

فهرست مقالات جلد دوم (ح-ش)

نویسنده / نویسندگان	عنوان	صفحه
حسن خانی، عباس عمرانی‌پور، علی	آیین سنتی سقایان ضیغم در محله طاهرومنصور کاشان، اهمیت حفاظت از میراث فرهنگی ناملموس	۹۰۴
حسین آبادی، فاطمه حیدری، سکینه رضایی، سمیه	مقایسه کتاب‌های برگزیده و پرخواننده کودکان از نظر میزان و چگونگی توجه به مولفه‌های مهارت‌های زندگی	۹۱۹
حسین‌زاده، زهرا	تطبیق مضمون دادگری در خطابه‌های بر تخت‌نشینی پادشاهان ساسانی در متون دوره اسلامی تا سده ششم هجری	۹۴۱
حسین‌زاده شانه‌چی، غلام‌حسن	آسیب‌های ترجمه متون تاریخی خارجی به زبان فارسی	۹۵۴
حقی، مریم	فضایل شش‌گانه در نظریه مثبت نگر مارتین سلیگمن و بازتاب آن‌ها در اشعار پروین اعتصامی	۹۶۳
حقیقی، شهین	نجوم و باورهای نجومی در رباعیات مولوی	۹۸۴
حمیدزی، راحله	بررسی استعاره دستوری گذرایی در رمان گلنار و آیین رهنورد زریاب	۱۰۰۶
حیدری، حسین	فراگیری کلام خداوند در نگاه عارفانه مولوی، بررسی تطبیقی	۱۰۱۷
حیدری، حسین	نسبت کلام ملفوظ و مکتوب خداوند با حقیقت کلام خدا و زمانمند بودن آن در مثنوی معنوی و متکلمان مسلمان، بررسی تطبیقی	۱۰۳۷
خدایار، ابراهیم شفیعی، سمیرا	رساله الطیرها گونه‌ای معراج‌نامه رمزی	۱۰۵۶
خکلی، اجمل	مقایسه حروف اضافه در زبان پشتو و پارسی از دیدگاه ریشه‌شناسی	۱۰۷۲
خوش‌حساب، سانا نورایی، الیاس	بررسی رفتار زبانی شخصیت‌ها در فیلم‌نامه «مادر»، اثر علی حاتمی	۱۰۷۹
خوش‌رو، رباب شیبانی، پرویز	نقش ادبیات داستانی در اعتلای فرهنگی و رشد درک علمی	۱۱۰۰

۱۱۰۶	«استعاره» در فارسی میانه	داوری، شادی
۱۱۳۰	ایماژ و تصویر پردازی در شعر عاشورایی «باز این چه شورش است» اثر محترم کاشانی	دست‌مرد، فرزانه
۱۱۵۰	نگاهی به ادبیّت متن در شعر و داستان احمد شاملو	ذکریازاده کارسیدانی، حمیرا میرمیران، سیدمجتبی
۱۱۶۶	پیوند عشق و شعر از نگاه مولانا، سعدی، حافظ، ... و حسین منزوی	راستگوفر، سید محمدفرید راستگوفر راستگوفر، سید محمد
۱۱۸۸	نگاهی به کارکرد پیش‌فرض‌ها در بازشناخت متهمین در بازجویی‌های پلیسی: بررسی موردی فیلم متری شش و نیم	رحمانی، حسین چگنی، مژگان
۱۲۰۱	هدف وسیله را توجیه می‌کند: توجیه بی‌ادبی در طبقه هفتم غربی The End Justifies the Means: (Im)politeness in The Western 7th Floor	رحمانی، حسین
۱۲۱۴	بررسی تطبیقی مهارت‌های اجتماعی در اخلاق ناصری بر اساس دیدگاه استفنز	زینب، رحمانیان
۱۲۲۹	بررسی تجلی دیو، جن و پری در آینه قرآن و غزلیات شمس	رحیمی، آسیه
۱۲۴۳	پیاده‌سازی نظریه گرایش‌های ریخت‌شکنانه آنتوان برمن در ترجمه رمان رجال فی الشمس از عربی به فارسی (بررسی موردی دو ترجمه از موسوی و غریفی)	رحیمی‌مقدم، زینب بشیری، علی
۱۲۵۸	نقش متون کهن ادبی در تعلیم و تربیت کودکان (با تکیه بر شاهنامه فردوسی، بوستان و گلستان سعدی و مثنوی معنوی)	رسالت‌پناهی، محمدمصطفی نعنائی‌فروش، فاطمه
۱۲۷۱	زیبایی‌شناسی تصویر غروب در شعر گذشته و معاصر	رستمی، مهدی رمضانی‌زاده، فاطمه
۱۲۸۶	نماد و نماد پردازی در اشعار علی رضا قزوه	رسولیان آرائی، صدیقه احمدی ورزنه، طاهره

۱۳۱۲	تحلیل استعاره مفهومی درد و درمان در مصیبت‌نامه عطار نیشابوری با رویکرد زبان‌شناسی شناختی	رشیدی رضاآباد ، زکیه
۱۳۲۳	بررسی تطبیقی میانوند در زبان‌های فارسی و انگلیسی	رضوانی کاشانی، ریحانه اقبال، ابراهیم
۱۳۴۵	تحلیل زبان شناختی شعر «دو محضر» سروده پروین اعتصامی	رضوانیان، قدسیه سالاریان، زهرا
۱۳۵۹	مقایسه تطبیقی سه ترجمه کتاب «پیرمرد و دریا» اثر ارنست همینگوی از دیدگاه ویرایش و درست‌نویسی	رمضانی‌زاده سیدانی، فاطمه محمودی، علی محمد
۱۳۷۶	فلش فیکشن‌ها و شگردهای شخصیت‌پردازی	روزبهرانی، علی رضا
۱۴۰۲	هنگام گل و مل است و یاران سرمست (بررسی نوز و بهار در رباعیات خیام)	روزبهرانی، علی رضا
۱۴۱۸	بررسی تأثیر افسانه‌های جادویی در آثار فضل الله مهتدی برهویت کودکان	زارع، مرضیه
۱۴۳۰	نقد گفتمانی سارا میلز در سطح واژگان زنانه در رمان «روز دیگر شورا» اثر وفی و رمان «آن مادران این دختران» سلیمانی	زارع کهن، معصومه محجوب، پانید
۱۴۵۱	کاربرد نشانگرهای فراگفتمانی زبان فارسی در مقالات علمی پژوهشی علوم انسانی برای نشان دادن مشارکت و تعامل نویسنده	زارعی، عباس
۱۴۶۵	بررسی کارکرد بلاغی وجه در داستان رستم و سهراب	زری‌در، شهاب صباغی، علی
۱۴۸۴	بررسی ساختار روایی دوبار نبرد قهرمان (نبرد رستم با پیلسم و سهراب) در شاهنامه براساس نبرد تیشتر و اپوش	زندیه، معصومه
۱۵۰۱	تحلیل تطبیقی روایت‌شناسی کارکرد داستان‌های درونی‌ای در چهار داستان کلیله و دمنه و مثنوی مولوی	سام‌خانی، علی اکبر محمدی، عبدالله
۱۵۱۵	تحلیل نمونه‌هایی از نمادهای جانوری و اساطیری در حکایات روضة‌الصفاء	سام‌خانی، علی اکبر حسینی، عارفه

۱۵۳۲	تحلیل روانکاوانه شخصیت‌ها و بررسی سیر داستانی رمان سمفونی مردگان براساس آموزه‌های فروید و شاگردانش	سجادی موحد، سیده زهرا کمالی‌نهاد، علی‌اکبر
۱۵۴۳	بازیابی رمزگان رولان بارت در پنج غزل از سعدی	سلطانی، مریم دادورکاشانی، مستوره
۱۵۶۵	تحلیل تطبیقی عنصر مبارزه در شعر پایداری ایران و فلسطین، مطالعه موردی: سپیده کاشانی و سمیع القاسم	سلمانی، شهربانو نقی‌زاده، کوثر غفاری سروستانی، هانیه
۱۵۸۱	تأملی در الگوهای قابل تقلید از قرآن کریم به منزله حقیقتی زبانی در خلق اثر ادبی، هنری	سلیمی، علی ناصری، بهبود
۱۵۹۶	نگاهی انتقادی به نقد معاصر عربی با تأملی در دیدگاه‌های عبدالله غدامی	سلیمی، علی پروانه، علی
۱۶۱۰	بازتاب وطن در اندیشه رحیم معینی‌کرمانشاهی و جبران خلیل جبران	سوری، حسن
۱۶۲۰	بن‌مایه‌های مقاومت و پایداری در شعر علی فوده و محمدتقی بهار	سوری، حسن امجدیان، فرامرز
۱۶۳۴	فقر در آینه شعر مهدی اخوان‌ثالث و معروف رصافی	سوری، حسن اکبری، جهاندار
۱۶۴۷	بررسی مؤلفه‌های فمینیستی در رمان آخرین روزهای زندگی هاله اثر عطا نهایی	سهراب‌نژاد، علی‌حسن میرزایی، مجید
۱۶۷۰	تجلی اسطوره در شعر تقی پورنامداریان	سهراب‌نژاد، علی‌حسن موسی‌نیا، عذرا
۱۶۸۵	استعاره زمان در گلستان سعدی	شاکری، هومان
۱۶۹۶	تحلیل و بررسی جریان سیال ذهن و شیوه شخصیت‌پردازی در کتاب «وقتی مهتاب گم شد»	شجری، رضا
۱۷۱۶	بررسی تطبیقی مفهوم ازخودبیگانگی در داستان گاو اثر غلامحسین ساعدی و داستان ملکوت اثر بهرام صادقی براساس مکتب ادبیات تطبیقی امریکایی	شجعی، شادی جوکاری، مهناز
۱۷۳۱	جستاری در شعر و اندیشه غلامعلی حکیم شیرازی	شرونی، سمیه جابری، سید ناصر

۱۷۴۶	ارتقای جایگاه زبان و ادب فارسی در جهان	شعاعی، مالک موسوی‌نیا، سیدرضا
۱۷۵۷	کنکاشی دربارهٔ رستم	شعاعی، مالک
۱۷۷۳	راوی و شیوه‌های آن در لیلی و مجنون مکتبی شیرازی و مقایسهٔ آن با لیلی و مجنون نظامی	شعبانی، بهرام
۱۷۸۹	مقایسهٔ میزان یادگیری مهارت‌های زبانی دانش‌آموزان یک‌زبانه و دوزبانهٔ استان چهارمحال و بختیاری	شهبازی، اصغر
۱۸۰۵	تحلیل واژگان به کار برده در مجموعه شعرهای آزاد «باد مخابره خواهد کرد» اثر غزال مرادی	شیبانی، پرویز حسینی، هدیه
۱۸۲۱	کاربرد زبان قرآن و حدیث بر دیوان سروش اصفهانی	شیبانی، پرویز کهن‌سال، سعید
۱۸۳۷	دیدار سهراب با فرشته الهام	شیخ‌علیا لواسانی، سمیرا
۱۸۴۸	بررسی ترجمه داستان جنایت نوشته نجیب محفوظ برپایه دیدگاه گارسس	شیخان برزکی، مریم بشیری، علی

آیین سنتی سقایان ضیغم در محله طاهرومنصور کاشان، اهمیت حفاظت از میراث فرهنگی ناملموس

عباس حسن خانی

دانشجوی کارشناسی ارشد مرمت و حفاظت از میراث شهری، دانشگاه کاشان

Poya189@gmail.com

علی عمرانی پور

دانشیار دانشکده‌گان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

a.omrani@ut.ac.ir

چکیده

یکی از مراسم آیینی و معنوی مردم شهر کاشان سقاخوانی یا سقای است. خواستگاه این آیین در اقلیم، باورهای معنوی و فرهنگ غنی سنتی آن است. در این میان، عده‌ای که از قریحه‌آواز و صدای خوش بهره‌مند هستند، با تکیه بر باورهای حماسی معنوی و استفاده از اشعار مذهبی شاعران بومی اقدام به اجرای الحان خوش در مراسم آیینی و مناسبی محلی می‌کنند. تلفیق شعر و ادبیات و نواهای دلنشین موسیقایی، سبب پیدایش سبک‌های بومی و محلی آواز در عرصه هنر این سرزمین شده است. در شهر کاشان و توابع آن نزدیک به ۳۰ دسته سقای وجود دارد، یکی از مهم‌ترین این گروه‌ها، با سابقه بیش از ۱۰۰ سال، دسته سقایان ضیغم در محله طاهرومنصور کاشان است. هدف این پژوهش، شناخت نحوه پیدایش، وجوه فرهنگی و ویژگی‌های این آیین سنتی از جهت محتوا، روش اجرا، از منظر شکل و نحوه برگزاری، در مکان و زمان با روش مشاهده، مصاحبه، تحقیقات محلی، مطالعات کتابخانه‌ای و مستندسازی است.

در این مقاله به ابعاد و شرح کارکردهای این آیین پرداخته و به این پرسش پاسخ می‌دهد که دلیل ماندگاری و تاثیر آن بر پویایی جامعه، به عنوان قدیمی‌ترین دسته‌سقای فعال در عرصه میراث فرهنگی ناملموس شهر کاشان، چیست و چه دلایلی سبب تعامل مردم بومی با آن و یا تغییر و تقلیل این آیین از گذشته تا حال شده است.

از این‌رو توجه به حفاظت از آیین‌های جمعی کهن، عامل مهمی در پایداری فرهنگ و ارزش‌های اصیل سنتی، پویایی و رونق اقتصادی، و پیش‌گیری از ایستایی و کاهش خروج ساکنین بومی و متروکه شدن محدوده محلات شهرهای تاریخی می‌شود.

کلیدواژه‌ها: میراث فرهنگی ناملموس، محله طاهرومنصور، سقایان ضیغم، مراسم آیینی، نواهای موسیقایی.

پرسش پژوهش:

جایگاه و کارکردهای دسته آیینی سقایان ضیغم در عرصه میراث‌فرهنگی شهر کاشان چیست؟

مقدمه

میراث‌فرهنگی هر سرزمین ممکن است در اثر مرور زمان دچار غبار فراموشی شده و به آرامی از حافظه تاریخی جوامع محلی پاک شود؛ هم‌چنین در بسیاری موارد، ممکن است به‌عنوان بخش بسیار مهم و مؤثر از میراث‌فرهنگی جهانی در کانون توجه نباشد.

اهمیت‌دادن به شناسایی، ثبت و حفاظت از این میراث و عناصر آن می‌تواند به توسعه پایدار جوامع کمک کند. آداب‌ورسوم، حتی اگر به‌صورت دقیق و عملی توسط تک‌تک افراد تجربه نشوند، هم‌چنان به‌عنوان یک عامل اتصال فرهنگی و تاریخی بین نسل‌ها عمل کرده و هویت ملی و فرهنگی جامعه را تقویت می‌کنند. به طور مثال، نواها و آوازهای سنتی مانند موسیقی‌های محلی و آیینی، به دلیل ردیف ضرب‌آهنگ موزون، با گذر زمان هم‌چنان در حافظه مردم باقی مانده و به نسل بعد منتقل می‌شوند. این نواهای موسیقایی می‌توانند به عنوان یک ابزار ارتباطی و آموزشی نیز عمل کرده و در تداوم ارزش‌ها و مفاهیم فرهنگی مؤثر باشند.

وقتی یک شعر از ذهن شاعر به کاغذ منتقل شده و با آواز همراه می‌شود، معنایی تازه و عمیق‌تر می‌یابد. زبان موسیقی قادر است رازهای نهفته دل شاعر را آشکار کند.

موسیقی اگر چه موجودی زنده نیست، قدرتی شگفت‌انگیز در بازتاب روح و احساسات دارد (موسوی بجنوردی، ۱۳۹۳: ۱۸: ۶۵). ترکیب‌های کلمات با ریتم‌ها و اوج و فرودهای منظم اجرا شده در گوشه‌های دستگاه آواز، احساسات شاعرانه را به بهترین شکل بازتاب می‌دهند و اشعار را به حالت زنده و پرشورتر تبدیل می‌کنند. در نتیجه شنونده، از سطح ظاهری کلمات به عمق معنایی و احساسی نهان دل شاعر نزدیک‌تر شده و منظور و احساس شاعر را بهتر درک می‌کند.

ظهور فرهنگ‌های مختلف پس از یک‌جانشینی انسان‌ها می‌تواند تحت تأثیر عواملی نظیر اقلیم، رفتارها و باورهای معنوی و ارزش‌های اجتماعی گسترش‌یافته و به غنای آن افزوده شود. سرزمین باستانی ایران دارای تنوع اقلیم و گوناگونی اقوام است که سبب بروز خرده‌فرهنگ‌های متنوعی شده و توجه جهانگردان و مسافران را به خود جلب کرده است. مطابق تعریف‌های رایج، میراث‌فرهنگی به دو بخش ملموس و ناملموس تقسیم می‌شود. بررسی دقیق میراث‌فرهنگی ناملموس می‌تواند بسیاری از اسرار نهفته و فراموش شده هویت اجتماعی، فرهنگی و توسعه کالبدی شهرهای تاریخی را از پستوهای تاریخ جوامع انسانی به جهان معرفی کند.

کاشان به دلیل موقعیت جغرافیایی خود، تحت تأثیر دو شاهراه بزرگ اقتصادی منطقه یعنی جاده ابریشم و راه ادویه که شرق را به دارالسلام بغداد و قسطنطنیه متصل می‌کرد و شاهراه بزرگ شمالی - جنوبی کشور یعنی ری - اصفهان که شبکه ارتباطی را به جنوب و راه‌های آبی و جنوب شرقی کشور مرتبط می‌ساخت، قرار گرفته بود. (بیرشک، ۱۳۹۹: ۷۰) قرارگرفتن در حاشیه اقلیم کویر، مانع توسعه و فائق آمدن این مردمان سخت‌کوش بر سرسختی طبیعت نشد و از میان ایشان، شاهد ظهور استعدادهای نهفته و نوآوری‌های بسیار هستیم، که علاوه بر خلق روش‌های بدیع معماری، با

حفر قنات و آب‌انبار و ساخت بازارهای پیش‌رو در زمان خود، این شهر را به محل امنی برای گذر، استراحت و داد و ستد قافله‌های تجاری تبدیل کردند. سپس با خلق آثار هنری مانند فرش و زیلو، ابریشم‌بافی، نقاشی و طراحی نقوش، کاشی‌هفت‌رنگ، مسگری، نجاری، گلاب‌گیری، چرخه رونق اقتصادی و تجاری شهر خود را کامل کردند. سابقه تمدنی کاشان تنها در موارد گفته شده منحصر نبوده؛ بلکه به واسطه ظهور شعرای خوش ذوق و ادیبان برجسته در نثرسرای نیز مشهور است.

در کتاب‌های مشاهیر کاشان نوشته حسین فرخیار و مرآت‌القاسان نوشته کلانتر ضرابی، از شاعرانی مانند: ملااحمد نراقی (صفایی)، میرزا محمدخان خجسته (عندلیب)، ملک‌الشعرا فتح‌علی‌خان صبا، میرزا محمدتقی مستوفی سپهر (لسان‌الملک)، سید رضاخان صانعی شاعر و نقاش، کلیم کاشانی، محتشم کاشانی، سهراب سپهری و بسیاری دیگر نام‌برده شده.

سرزمین کاشان در تمام ادوار تاریخی منشأ گویندگان و خوش‌نویسان، مهد هنر و موسیقی، صوت رسا و آواز خوش بوده است (نراقی، ۱۳۴۵: ۲۸۷)

کثرت شاعران نثرسرای پارسی و توجه به ارزش‌های معنوی در اهالی کاشان، منجر به تشکیل گروه‌های سقایی دارای قریحه آواز شده است. این گروه‌های سقایی، اشعار معنوی و مذهبی شاعران را هنرمندانه در دستگاه‌های موسیقی و آواز با صدای خوش تلفیق کرده و در مناسبت‌های مختلف به اجرای مراسم آیینی خاص خود می‌پردازند. هر یک از این گروه‌ها در استفاده از اشعار و سبک لحن خود منحصر به فرد هستند. جدای از شهرهای دیگر ایران، در کاشان و روستاهای آن حدود ۳۰ دسته سقایی فعال بودند که به مرور تقلیل یافته و به کمتر از ۱۰ گروه رسیده‌اند. در اینجا این سوال مطرح است دلیل این موضوع چیست و چگونه می‌توان از ادامه آن جلوگیری کرد؟ یکی از دلایل آن فوت بزرگان این دسته‌جات و کم‌رنگ شده اهمیت آن در میان نسل بعدی، و موانعی است که به واسطه ذائقه حکومت‌ها با تغییر به سمت مدرنیته بر آن عارض شده، می‌باشد. نگهداری و حفاظت از میراث ناملموس نیازمند مشارکت جامعه محلی، آموزش و آگاهی عمومی، و ترویج اهمیت حفظ خرده فرهنگ‌های اصیل است؛ هم‌چنین ثبت این آیین‌ها در فهرست میراث فرهنگی ناملموس ملی می‌تواند به تقویت احساس ارزشمندی این آیین‌ها نزد مردم، به تداوم و پویایی فرهنگی و کالبدی محلات تاریخی منجر شود.

برای تدوین این مقاله، از روش‌هایی مانند مصاحبه، تصویربرداری، تحقیقات محلی، مستندسازی، مطالعات کتابخانه‌ای و مشاهده حضوری استفاده شده است و برای اولین بار برداشت نقشه‌های دقیق از عناصر خرد و کلان در محدوده محله طاهرومنصور کاشان و بناهای مهم آن انجام شده است.

پیشینه تحقیق

با بررسی پیشینه تحقیق، پژوهشگران از نگاه متفاوت فرهنگی و کالبدی و اجتماعی به موضوع پرداخته‌اند. معتمدی، (۱۳۷۹) در کتاب (عزاداری سنتی شیعیان) که در دو مجلد نگارش و به چاپ رسیده است، به صورت تحقیقی و تاریخی به شرح مفصل انواع سنت‌های آیین‌های عزاداری شیعیان در ایران و جهان و هم‌چنین آیین سقایی از منظر قدمت، شکل و محتوا پرداخته است.

حبیب، کریمی و کریمی (۱۳۸۸) مقاله‌ای با عنوان (رویکرد تحلیلی به تعامل بین آیین‌های جمعی و ساختار کالبدی شهرهای سنتی ایرانی) نوشته‌اند که این مقاله ناظر به تحلیل جایگاه آیین‌های جمعی و تاثیر بر شکل‌گیری کالبدی شهرتاریخی زنجان است.

خان‌محمدی، یوسفی (۱۳۹۵) در مقاله‌ای در فصل‌نامه شیعه‌شناسی با عنوان (بررسی انسان‌شناختی پدیده نخل‌گردانی در کاشان) با رویکرد اجتماعی، به تاثیر مناسک جمعی مذهبی در حیات اجتماعی و فرهنگی مؤمنان و کارکردهای آیین عزاداری حسینی، و به طور موردی آیین نخل‌برداری هیئت حسینی محله سره‌فره کاشان، بر اهمیت هویت‌بخشی، تقدس‌بخشی، اسطوره‌سازی، حاجت‌خواهی و حیات‌پنداری در لایه‌های عمیق فرهنگی مردم پرداخته‌اند.

۱. سقائی چیست و عزاداری سقائی کدام است؟

در قدیم نوعی از هنر بنام چاووش‌خوانی رایج بوده که شکلی نمایشی داشته و مطلب، خبر یا هشدار را در اماکن عمومی مانند کوی و برزن و یا هنگام زمان حرکت غافله‌ها از کاروان‌سراها برای مردم جار می‌زدند که قسمتی از مراسم سقاخوانی برگرفته از آن است.

سقائی در لغت به معنی آب دادن و آب‌آوردن است و آن‌کس که کارش آب‌آوردن و آب به مردم دادن است را سقا نامیده و عمل او را سقائی می‌نامند. اما در اصطلاح مراسم عزاداری آیینی به آن قسم از خوانندگی و عزاداری که به‌وسیله دسته‌جات سقا اجرا می‌شود سقائی گفته و علت این‌که این نوع عزاداری را به این اسم نامیده و معرفی می‌کنند، اولاً به‌خاطر آن است که دسته‌جات سقائی به‌موجب سنتی که از قدیم‌الایام و بدو تأسیس داشته‌اند، باید در مواقع خارج‌شدن برای مراسم عزاداری، مانند سقای دشت کربلا، مَشکی از آب بر دوش افکنده و جام یا کشکولی از آب را در دست داشته باشند و در مسیر عزاداری به مردم آب‌داده و ضمن آن مصائب امام حسین علیه‌السلام، خاصه تشنگی آن حضرت و اهل‌بیت علیهم‌السلام و اصحابش را خوانده و به این کیفیت عزاداری نمایند و عزاداری آن‌ها به‌صورت ذکر گرفتن و نوحه‌سرایی دسته‌جمعی است و اشعار آن‌ها بسیار حزن و سنگین خوانده می‌شود و سینه‌زنی و زنجیرزنی هم ندارد. علت این‌که بعضی از اشعار و آهنگ‌های مصیبت‌خوانی را سقای می‌نامند این است که آن اشعار و آهنگ‌ها اختصاص به دسته‌جات سقاها دارد. عزاداری سقایی قرن‌ها بین شیعیان در کشورهای عراق و مصر و ایران رایج بوده و به‌تدریج ترک شده ولی در کاشان و اراک و همدان هم‌چنان پابرجاست. (معمدی، ۱۳۷۸: ۲: ۴۱۶)

در کتاب تاریخ مذهبی قم، تألیف علی‌اصغر فقیهی قمی به نقل از کتاب خط‌مقریزی جلد دوم مطلبی را ذکر نموده که دلالت بر عزاداری سقایی در قرن سوم هجری در بین شیعیان مصر دارد. (همان، ۱۳۷۸: ۲: ۵۰۳)

از گذشته مراسم سقاخوانی به این صورت انجام می‌شد که ابتدای دسته عزاداری بچه‌های کوچک حرکت می‌کردند. سپس پیرمردان محاسن سپید در دسته دوم و جوان‌های متین و مؤدب در ردیف سوم قرار می‌گرفتند و یک یا چند نفر سقا با پوشیدن یک پیش‌بند چرمی به نام نطع (همان، ۱۳۷۸: ۵۲۵) یا لنگ سفید به میان جمعیت عزادار آمده و با به دوش کشیدن مشک آب و دردست‌داشتن یک جام مردم را از مشک‌ها سیراب می‌کردند (همان، ۱۳۷۸: ۲: ۴۸۳) و در همان حال با خواندن نوحه‌های حزن به مرثیه‌سرایی می‌پرداختند؛ ولی به‌مرور و با منع انجام مراسم آیینی در زمان پهلوی اول شیوه این مراسم تغییر کرد و مورد بازآفرینی قرار گرفت. (همان، ۱۳۷۸: ۲: ۴۸۱) هم‌چنین مطالبی با همین مضامین در نسخه خطی کتاب کاشانه دانش جلد اول اثر حسین پرتویضایی کاشانی آمده است.

از ویژگی بارز آنان این است که هر دسته سقایی یک بزرگ‌تر به نام بابا دارد که بسیار مورد احترام مردم است، او گروه را رهبری کرده و سقایان در طول مراسم، برای اجرای تک‌سرایی منتظر اجازه وی هستند. دفاتر شعر آنان از نسلی به نسل دیگر به ارث می‌رسد و تغییری در استفاده از سبک اشعار شاعرانی که تعدادی از آنان سال‌هاست فوت کرده‌اند نمی‌دهند و شیوه اجرای این اشعار هم‌چنان حفظ شده و به نسل بعد منتقل می‌شود.



تصویر ۱: نطع یا لنگ‌بندی سقایان قم تصویر ۲: سقایی با مشک و جام آب

۲. سابقه سقاخوانی در شهر کاشان

در شهر کاشان ۷ گروه سقاخوان وجود دارد که هرکدام دارای لحن اجرا و اشعار خاص خود هستند و هر گروه از نظر لحن و سبک اجرا نسبت به گروه دیگر متفاوت است. تعداد گروه‌های سقاخوان به اضافه توابع کاشان به عدد ۳۰ می‌رسیده است که اکنون تقلیل یافته. (ضیغم، ۱۴۰۲)

دیرینه‌ترین آنان، دسته سقایی ابوالفضلی وهاب است که نوادگان مدعی هستند بیش از دو قرن قدمت دارد. مؤسسان آن، استاد عبدالرحیم سقا و استاد وهاب سقا و فرزندانش استاد علی‌محمد و استاد محمدصادق بودند. این افراد در مقبره‌ای جنب گذر درب‌باغ مدفون هستند.

دیگری، دسته سقایان ابوالفضلی ضیغم است که از دسته سقایان ابوالفضلی استاد وهاب سقا در زمان بابایی استاد محمدصادق منشعب شده‌اند. تاریخ رسمی تشکیل دسته ضیغم سال ۱۳۰۰ ه. ش است و موسسان آن استاد ابراهیم و استاد اسدالله هستند (همان، ۱۴۰۲) بعد از ایشان استاد عباس و استاد نعمت‌الله ضیغم (تصویر ۴) و اکنون استاد احمد ضیغم سمت بابای گروه ضیغم را به عهده دارند. شروع هر ساله آیین سقایی ماه محرم در کاشان، با سقایان ضیغم است (تصویر ۵) محل استقرار آن‌ها در یک خانه تاریخی متعلق به خاندان ابریشم‌چی واقع در گذرآقا، پشت زیارت طاهرومنصور است. این مکان در سال ۱۳۹۷ توسط یکی از متمولین محلی بنام حاج محمود ابریشم‌چی برای استفاده گروه ضیغم وقف شده است. (دقیق، ۱۴۰۱)



تصویر ۴: مرحوم نعمت‌الله ۱۳۱۰-۱۳۸۹ و مرحوم استاد عباس ۱۳۱۵-۱۳۷۵



تصویر ۵: از راست به چپ، اعلام روز اول محرم و ورود به بازار کاشان، مراسم شب اول محرم صحن زیارت طاهرومنصور، (نگارنده، ۱۴۰۲)

۳. محله طاهرومنصور

مرکز محله زیارت طاهرومنصور، در مسیر دروازه تاریخی ملک‌آباد به بازار تاریخی کاشان واقع شده است. اجزای محدوده آن شامل: آرامستان، بقعه تاریخی (تصویر ۶)، مسجد بقعه، صحن مسقف با یزدی‌بندی فاخر (تصویر ۷)، حسینیه، علامت نخل، مطبخ، کوچه (گذر) آقا، آب‌انبار (تصویر ۸)، و مسجد کوی قصاب‌ها و در سالیان گذشته حمام، عصارخانه و چند کارگاه شعربافی و قالی‌بافی است. (دقیق، ۱۴۰۱) این عناصر در پیوند با هم، اقتصاد و زنجیره نیازهای عمومی و خدمات عام‌المنفعه محله را تامین می‌کردند. (همان، ۱۴۰۱) اجزای این محله با مرکزیت زیارت طاهرومنصور، با هم اتصال کارکردی داشته و درهم‌تنیدگی این بناها با فرهنگ و آداب و رسوم اجتماعی آن بیان‌گر تاثیر متقابل فرهنگ ناملموس بر بافت معماری شهر تاریخی است (تصویر ۹).



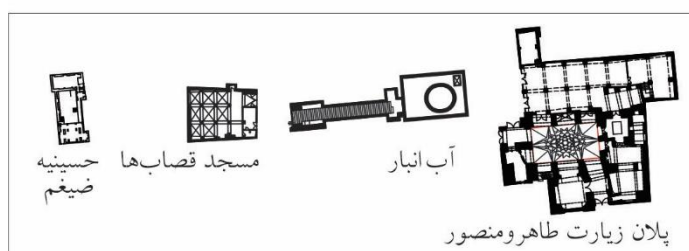
تصویر ۶: گذر آقا و ورودی قدیمی زیارت طاهرومنصور (نگارنده، ۱۴۰۲)



تصویر ۷: یزدی‌بندی سقف صحن زیارت طاهرومنصور



تصویر ۸: پاشیر آب انبار طاهرومنصور (نگارنده، ۱۴۰۲)



تصویر ۹: مطالعات میدانی و برداشت و ترسیم پلان اجزا و عناصر مهم محدوده محله طاهرومنصور با انطباق برگذریهای تاریخی ۱۳۳۵

توسط نگارنده، ۱۴۰۲

میراث ناملموس محله طاهرومنصور، نمایانگر تاریخ و فرهنگ اصیل این شهر است این محله به دلیل سابقه دیرینه خود شاهد سکونت افراد مشهوری چون خاندان فاضل نراقی، مانند ملااحمد و ملامهدی نراقی است که از پرچم‌داران علم و ادب و فقاہت در کاشان بودند و آوازه ایشان تا نقاط دوردست بلاد اسلامی رسیده بود؛ به همین دلیل افراد متمولی هم‌چون خاندان لذیزی و ابریشم‌چی و قدکچیان و... تمایل به سکونت در همسایگی خاندان نراقی داشتند (دقیق، ۱۴۰۱)، حضور این اشخاص موجب رشد فرهنگ و معنویت، بافت معماری، و احداث کارگاه‌های مختلف نساجی، فرش‌بافی رنگرزی و رونق اقتصادی محله نیز شده است.

یکی دیگر از فعالیت‌های فرهنگی و جمعی مردم این محله برگزاری مراسم و آیین‌های سنتی است که شامل شعرخوانی و نوحه‌سرایی (تک‌سرایی و هم‌سرایی)، روضه‌خوانی و اطعام غذای نذری، می‌شود. این موضوع در گذشته سابقه داشته و همه‌ساله انجام می‌شده است.

از روز اول ماه محرم تا یازدهم ماه مجلس روضه‌خوانی علمای نراقی در محله طاهرومنصور ادامه داشته و بسیاری از دسته‌جات سقاها و سینه‌زن‌ها و زنجیرزن‌ها و شبیه‌خوان سیار، هرکدام در روز حرکت مخصوص خود برای عزاداری، در مجلس روضه‌خوانی علمای نراقی شرکت کرده و ضمن عرض تسلیت، مراسم سنتی خود را هم اجرا می‌کردند و مورد احترام بزرگان خاندان نراقی قرار گرفته و طبق رسم آن روز به روسای هر یک از دسته‌جات عزا یک عدد عبا هدیه می‌دادند. (معمدی، ۱۳۷۸: ج ۲: ۷۲۹)

۴. نقش شعر و آوازهای آیینی در ارتباطات اجتماعی

یکی از مهم‌ترین جنبه‌های این مراسم، نقش اشعار و آواز گوشه‌های دستگاه‌های موسیقی در تقویت ارتباطات اجتماعی و فرهنگی بین افراد محله است. از طریق این مراسم، مردم محله می‌توانند احساسات، باورها و ارزش‌های مشترک خود را بیان کنند و به تقویت هویت ارزشمند جمعی و هم‌بستگی اصیل اجتماعی بپردازند. این آیین‌ها نه تنها هویت فرهنگی محله را تقویت می‌کنند بلکه به مانند پلی بین نسل‌ها عمل کرده و ارزش‌ها و آداب و رسوم قدیمی را به نسل‌های آینده منتقل می‌کنند.

۵. توسعه اجتماعی بر مبنای ادبیات عامه

ادبیات عامه یا فولکلور، مجموعه‌ای از روایت‌ها، داستان‌ها، اشعار، حکایات، افسانه‌ها، ترانه‌ها، آداب و رسوم، آیین، باورها، اعتقادات، سنت‌های شفاهی و... است (محبوب، ۱۳۸۲: ۵۷-۳۵) که در میان مردم یک جامعه رواج دارد و به طور غیررسمی و سینه به سینه منتقل می‌شود. این نوع ادبیات معمولاً به شکل شفاهی منتقل شده و شامل بسیاری از جنبه‌های زندگی روزمره، اعتقادات مذهبی، اخلاقی و اجتماعی می‌شود. هم‌چنین، بررسی تأثیرات این قبیل مراسم بر توسعه اجتماعی و فرهنگی محله نیز اهمیت دارد. این رسوم می‌توانند به عنوان ابزارهایی برای تقویت ارتباطات اجتماعی و ارتقاء آگاهی فرهنگی عمل کنند.

۶. دسته سقایان ضیغم

سقایان ضیغم در حال حاضر، قدیمی‌ترین دسته آیینی فعال کاشان هستند؛ از این رو اولین گروه سقاخوان است که در ایام محرم با حرکت از محله خود و طی مسیر در طول بازار تاریخی کاشان، آغاز ده محرم را اعلام می‌کنند. بازه سنی اعضای سقایان ضیغم از ۷ سال تا ۷۵ سال است. (تصویر ۱۰) بابای این گروه در حال حاضر استاد احمد ضیغم است. طبق آداب سقایی تمامی اعضای گروه برای شروع اجرای مراسم تک‌سرایی، باید منتظر رخصت ایشان باشند. اشعار مورد استفاده دسته سقایی ضیغم، مخصوص همین گروه است و این اشعار توسط شاعرانی از مردم محلی و کسبه عادی سروده شده است که تعدادی از این افراد حتی سواد خواندن و نوشتن نداشتند ولی از طبع شعر لطیفی برخوردار

بودند. از جمله این اشخاص می‌توان از، خباز، شرمی، شکوهی، فراهی، محتشم و... نام برد (ضیغم، ۱۴۰۳) که انگیزه قوی اعتقادات و باورهای مذهبی، عامل مهمی در سرودن اشعار معنوی توسط ایشان در وصف واقعه عاشورا است.



تصویر ۱۰: رده سنی اعضای گروه ضیغم (امینی، ۱۴۰۲)

۷. روش اجرای اشعار سقایی

اصولاً شعر سقایی بر پایه دستگاه‌ها و ردیف‌های آوازی سروده می‌شوند و آهنگ و حزن خاص خود را دارد. ابتدا شعر با یک سربند شروع می‌شود، و بقیه ابیات که می‌تواند از دو بیت تا چهار بیت تشکیل شده باشد، ادامه پیدا می‌کند. ابتدا یک سقا سربند شعر را به طور تک‌سرایی می‌خواند بعد مردم و دیگر سقایان سربند را هم‌سرایی می‌کنند، سپس ابیات بعدی توسط سقا تک‌سرایی شده و دوباره حضار سربند را تکرار می‌کنند. (امینی، ۱۴۰۳) در نمونه ابیات زیر سربند (به صورت پررنگ) مشخص شده است.

خوش آمدی به کربلا حسین جان

در این دیار پر بلا حسین جان

در این زمین به جز بلا نبینی

به غیر رنج و ابتلا نبینی

زکوفیان به جز بلا نبینی

به جای رافت و وفا حسین جان

غم و مصیبت اندر این زمین است

بلا و محنت اندر این زمین است

بسی مشقت اندر این زمین است

که بینی از ره جفا حسین جان

۸. نمونه شعر سقایی سروده شده توسط مرحوم کباری

این اشعار سقایی اولین بار طی مصاحبه اخیر با آقای امیرمحسن امینی از یک متن دست‌نویس که توسط مرحوم کباری (متوفی شهریور ۱۴۰۳) سروده شده به دست آمده است و هنگام اجرا به ترتیبی که حروف شعر، فاصله‌گذاری و اعراب‌گذاری شده اجرا می‌شود.

محبان - بازو - ایام - عزا شد عزای - زینب کبری - پاشد

زه‌دیده - اشکِ غم - جاری‌نماید که‌از - این‌غم - جهان - ماتم‌سرا شد
 به‌هر - جا بگذری - بانگِ مصیبت بپا - ازشیعیان - تابر - سما شد
 به‌جنت - حضرت - زهرای اطهر به‌فقدان - عزیزش - مبتلا شد
 به‌پاس - یاری‌از - شاه‌شهیدان به‌همراهش - روان - آن‌باوفا شد
 زبعد - قتل‌شاه - تشنه‌کامان اسیرقوم‌بی - شرم‌وحیا شد
 فغان‌و - آه‌و - واویلا - ازآندم که‌زینب - عازم‌شام - بلا شد
 به‌ضرب - سیلی‌و - ازتازیانه تنش‌آزرده - ازقوم - اعدا شد
 چورفت‌از - این‌جهان - باقلب‌خسته پریشان - اهل‌بیت - مصطفی شد
 الای - حضرت‌صاحب - ازاین‌غم دلت‌خون - دیدگانت - پرکا شد
 کباری - شدجهان - درحزن‌وماتم
 سیه‌پوش - ازغمش - اهل‌ولا شد

۹. نحوه شروع و مسیر حرکت و توقف دسته سقایان ضیغم

ابتدا مراسم با سقاخوانی بزرگان با اشعار قدیمی افتتاحیه که توسط بابای سقایان خوانده می‌شود، شروع شده و سپس دسته حرکت می‌کند و در طول مسیر مردم به آن‌ها می‌پیوندند.
 نقطه شروع حرکت سقایان ضیغم در گذشته از خانه یک از ساکنین قدیمی محله بنام غلامحسین آخوند در گذرآقا و با عبور از کنار زیارت طاهرومنصور بود؛ ولی با فوت ایشان به‌مرور تغییر کرد.
 در حال حاضر مسیر حرکت این گروه به این شرح است:
 منزل مرحوم موبدی از مدیحه‌سرایان قدیمی واقع در میدان کهنه به سمت هیئت مسلم ابن عقیل کنار میان‌درب‌هو، سپس از ورودی بازار از مسیر گذر باباولی به سمت بازار پانخل، حرکت از پانخل به سمت بازار گذرنو و حرکت در طول بازار گذرنو به سمت تیمچه امین‌الدوله و گذر از کنار آن، ادامه در راسته بازار بزرگ و مسجد بالابازار و اتمام مراسم در محوطه بیرونی مسجد میرعماد واقع در ابتدای بازار مسگرها. در پایان یک شعر با عنوان سلام اختتامیه توسط سقایان اجرا و توسط حضار همسرایی می‌شود.
 بعد از پایان مراسم به همراه مردم حاضر در دسته عزاداری، سواره یا پیاده به سمت حسینیه ضیغم باز می‌گردند و حاضرین و همسایگان با غذای نذری و سنتی گوشت‌لوییا اطعام می‌شوند.

۹. ۱. مکان‌های توقف و نقاط اجرای چهارپایه خوانی در بازار

دسته سقایان ضیغم همه ساله در نقاطی از مسیر حرکت خود مکث کرده و به اجرای چهارپایه خوانی می‌پردازند، این ایستگاه‌ها عبارت‌اند از:

- ۱- گذر باباولی ۲- حسینیه مسلم ابن عقیل جنب میان‌درب‌هو ۳- گذر درب‌باغ ۴- حسینیه ام‌البین پانخل ۵-
- حسینیه بازار پانخل ۶- ابتدای بازار گذرنو ۷- زیارت شاه‌یلان (شایلمو) ۸- زیارت درب‌زنجیر ۹- مقابل ورودی

تیمچه امین‌الدوله ۱۰- مدرسه حوزه علمیه مدنی ۱۱- روبه‌روی مسجد بالابازار ۱۲- مقابل مسجد میرعماد ابتدای بازار مسگرها.

۱۰. وسایل و ابزارهای مورد استفاده در مراسم سقایی

سقایان برای انجام مراسم خود از ابزار و وسایلی استفاده می‌کنند که عبارت است از: دفاتر اشعار، (تصویر ۱۱) چهارپایه، پرچم، کتل، مشک آب، جام آب، (تصویر ۱۲) کشکول که نمادی از مشک است، لنگ سفیدرنگی که در قدیم بیشتر رایج بود، و بعضی از این وسایل وقف شده تا در فهرست اموال فرهنگی گروه باقی بماند.



تصویر ۱۱ و ۱۲: دفترچه اشعار سقایان ضیغم و جام آب سقایی (نگارنده، ۱۴۰۲)

۱۱. تلفیق هنر و شغل در اجرای مراسم سقایان

شغل خانوادگی بزرگان خاندان ضیغم در قدیم، شعربافی یا همان پارچه‌بافی بوده است. ایشان گواهی می‌دهند که ریتم و وزن موسیقایی دستگاه‌های قدیمی شعربافی برای آن‌ها الهام بخش بوده است (ضیغم، ۱۴۰۲) و با لحن اجرای آنان هم‌نواپی و هماهنگی داشته، به‌طوری که ضرب آهنگ‌های دلنواز آن، مانند نغمه‌ای پیوسته با جان این ایشان سرشته شده است. این افراد با ریتم اصوات حاصل از فعالیت شغلی روزمره، هم‌زیستی داشته و هم‌نشین بودند. این هم‌نواپی میان شغل و هنر، تعلق و عشق به فرهنگ تاریخ گذشته را در دل آنان زنده نگه داشته و آمیخته‌ای از هنر و زندگی درکنار هم شکل گرفته است.

علاوه بر تأثیر کامل آب‌وهوای خشک و سالم منطقه کاشان در ساختمان حنجره و تارهای صوتی سکنه آن، از جمله علل مهم دیگر پرورش آواز خوش و صوت رسای خوانندگان کاشان این بود که چون کارگران شعربافی از کودکی تا عهد شباب در کارگاه‌ها با زمزمه دل‌نشین خود نغمه‌های گوناگون را می‌سرودند، طبعاً صدای رسا و آواز مطبوعی پیدا می‌کردند (نراقی، ۱۳۴۵: ۲۸۹)

۱۲. کارکردها و تاثیر سقایان ضیغم بر میراث فرهنگی کاشان

کارکرد و تأثیر فعالیت گروه سقایان ضیغم در فرهنگ ناملموس شهر کاشان از جنبه‌های مختلف قابل‌بررسی و مطالعه است که به بخش‌هایی از آن اشاره می‌شود.

۱. ۱۲. حفاظت از اشعار کهن مناسبت‌های آیینی و مذهبی

برخی از اشعار سقاخوانی توسط افراد معمولی و گاه فاقد سواد صاحب‌ذوق و قریحه سروده شده‌اند. این اشعار پر معنا از درون باورهای معنوی عامه مردم شکوفا شده و دارای ویژگی‌های معنایی، اجتماعی و حماسی خاص خود هستند؛ لذا ضروری است از این اشعار حفاظت شده و به نسل‌های آینده سپرده شوند تا این سبک نثرسرایي در گذر زمان فراموش نشوند.

این اشعار، به‌عنوان بخشی از میراث فرهنگی ناملموس، نه تنها تاریخ و هویت جوامع را روایت می‌کنند، بلکه به‌نوعی جنبه‌های زیبایی‌شناختی و ارزش‌های مشترک بومی را تقویت می‌کنند. به همین دلیل، حفاظت و ترویج این اشعار محلی، امری بایسته و ضروری است.

۱۲.۲. تلفیق هنرمندانه اشعار با نواهای موسیقایی آیینی و ایرانی

واضح است که صرف نظم و نثر در کلمات و ابیات اشعار شاعران شیرین‌سخن به‌تنهایی قادر به تأثیرگذاری و بیان تمامی جنبه‌های زیباشناختی و معنایی متن یک نثر نیست. اما زمانی که این اشعار توسط افراد خوش‌الحن در گوشه‌های دستگاه‌های آواز، با شور و احساس خوانده می‌شوند، به ناگاه جانی تازه می‌یابند. صدای گرم و دل‌نشین این افراد، همراه با ریتم آواهای موسیقایی، به اشعار روح و احساسی عمیق می‌بخشد که تا عمق جان آدمی نفوذ کرده و موجبات شغف و برانگیختگی احساسات رقیق در وجود انسان‌ها را فراهم می‌آورد. این هماهنگی بین شعر و موسیقی، نثری زنده و پویا خلق می‌کند که مخاطب را به دنیایی از لطایف احساسی و هنری می‌برد. واقعاً، شگفت‌آورتر از این ترکیب هنری که بتواند چنین تأثیری را بر دل‌وجان انسان‌ها بگذارد، چیست؟

۱۲.۳. حفاظت از میراث ناملموس فرهنگی محله

راه‌پیمایی دسته آیینی مذهبی در گذرهای محله‌های تاریخی شهر کاشان، انجام مراسم چهارپایه‌خوانی در طول مسیر، حرکت در بافت تاریخی بازار کاشان، توقف در کنار شاهکار معماری تیمچه امین‌الدوله، و ممزوج شدن اشعار، سنت‌های معنوی، هنر موسیقایی و معماری به مانند یک منشور که هنگام عبور نور، از خود رنگ‌های بدیعی را ساطع می‌کند، ترکیبی از چند دست‌آورد فرهنگی - هنری یک تمدن تاریخی را به نمایش گذاشته و در کانون توجه قرار می‌دهد. فعالیت این گروه‌ها در محله‌های کاشان ضمن حفظ آیین‌های سنتی، موجب جلب توجه افراد غیر بومی و گردشگر داخلی و خارجی به محدوده تاریخی شهر شده و به پویایی اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی این محله‌ها کمک می‌کند.

۱۲.۴. دمیدن روح اتحاد جمعی در کالبد اجتماع

یادآوری سالیانه مراسم آیینی، اعلام روز اول ورود به ماه محرم، نوحه‌سرایي در شب‌های محرم با حضور در خانه‌های بزرگان محله، دیدوبازدید هیئت‌ها از یک‌دیگر طبق یک سنت هرساله، پخت غذا به‌صورت گروهی، پخش نذری و اطعام اهالی محله با غذای محلی (گوشت‌لوییا)، طبخ نان محلی عباس‌علی (دقیق، ۱۴۰۱)، تلفیق سنت‌هایی مثل قربانی و نذر با کمک به نیازمندان و انتقال رسوم جمعی و آیین‌های مخصوص خود به نسل بعدی را در پی دارد. این امور سبب تجربه کار جمعی و هم‌دلی میان افراد جامعه می‌شود.

نتیجه‌گیری

در این مقاله به بررسی و مطالعه گوشه‌ای از خرده‌فرهنگ‌های آیینی زنده یک محله شهرتاریخی پرداخته شد که در قالب میراث ناملموس فرهنگی فولکلور، شامل مهارت‌ها، مراسم، هنرهای اجرایی، ادبیات شفاهی، موسیقی، اصطلاحات و آداب و رسوم بومی می‌شود.

تأثیر متقابل علایق و اعتقادات معنوی و مذهبی بر ادبیات عامه موجب گرایش شعری بومی به سرودن اشعار حماسی با مضمون معنوی در نكوهش ظلم و دورویی و ستودن راستی و مردانگی با محوریت اتفاقات و رویدادهای مرتبط با واقعه عاشورا، و تشکیل گروه‌های چاووشی‌خوانی سقایی، و اجرای این اشعار در گوشه‌های دستگاه‌های موسیقایی ایرانی، باعث ظهور ترکیبی از ادبیات و هنرهای اجرایی در خلق مراسم آیینی محلی شد.

نمونه این هنرمندی در دسته‌های سقایی شهر کاشان قابل‌مشاهده است که یکی از قدیمی‌ترین آن‌ها دسته سقایان ضیغم است. خواستگاه این گروه محله تاریخی طاهرومنصور کاشان است که به دلیل قرارگرفتن در مسیر دروازه تاریخی ملک‌آباد تا بازار کاشان، با محلات دیگر شهر نیز در تعامل و کارکرد متقابل است.

به‌منظور واکاوی و شناخت جزئیات این میراث، مطالعات میدانی با روش مشاهده، تحقیقات محلی، عکس‌برداری، برداشت و ترسیم نقشه از عناصر الگوهای خرد و کلان معماری محله طاهرومنصور انجام شد. سپس طی مصاحبه‌هایی با افراد ساکن و مطلع بومی، آداب و زمان برگزاری مراسم آیینی محله شناسایی شد و با حضور در چند مراسم سقاخوانی و تماس با بزرگان اعضای گروه ضیغم مستندنگاری آن انجام شد. در نهایت با مراجعه به منابع کتاب‌خانه‌ای در شهرهای کاشان، قم، مشهد و تهران از مطالب مرتبط بهره‌برداری شد.

میراث فرهنگی ناملموس کاشان، آمیخته متنوعی از هنر، مهارت‌ها، فرهنگ، ادبیات، شعر و مراسم آیینی است. مراسم آیینی، چاووشی سقایی یا سقاخوانی یک سنت آیینی عزاداری تاریخی است. از دلایل پیدایش این سبک آیینی، ارزشمند بودن رفع عطش تشنگان در اقلیم گرم کاشان است. دیگری، ذوق هنری و گرایش معنوی مردم این دیار است که از میان آن‌ها شاعران شیرین سخن برخاسته است.

اگرچه در گذر زمان با وفات بزرگان این آیین و همچنین منع عزاداری در دوران پهلوی اول، و حرکت به سمت مدرنیته، آداب برگزاری سقایی دچار تغییر و از تعداد این گروه‌ها کاسته شد، ولی تکرار سالیانه این مراسم به حفاظت، تداوم و توسعه پایدار ارزش‌های فرهنگی و معنوی، ترویج ادبیات منظوم و هنرهای اجرایی این مراسم آیینی محلی منجر خواهد شد. با افزایش آگاهی عمومی و توجه به اهمیت میراث فرهنگی ناملموس، انگیزه‌ها برای حفاظت این میراث در نسل بعدی تقویت شده و آن را پاس می‌دارند. به این ترتیب، میراث فرهنگی ناملموس به‌عنوان یکی از پایه‌های اصلی توسعه پایدار، نقش مهمی در بالابردن کیفی هویت فرهنگی، انسجام اجتماعی و تقویت حس ارزشمندی در میان اهالی بومی جوامع شهر تاریخی ایفا می‌کند و همچنین جلب توریست، باعث مشارکت در منافع اقتصادی برای افراد بومی و جلوگیری از متروکه شدن و کاهش جمعیت در اثر ترک ساکنین محله و ایستایی در پهنه شهر تاریخی کاشان می‌شود.

پی‌نوشت

این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد نویسنده اول به راهنمایی نویسنده دوم در دانشگاه کاشان است.

منابع

- امینی، امیرمحسن، ۱۴۰۳، مصاحبه شخصی نگارنده در محله طاهرومنصور.
- دقیق، جواد، ۱۴۰۱، مصاحبه شخصی نگارنده در گذر باباولی
- دقیق، علیرضا، ۱۴۰۱، مصاحبه شخصی نگارنده در کوچه سرو
- ضیغم، حمیدرضا، ۱۴۰۲ مصاحبه شخصی نگارنده در زیارت طاهرومنصور
- حبیب، فرح، کریمی، نوشین و کریمی، نسیم، ۱۳۸۸، رویکردی تحلیلی به تعامل بین آیین‌های جمعی و ساختار کالبدی شهرهای سنتی ایرانی نمونه موردی شهر زنجان، نشریه هنرهای زیبا، پاییز ۱۳۸۸، شماره ۳۹، ۱۱۷
- خان‌محمدی، کریم، یوسفی، محدثه، ۱۳۹۶، بررسی انسان شناختی پدیده نخل‌گردانی در کاشان مطالعه موردی نخل هیات حسینی سرفره و گذر صدره، فصلنامه شیعه شناسی، زمستان ۱۳۹۶، شماره ۶۰، ۷
- فرخیار، حسین، ۱۳۷۰، مشاهیر کاشان، نوبت اول، تهران: راسخ
- کلانترضرابی، عبدالرحیم، ۱۳۷۸، تاریخ کاشان، به کوشش ایرج افشار، نوبت چهارم، تهران: امیرکبیر
- معمدی، سید حسین، ۱۳۷۹، عزاداری سنتی شیعیان، نوبت اول، تابستان، کاشان: مؤلف
- نراقی، حسن، ۱۳۴۵، تاریخ اجتماعی کاشان، مهر، تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات اجتماعی
- محبوب، محمدجعفر، ۱۳۸۶، ادبیات عامه ایران، به کوشش حسن ذوالفقاری، نوبت سوم، پاییز، تهران: چشمه
- موسوی بجنوردی، ۱۳۹۳، تاریخ جامع ایران، حسن رضایی باغبیدی، محمود جعفری‌دهقی، نوبت اول، تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی

The traditional ritual of Saqayyan-Zigham in Taheromansour neighborhood of Kashan, the importance of protecting intangible cultural heritage

Abbas Hasankhani

Master student, Conservation of Urban Heritage, University of Kashan

Poya189@gmail.com

Ali Omranipour

Associate Professor, Campus of Fine Arts, University of Tehran

a. omrani@ut.ac.ir

Abstract

One of the ritual and spiritual ceremonies of the people of Kashan is Saqakhani or Saqay. The origin of this ritual in the region is its spiritual beliefs and rich traditional culture. Meanwhile, some who enjoy the beautiful voice and singing, relying on spiritual epic beliefs and using religious poems of local poets, perform beautiful melodies in local ritual and occasion ceremonies. The combination of poetry and literature and lovely musical melodies has led to the emergence of native and local singing styles in the art field of this land. There are nearly 30 Saqay groups in the city of Kashan and its suburbs, one of the most important of these groups, with a history of more than 100 years, is the Saqayan Digham group in the Tahrum Mansour neighborhood of Kashan. The aim of this research is to understand the origin, cultural aspects and characteristics of this traditional ritual in terms of content, method of execution, form and manner of holding, in place and time by observation, interview, local research, library studies and documentation.

This article deals with the dimensions and description of the functions of this ritual and answers the question of what is the reason for its persistence and impact on the dynamics of the community, as the oldest Saqqah group active in the field of intangible cultural heritage of Kashan city, and what are the reasons for the interaction of local people with it or the change and reduction of this ritual from the past to the present.

Therefore, paying attention to the protection of ancient collective rituals is an important factor in the sustainability of culture and authentic traditional values, economic dynamism and prosperity, and preventing stagnation and reducing the departure of local residents and the abandonment of the neighborhoods of historical cities.

Keywords: Intangible cultural heritage, Tahrum Mansour neighborhood, Saqayan Zeigham, ritual ceremonies, musical melodies.

مقایسه کتاب‌های برگزیده و پرخواننده کودکان از نظر میزان و چگونگی توجه به مولفه‌های مهارت‌های زندگی

فاطمه حسین‌آبادی

عضو هیات علمی دانشگاه فرهنگیان

-

سکینه حیدری

مدرس گروه روان‌شناسی دانشگاه فرهنگیان تهران ایران

Aramesh1314@gmail.com

سمیه رضایی

استادیار گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان

s.rezaee@cfu.ac.ir

چکیده

مهارت‌های ده‌گانه زندگی، مهارت‌هایی هستند که به انسان کمک می‌کنند، راه‌پریچ و خم زندگی را برای رسیدن به اهداف متعالی خود، با شادمانی و آرامش بپیماید، چنان‌چه این مهارت‌ها از کودکی به انسان آموزش داده شود، رفتار سازگارانه‌ای را برای او در دوران بزرگسالی‌اش، رقم می‌زند. یکی از ابزارهای مناسب برای آموزش مهارت‌های زندگی به کودکان، استفاده از کتاب‌های مناسب، خصوصاً ژانر قصه و داستان است.

در این پژوهش، پرخواننده‌ترین کتاب‌های کودکان کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان و کتاب‌هایی که بیشترین جوایز را به خود اختصاص داده‌اند، انتخاب و از این نظر بررسی و تحلیل می‌شوند و پس از آن مقایسه‌ای میان آن‌ها انجام می‌شود. هدف از انجام این پژوهش مقایسه چندی و چونی طرح مهارت‌های زندگی در کتاب‌های پرخواننده و برگزیده کودکان است.

پس از بررسی انجام‌شده این نتیجه به دست آمد که مهارت‌های تفکر انتقادی و مهارت‌های ارتباطی در کتاب‌های برگزیده بیشترین بسامد را داشتند و در کتاب‌های پرخواننده مهارت‌های هم‌دلی و تفکر خلاق دارای بیشترین فراوانی بودند. در کتاب‌های پرخواننده دو مهارت خودآگاهی و کنترل هیجانات منفی با کمترین بسامد مطرح شده بودند و در کتاب‌های برگزیده مهارت‌های خودآگاهی و تفکر خلاق کمترین فراوانی را داشتند.

کلیدواژه‌ها: کتاب‌های برگزیده، کتاب‌های پرخواننده، گروه سنی الف و ب و ج، مقایسه، مهارت‌های زندگی.

۱ مقدمه

مهارت‌های زندگی مهارت‌هایی هستند که هر انسانی که در اجتماع زندگی می‌کند باید آن‌ها را کسب کرده باشد تا بتواند با دیگران روابط سازگارانهای برقرار کند. «این مهارت‌ها انسان را قادر می‌سازد تا با موقعیت‌های زندگی سازگاری باید و به آن‌ها تسلط داشته باشد. از طریق رشد این مهارت‌ها، افراد یاد می‌گیرند که به راحتی با دیگران زندگی کنند و احساس خود را با امنیت خاطر بیان کنند» (پیت من ۱۹۹۷ به نقل از کاوه ۱۳۹۱).

تعاریف و تقسیم‌بندی‌های متعددی از مهارت‌های زندگی به دست داده‌اند، اما نقطه اشتراک در تعاریف موجود، ضرورت اکتساب و تقویت این مهارت‌ها برای همه افراد در سطح جامعه است. مهارت‌های زندگی فرایندی است که هر فرد به واسطه آن، دانش و توانایی لازم را برای مشارکت مؤثر و فعال در زندگی گروهی و اجتماعی کسب می‌کند. بدین ترتیب کسب مهارت‌های زندگی از اساسی‌ترین ابزار ادامه حیات محسوب می‌شود؛ لذا باتوجه به تغییرات و پیشرفت‌های فکری و توسعه فناوری اطلاعات و ارتباطات و روزافزون شدن مشکلات اجتماعی و غیره، آموزش مهارت‌های زندگی از ضروریات ادامه حیات سالم محسوب می‌شود. (خورشیدی و دیگران، ۱۳۹۰: ۱۶).

کتاب‌های بسیاری برای کودکان و نوجوانان نوشته و منتشر می‌شود. از آنجاکه سهم کتاب، خصوصاً کتاب‌های داستانی در تربیت و اصلاح رفتارهای کودکان بسیار قابل توجه است، بررسی کتاب‌های منتشرشده، خصوصاً کتاب‌هایی که کودکان به آن‌ها اقبال نشان داده‌اند و کتاب‌هایی که به عنوان کتاب‌های برگزیده برای کودکان معرفی می‌شوند، از منظر میزان تأثیر در تربیت و تغییر رفتارهای نادرست کودکان مخاطب، اهمیت و ضرورت دارد.

از دیگر سو، به دلیل اهمیت آموختن مهارت‌های زندگی به کودکان، از دوران کودکی، می‌توان به بررسی مهارت‌های زندگی در کتاب‌های برگزیده و پرخواننده کودکان پرداخت و آثار کودکان را براساس میزان و چگونگی تأثیر تربیتی آن‌ها، به معلمان، مربیان، کتاب‌داران و کسانی که به نوعی با کودکان این مرز و بوم سروکار دارند، معرفی کرد و با مقایسه این دو گروه به تفاوت‌ها و شباهت‌های کتاب‌های برگزیده از نظر داوران جشنواره‌ها و پرخواننده از نظر خوانندگان آثار، دست یافت.

۱.۱ اهداف تحقیق

۱. تحلیل کتاب‌های پرخواننده کودکان براساس چگونگی طرح مهارت‌های زندگی و بررسی فراوانی هر یک از مهارت‌ها در کتاب‌های پرخواننده کودکان
۲. تحلیل کتاب‌های برگزیده کودکان براساس چگونگی طرح مهارت‌های زندگی و بررسی فراوانی هر یک از مهارت‌ها در کتاب‌های برگزیده کودکان
۳. مقایسه کتاب‌های پرخواننده و برگزیده از منظر میزان و کیفیت طرح مهارت‌های زندگی

۱.۲ سوالات تحقیق

۱. مهارت‌های زندگی در کتاب‌های پرخواننده کانون پرورش فکری چگونه و به چه میزان مطرح شده است؟
۲. مهارت‌های زندگی در کتاب‌های برگزیده کودکان چگونه و به چه میزان مطرح شده است؟

۳. چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی میان کتاب‌های برگزیده و پرخواننده کودکان از منظر میزان و کیفیت طرح مهارت‌های زندگی وجود دارد؟

۱,۳ پیشینه

در زمینه بررسی آثار مربوط به کودکان، براساس مهارت‌های زندگی مقالات زیادی در سایت‌های اطلاعاتی یافته شد. این پژوهشگر در دو مقاله دیگر به تحلیل مهارت‌های زندگی در کتاب‌های پرخواننده و برگزیده پرداخته است. در پژوهشی با عنوان «بررسی کیفیت و میزان طرح مهارت‌های زندگی در کتاب‌های پرخواننده کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان (در بازه زمانی ۱۳۸۵-۱۳۹۵)» در این پژوهش، کتاب‌های پرخواننده کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان انتخاب و از این نظر بررسی و تحلیل شدند. هدف از انجام این پژوهش بررسی چندی و چونی طرح مهارت‌های زندگی در کتاب‌های پرخواننده کودکان و پاسخ به این پرسش است: مهارت‌های زندگی در کتاب‌های موردعلاقه کودکان به چه میزان وجود دارد و هر مهارت، چگونه در داستان طرح شده است؟ پس از بررسی انجام شده این نتیجه به دست آمد که مهارت تفکر انتقادی و مهارت‌های ارتباطی بیشترین بسامد را در میان کتاب‌های پرخواننده کودک در کتابخانه‌های کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان دارند. و در پژوهش دیگری با عنوان «تحلیل محتوای مهارت‌های زندگی در کتاب‌های برگزیده کودکان (گروه‌های سنی الف، ب و ج)» که به روش تحلیل محتوا انجام شده است به این نتیجه رسیده است که مهارت‌های هم‌دلی، تفکر خلاق، مهارت‌های ارتباطی و تفکر انتقادی بیشترین فراوانی را در میان کتاب‌ها دارند. در اغلب داستان‌های بررسی شده، شخصیت‌هایی که از مهارت‌های زندگی برخوردار بودند، شخصیت‌های موفق و کامیاب داستان‌ها بودند و شخصیت‌هایی که فاقد مهارت بودند، در پایان داستان ناکام می‌ماندند. در این پژوهش مقایسه‌ای میان کتاب‌های پرخواننده و برگزیده از منظر میزان توجه به مولفه‌های مهارت‌های زندگی پرداخته شده است.

۱,۴ تعاریف نظری:

۱,۴,۱ مهارت‌های زندگی

طبق گزارش سازمانی بهداشت جهانی (۱۳۹۳)، ۱۰ مهارت زندگی عبارتند از: خودآگاهی، روابط میان‌فردی، تصمیم‌گیری، حل مسئله، تفکر خلاق، هم‌دلی، ارتباط مؤثر، تفکر انتقادی، مهار کردن هیجانات، مقابله با استرس. برای هر یک از مؤلفه‌ها تعاریفی ذکر شده است که در اینجا بیان می‌شود:

خودآگاهی: توانایی شناخت خود و آگاهی از خصوصیات، نقاط ضعف و قوت، ترس‌ها و انزجارهای خویش است.

هم‌دلی: توانایی درک زندگی دیگران است حتی در زمانی که در شرایط آن‌ها قرار نداشته باشیم.

ارتباط مؤثر: این توانایی به فرد کمک می‌کند تا بتواند به صورت کلامی و غیرکلامی عقاید، خواسته‌ها و هیجانات خود را ابراز کند و به هنگام نیاز از دیگران تقاضای کمک نماید.

روابط میان‌فردی: این توانایی به ایجاد روابط بین فردی مثبت و مؤثر فرد با انسان‌های دیگر کمک می‌کند.

تفکر خلاق: این نوع تفکر به حل مسأله و هم تصمیم‌گیری‌های مناسب کمک می‌کند. با استفاده از این تفکر راه‌حل‌های متفاوت یک مسأله و پیامدهای هر یک از آن‌ها بررسی می‌شود.

کنترل هیجانت منفی: توانایی فرد در تشخیص هیجانات خود و دیگران و واکنش مناسب به هیجانات متفاوت.

مقابله با استرس: این توانایی شامل شناخت استرس‌های گوناگون زندگی و تأثیر آن‌ها بر فرد است. (سبزعلی سنجانی، ۱۳۸۴: ۴۵).

۱,۴,۲ کتاب‌های برگزیده:

کتاب‌هایی هستند که در جشنواره‌های کتاب توسط داوران بررسی شده و اگر مطابق با معیارهای جشنواره‌ها باشد به عنوان کتاب برگزیده اعلام می‌شوند.

۱,۴,۳ کتاب‌های پرخواننده:

کتاب‌هایی هستند که توجه مخاطبان را به خود جلب کرده است و بیشترین امانت یا فروش را به خود اختصاص داده باشند.

۲ بحث و بررسی

اینک به بررسی هریک از مهارت‌ها در کتاب‌های برگزیده و پرخواننده پرداخته می‌شود:

۲,۱ همدلی

۲,۱,۱ مهارت همدلی در کتاب‌های برگزیده

در داستان «آرزوهای رنگی» بچه‌ها توانسته‌اند با یک‌دیگر ارتباط هم‌دلانه‌ای برقرار کنند. داستان «اسب و سیب و بهار»، اسب و سیب را نشان می‌دهد که هم‌دیگر را درک می‌کنند و همراه با هم آزاد و رها زندگی می‌کنند.

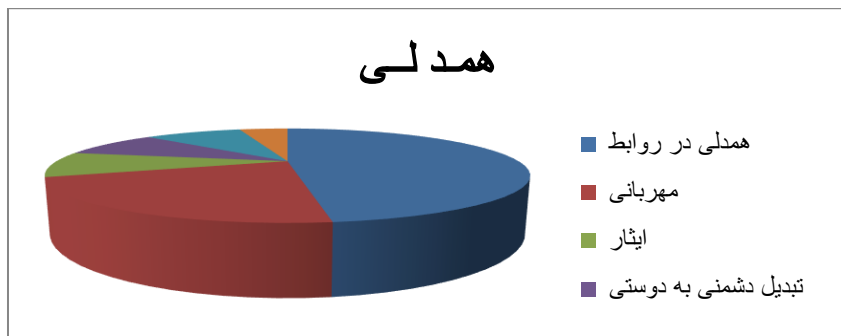
در داستان «خفاش دیوانه»، اگر حیوانات جنگل می‌توانستند مثل خفاش جهان را ببینند، او را دیوانه لقب نمی‌دادند. «تبعیض و پیش‌داوری در مورد انسان‌ها ناشی از ناتوانی در همدلی است» (نوری، ۱۳۸۳: ۴۱). داستان «جشن جنگل» نیز حکایت کلاغی است که نمی‌تواند ارتباط خوبی با دیگران برقرار کند. کلاغ اگر به جای این‌که آنچه را خودش دوست دارد به دیگران تحمیل کند، خواسته‌های آنان را در نظر می‌گرفت می‌توانست روابط بهتری داشته باشد.

بزی در داستان «لولوی قشنگ من»، به دلیل علاقه‌ای که به لولو دارد حالش را می‌فهمد. او ارتباط خوبی با لولو برقرار می‌کند و برای بهتر کردن حال دوستش از خودگذشتگی می‌کند. «بزی بهترین دوست لولوی سرخرمن بود. بزی حرف‌هایش را به لولو می‌زد و لولو به حرف‌ها و بازیگوشی‌های بزی می‌خندید. وقتی بزی دور و برش جست و خیز می‌کرد، از شنیدن صدای جیلینگ‌جیلینگ زنگوله‌اش حسابی کیف می‌کرد...» (انواری، ۱۳۸۷: ۲).

دخترک در داستان «خاله عروسک من»، می‌فهمد که دوستش هم مثل او دوست دارد به عروسک محبت کند؛ بنابراین اجازه می‌دهد که او خاله عروسک باشد. «عروسکم بعضی وقت‌ها می‌رفت خانه خاله جانم و یکی دوروز

آنجا می‌ماند. من اصلاً نگران نمی‌شدم؛ چون خاله‌ها خیلی مهربانند و بچه خواهرشان را مثل بچه خودشان می‌دانند. حال دیگر من و دوستم بزرگ شده‌ایم و عروسکمان را داده‌ایم به بچه‌هایمان؛ ولی هنوز به هم‌دیگر می‌گوییم خواهرجان» (شفیعی، ۱۳۷۱: ۱۶).

در داستان‌های بررسی شده، مولفه‌هایی چون، «هم‌دلی در روابط»، «مهربانی»، «ایثار»، «تبدیل دشمنی به دوستی»، «شناختن نیازهای یک‌دیگر» و «شناختن شخصیت یک‌دیگر» دیده شد. فراوانی مولفه‌ها در نمودار زیر مشاهده می‌شود:



۲.۱.۲ مهارت هم‌دلی در داستان‌های پرخواننده

درحقیقت هم‌دلی، زیرمجموعه مهارت‌های ارتباطی است؛ چراکه افراد هم‌دل می‌توانند با یک‌دیگر ارتباط خوبی برقرار کنند؛ بنابراین لازمه برقراری ارتباط مؤثر در بسیاری از موارد هم‌دلی با دیگران است؛ چنان‌که در داستان‌های بررسی شده گاهی هر دو مهارت هم‌دلی و مهارت‌های ارتباطی دیده می‌شود.

این مهارت نیز در داستان‌های پرخواننده به میزان زیادی یافته شد. در داستان «خفاش دیوانه» اگر شخصیت‌های داستان خفاش را می‌شناختند، واکنش عاطفی مناسب‌تری از خود نشان می‌دادند.

در این داستان هم مهارت حل مسأله دیده می‌شود و هم هم‌دلی بز با درخت خود را می‌نمایاند. بز به او می‌گوید: «تا حالا کسی به تو گفته که خیلی بلندی؟» درخت گفت: نه نگفته. بز گفت که خیلی محکمی؟ بز گفت که خیلی قشنگی؟ درخت آهی کشید و گفت: نه نگفته. بز گفت: «تاحالا کسی با تو حرف زده؟ درخت گفت: نه زده. و زد زیر گریه. آن‌قدر گریه کرد تا دل پرش خالی خالی شد. بز کمی فکر کرد و گفت: «گریه نکن... صبر کن حالا برمی‌گردم» در حقیقت بز در این داستان می‌تواند با درخت احساس هم‌دلی کند و حال او را درک کند و این‌طور راه حلی برای مسأله پیش آمده پیدا می‌کند. (کتبی، ۱۳۹۲: ۱۲).

کتاب «خوشحال باش مرغک من» داستان درباره مرغی است که به عنوان هدیه به یک پیرمرد فقیر و مهربان داده می‌شود. پیرمرد نیز مرغ را به تعمیرکار فقیری می‌دهد. تعمیرکار نیز آن را به دخترک بینوایی می‌بخشد. سرانجام مرغ نزد پیرمرد بازمی‌گردد و پیرمرد از او در باغچه‌اش نگهداری می‌کند. در این داستان پیرمرد که به مرغ نیاز دارد برای این‌که می‌داند تعمیرکار فقیر بیشتر به آن نیاز دارد مرغ را به تعمیرکار می‌دهد... «پیرمرد به یاد یکی از دوستانش افتاد که تعمیرکاری دوره گرد بود تعمیرکار دوره گرد مریض بود و حتماً بیشتر از خود او به این مرغ نیاز داشت» (حدادپان‌مقدم، ۱۳۹۳: ۴).

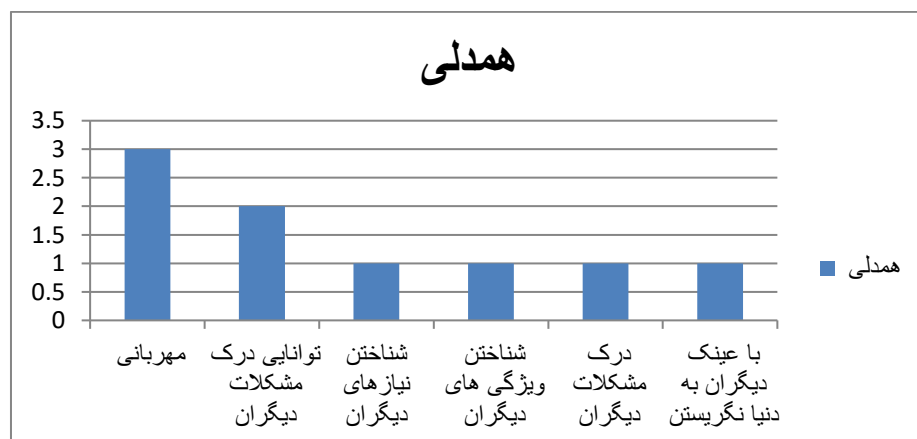
در کتاب «قلب مترسک»، هم‌دلی مترسک با سارکوچک دیده می‌شود؛ چنان‌که در پایان داستان، سار را قلب من می‌نامد: چشم‌های مترسک پر از اشک بود و فقط توانست بگوید: «به سلامت سار عزیز! تو دیگر بزرگ شده‌ای. به سلامت، قلب من!». (مهرافزا، ۱۳۸۶: ۴۰). اگرچه سار در ابتدا از مترسک می‌ترسد؛ اما به‌زودی می‌تواند با او ارتباط خوبی برقرار کند. مترسک آهی کشید و گفت: «راه طولانی و دور است. اسیر برف و سرما می‌شوی. بهتر است همین جا بمانی و زمستان را با هم بگذرانیم. خوب نگاه کن؛ جیب کت من لانه کوچک و خوبی است. آنجا پر از گندم است. حتی می‌توانی خوشه‌های گندمی را که روی صورت من است، بخوری.» (مهرافزا، ۱۳۸۶: ۱۳).

سار کوچک، به آرامی خودش را توی جیب مترسک جا داد. آن‌قدر خسته بود که خیلی زود خوابش برد. صدای تاپ‌تاپ قلب مترسک برایش مثل لالایی بود. تمام روز از آسمان برف بارید و بارید. وقتی شب شد، ابرهای رفتند و ماه وستاره‌ها پیدا شدند. (مهرافزا، ۱۳۸۶: ۱۳).

در کتاب «تو مادر منی؟»، در یک مغازه اسباب‌بازی‌فروشی یک ماشین کوچولوی قرمز بود که دنبال مادرش می‌گشت. یک روز رفت پیش یک کامیون و پرسید: سلام. تو مادر منی؟ کامیون اخم کرد و گفت: یعنی چی؟ مگر ماشین‌ها هم مادر دارند؟ ماشین کوچولوی قرمز برای یافتن مادرش به جست‌وجوهایش ادامه داد؛ اما هیچ‌کس مادر او نبود. ماشین کوچک دیگری به ماشین قرمز می‌رسد و از او می‌پرسد تو مادر منی؟ ماشین قرمز که دوست داشت مادر خودش را بیابد، در پاسخ به ماشین کوچک می‌گوید: بله من مادر تو هستم. ماشین قرمز که می‌داند نداشتن مادر خیلی سخت است، حال ماشین کوچک را می‌فهمد و تلاش می‌کند حالی را که خودش دوست دارد داشته باشد، برای ماشین کوچک ایجاد کند. «هم‌رنگی و انطباق چهارچوب ذهنی دو شخص، نقطه عطف یک رابطه موثر و مفید بین آن‌ها بوده و مصداق واقعی تفاهم و توافق و هم‌دلی است» (امامی، ۱۳۸۳: ۶۵).

در داستان‌های بررسی‌شده، در بیشتر داستان‌ها، افراد هم‌دل افراد مهربانی هستند که توانایی درک کردن حال دیگران را دارند و می‌توانند ارتباط مؤثری با آنان برقرار کنند. در داستان‌های «کاش یک برادر داشتم» و خفاش دیوانه شخصیت‌ها در ابتدا نمی‌توانند شخصیت مقابل خود را درک کنند به این دلیل که شناخت کافی از آن‌ها ندارند و بعد از این‌که شناخت پیدا کردند، رابطه‌شان خوب می‌شود.

در داستان‌ها مولفه‌های مهربانی، توانایی درک مشکلات دیگران، شناختن نیازهای دیگران، شناختن ویژگی‌های دیگران و مانند دیگران به جهان‌نگریستن دیده می‌شود.



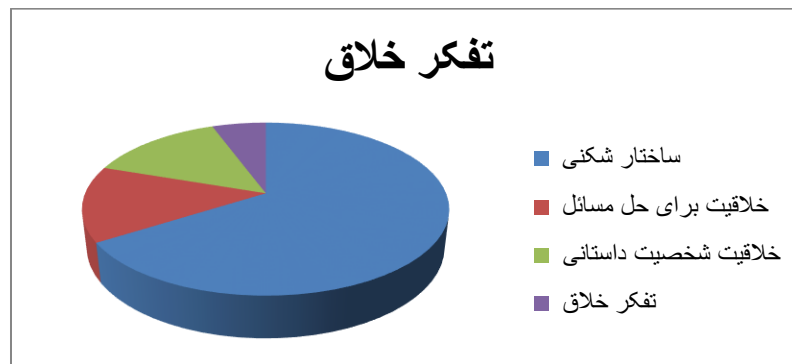
۲،۲ تفکر خلاق

۲،۲،۱ تفکر خلاق در داستان‌های برگزیده

کودک با خواندن داستان «ماه و ستاره»، می‌فهمد که در دنیای داستان‌ها همه‌چیز می‌تواند به یک‌دیگر تبدیل شوند. در این داستان ستاره به یک ستاره دریایی متفاوت تبدیل می‌شود: «ستاره کوچولو مثل یک ستاره دریایی توی آب غلت می‌خورد، بال می‌زد و شناکنان با ماهی کوچولو بازی می‌کرد. به دنبال هم می‌دویدند. به این‌ور و آن‌ور می‌رفتند. سیر و پر با هم بازی می‌کردند» (یوسفی، ۱۳۷۹: ۱۵).

کودک با خواندن داستان «بال‌های آبی من»، این نکته را دریافت می‌کند که می‌تواند متفاوت فکر کند. در داستان «وقتی آناکوچولو سرما خورده بود»، عموی آناکوچولو برای خوشحال کردن او کارهای جالبی انجام می‌دهد. در داستان «آی ابراهیم»، ابراهیم به جای جبهه رفتن کار دیگری انجام می‌دهد. «از روزی که جوابش کرده بودند، صبح زود می‌آمد؛ پیش‌بندش را می‌بست و همین‌طور تا شب یک‌ریز کار می‌کرد. پوتین‌های رزمندگان را می‌دوخت...» (امام، ۱۳۹۲: ۱۲). با خواندن داستان لبخند نیلوفر تفکر خلاق در کودک تقویت می‌شود. در داستان «مثل هزار ستاره»، دختر بچه مادر ندارد و با خلاقیت خود برای خودش مادری خلق می‌کند.

در داستان‌های بررسی شده چهار مؤلفه «ساختارشکنی»، «خلاقیت برای حل مسائل»، «خلاقیت شخصیت داستانی» و «تفکر خلاق» دیده شدند. در بیشتر این داستان‌ها نویسنده با ساختارشکنی و خرق عادت، به کودک مخاطب می‌آموزد که اتفاقاتی متفاوت با اتفاقات معمول و روزمره می‌تواند پیش آید. همان‌طور که نویسنده با نگاه متفاوت می‌توان جهانی متفاوت در داستان‌هایش خلق کند، کودک هم می‌تواند خالق زندگی خود باشد اگر نگاه متفاوتی داشته باشد. بسامد هر یک از مولفه‌ها در نمودار زیر مشاهده می‌شود:



۲،۳ تفکر خلاق در داستان‌های پرخواننده

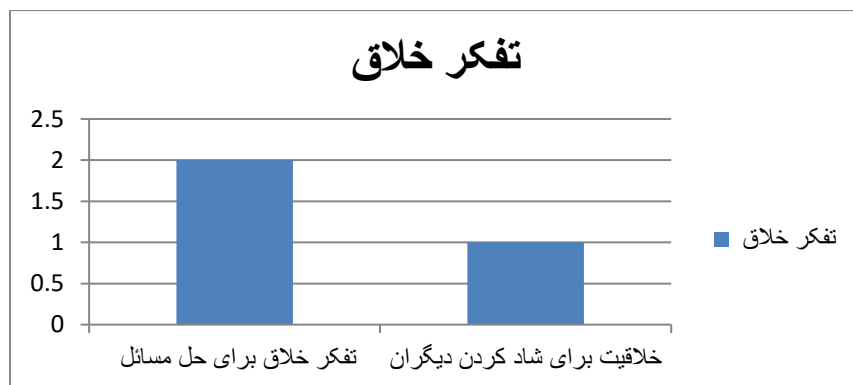
در داستان گروفالو موش کوچولو زمانی که با خطر مواجه می‌شود موجودی خیالی به نام گروفالو خلق می‌کند و جانوران را می‌ترساند تا این‌که همان موجودی که موش کوچولو خلق کرده بود، با او مواجه می‌شود. اما موش کوچولو این بار هم قصه‌ای خلق می‌کند و گروفالو را فراری می‌دهد. تفکر خلاق به حل مساله و به تصمیم‌گیری‌های مناسب کمک می‌کند و فرد را قادر می‌سازد تا مسائل را ورای تجارب مستقیم خود دریابد و با سازگاری و انعطاف بیشتری به زندگی روزمره بپردازد (جان ادر، ۱۳۸۸: ۶۷).

در کتاب جادو در شهر بازی استاد که از دانشش برای شاد کردن بچه‌ها استفاده می‌کند دستگاہی ساخته است که جاذبه زمین را بالای سر دستگاه درجه به درجه کمتر یا کاملاً بی‌اثر می‌کند. اگر استاد به هر کدام از وسایلش ضربه کوچکی بزند آن‌ها هم در هوا معلق می‌شوند. استاد برای شهر بازی نقشه‌ای دارد.» (میرکیایی، ۱۳۸۲: ۱).

«این جا چه خبر است؟ یک دایره جادویی در شهر بازی! استاد در دایره‌ای به شعاع بیست متر، جاذبه را بی‌اثر کرده است. آن‌ها آخرین قدم را پشت خط دایره برمی‌دارند و با همان سرعتی که وارد دایره می‌شوند، جلو می‌روند. حالا که جاذبه مزاحم نیست، همان نیروی آخرین قدم آن‌ها در بیرون دایره کافی است تا آن‌ها را در درون دایره جلو ببرد» (همان، ۴). در حقیقت استاد آنچه را که می‌داند با خلاقیت می‌آمیزد تا بچه‌ها را شاد کند.

در داستان شب به خیر خرس کوچولو مادر خرس کوچولو برای این‌که او را بخواباند از خلاقیت خود استفاده می‌کند.

در داستان‌های بررسی‌شده، موش کوچولو برای این‌که خودش را از خطر نجات دهد یک موجود عجیب خلق می‌کند. استاد با دانش و خلاقیتی که دارد دستگاهی به وجود می‌آورد که می‌تواند کارهای زیبا و عجیب انجام دهد. مادر خرس کوچولو برای این‌که خرس کوچولو را بخواباند برای او، از یک گلوله برف ماه می‌سازد.



۲,۴ مهارت‌های ارتباطی

۲,۴,۱ مهارت‌های ارتباطی در داستان‌های برگزیده

در کتاب «آرزوهای رنگی» مهربانی کودک باعث می‌شود که کودکان بتوانند با یک‌دیگر ارتباط عاطفی خوبی برقرار کنند. عموی آنا کوچولو با بازی کردن با آنا می‌تواند به او نزدیک شود.

بزی و لولو دوستان خوبی هستند. آنان هم‌دیگر را دوست دارند و این دوست داشتن و مهربانی آن‌ها را به یک‌دیگر پیوند داده است. «تازه فهمید آن کاه‌هایی که می‌خورد از کجا می‌آمد. لولو از تنش کاه درمی‌آورد و به بزی می‌داد تا به آرزویش برسد. اشک از چشم‌های بزی سرازیر شد و روی لباس خالی لولو ریخت. آن‌قدر آنجا ایستاد تا پاهایش درد گرفت و به خودش آمد دويد تا برای بهترین دوستش یک‌عالمه گل بچیند» (انواری، ۱۳۸۷: ۲۵).

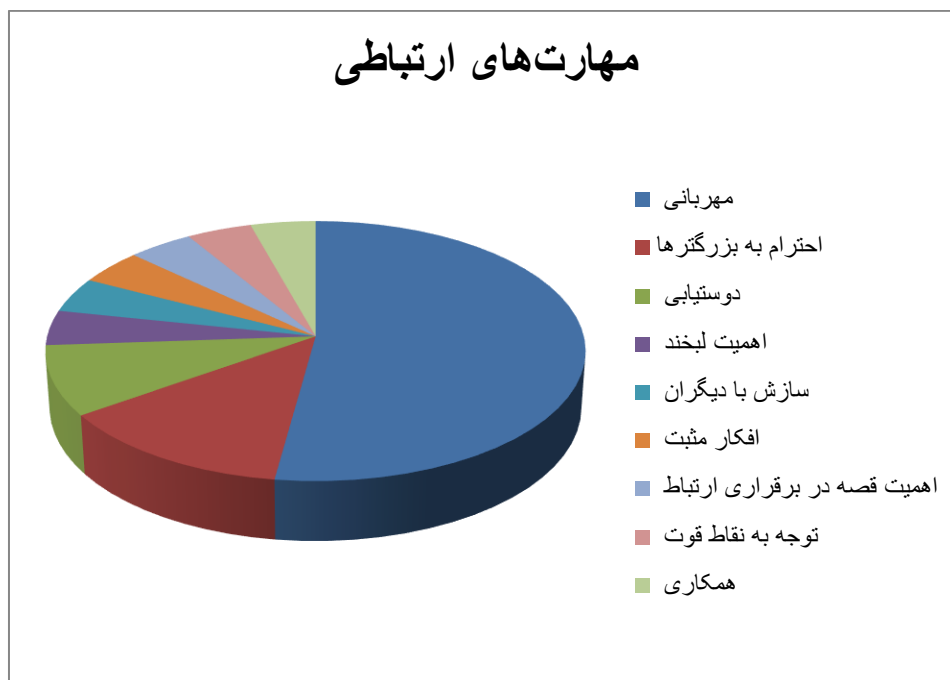
دوستان قطار به خوبی می‌توانند حال قطار را بفهمند و با او ارتباط خوبی برقرار کنند. این مهربانی در داستان‌های «مهمان ماه»، «ماه و ستاره»، «خاله عروسک من»، «مثل هزار ستاره»، «قصه پلی که بود و دیگر نیست» و «اسب و سیب و بهار» آشکارا دیده می‌شود و شخصیت‌های اصلی این داستان‌ها، به خوبی توانسته‌اند با یک‌دیگر ارتباط برقرار کنند.

«سلام دادن ماهی کوچولو و ستاره کوچولو بامزه بود. تا عکس ستاره کوچولو روی آب دریا می‌افتاد، ماهی کوچولو جست و خیز می‌کرد. از توی آب به هوا می‌پرید، دمش را تکان می‌داد و سرش را می‌چرخاند. ستاره کوچولو هم به دور خودش می‌چرخید و چشمک می‌زد و سرش را تکان می‌داد. آن وقت بازی ستاره کوچولو و ماهی کوچولو شروع می‌شد» (یوسفی، ۱۳۷۹: ۳).

در کتاب «ماجرای احمد و سارا»، احمد به دلیل گوش نکردن به حرف بزرگ‌ترش، پشیمان می‌شود. سوت فرمانروا حکایت کودکی است که نگهبان را به این دلیل که دل پدر بزرگش را شکسته است فرمانروا خطاب می‌کند. او نمی‌داند نگهبان به وظیفه‌اش عمل می‌کند. به این دلیل که با وظایف نگهبان آشنا نیست، برای او سوء تفاهم ایجاد می‌شود. بسیاری از مواقع اگر ما دلیل رفتارهای دیگران را بفهمیم، می‌توانیم آنان را توجیه کنیم. «سارا گفت: او یک فرمانروای از خودراضی است که به جای شمشیر سوت دارد. بعد از این حرف دوباره به طرف تاب دوید و شروع به بازی کرد؛ ولی حسابی از دست فرمانروا عصبانی بود. چون درست موقعی که پدر بزرگ آماده شده بود، تاب بنخورد، سوتش را به صدا درآورده بود» (کلهر، ۱۳۹۱: ۷).

داستان «لبخند نیلوفر» به کودک نشان می‌دهد که لبخند کیفیت روابط را بهتر می‌کند. «یک لبخند بزرگ زرد برای آسمان کشید تا دیگر ابری نباشد. یک لبخند نارنجی هم برای گربه‌اش کشید تا با موش‌ها و ماهی‌ها مهربان‌تر شود» (قاسم‌پور، ۱۳۸۰: ۱۰).

پیشی‌خانم در «پیشی‌خانم و بچه‌ها» به دلیل بدبینی دچار سوء تفاهم شده بود و این سوء تفاهم به کیفیت روابطش لطمه وارد می‌کرد. این گونه داستان‌ها به کودکان یاد می‌دهند که نگرش مثبتی داشته باشند. در کتاب‌های بررسی‌شده، مؤلفه‌های مهربانی، احترام به بزرگ‌ترها، دوست‌یابی، شناختن نیازهای یک‌دیگر و ... دیده شدند. مؤلفه مهربانی دارای بیشترین فراوانی در میان دیگر مؤلفه‌های این مهارت است. در نمودار مربوط، مؤلفه‌های مستخرج از این مهارت و فراوانی آن‌ها در کتاب‌های بررسی شده دیده می‌شود.

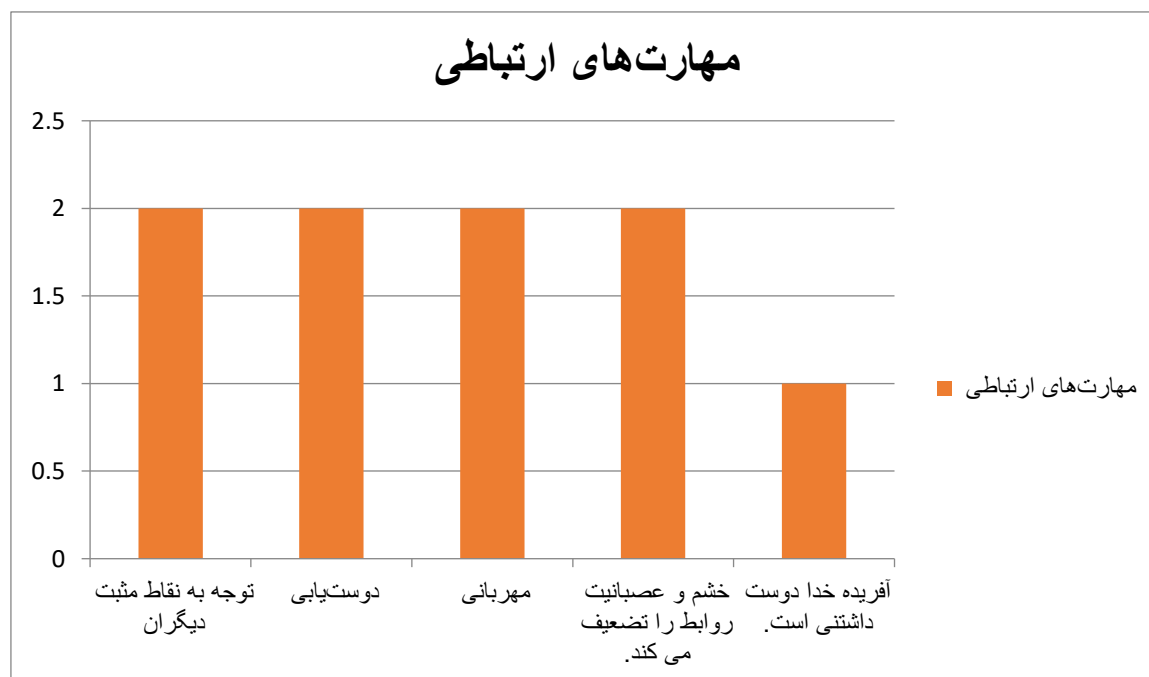


۲،۴،۲ مهارت‌های ارتباطی در داستان‌های پرخواننده

می‌توان گفت، این مهارت در بیشتر داستان‌ها موضوعیت دارد و این داستان‌ها در کنار آموزش مهارت‌های دیگر، به تقویت مهارت‌های بین فردی و ارتباطات کودکان کمک می‌کنند.

در داستان «قلب مترسک»؛ مترسک که موجودی ظاهراً ترسناک است، توانست با مهربانی دل سار کوچک را به دست آورد و در پایان داستان، دوستان خوبی شدند. در داستان «کاش یک برادر داشتم»، ویلی که آرزو داشت برادری داشته باشد و خدا به جای یک برادر به او یک خواهر داده بود، پس از برقراری ارتباط با خواهر کوچک خود، فهمید که او ویژگی‌هایی دارد که می‌تواند او را اندازه یک برادر و حتی بیشتر از آن دوست دارد. کودک در این داستان می‌فهمد که برای دوست داشتن دیگران باید نقاط مثبت و زیبایی‌های آنان را در وجودشان یافت. با توجه به نقاط قوت و زیبایی‌های افراد می‌توان ارتباط بهتری با آن‌ها برقرار کرد. در حقیقت، همه آدم‌ها ویژگی‌هایی دارند که می‌تواند آن‌ها را دوست‌داشتنی کند. در گوسفندی که می‌خواست بزرگ باشد، خیلی بزرگ و گوسفندی که عصبانی بود، خیلی عصبانی و خشم قلمبه نیز کودک می‌فهمد که هر انسانی باید خودش را همان‌گونه که هست بپذیرد. ظرفیت‌های خودش را بشناسد و در هیچ چیز زیاده‌روی و افراط نکند؛ برای مثال در این داستان دوستان برفی، برفی را همان‌گونه که هستند دوست دارند و برفی اگر خیلی بزرگ شود دیگر نمی‌تواند با او ارتباط خوبی برقرار کنند. دو داستان دیگر هم به کودک می‌آموزند که هیجان خشم را کنترل کنند و گرنه دوستانشان را از دست می‌دهند. کودک با خواندن داستان «خفاش دیوانه» می‌فهمد که برای برقرار ارتباط مؤثر با دیگران باید آن‌ها را بشناسد و با زاویه دید آن‌ها به جهان هستی بنگرد. «آداب و مهارت‌های زندگی توانایی‌های ذهنی و عملی به منظور غلبه بر چالش‌های فردی و اجتماعی به شکل مناسب را برای انسان فراهم می‌آورد» (councilPlanning: 2007).

در کتاب‌های بررسی‌شده، مولفه‌های توجه به نقاط مثبت دیگران، دوست‌یابی، مهربانی، خشم و عصبانیت روابط را تضعیف می‌کند و آفریده خدا دوست‌داشتنی است دیده می‌شود.



۲,۵ مهارت تفکر انتقادی

۲,۵,۱ تفکر انتقادی در داستان‌های برگزیده

سه مؤلفه «ایستادگی در برابر عقاید مخالف»، «تفکر و تعقل» و «توجه به همه جوانب» با بیشترین بسامد در میان دیگر مؤلفه‌ها دیده شد. اینک به بررسی تحلیل داستان‌ها پرداخته می‌شود:

در داستان «به کبوتر اجازه نده اتوبوس براند»، نه گفتن به کودکان آموزش داده می‌شود. کودکان با خواندن این داستان می‌آموزند که قبل از انجام هر کاری فکر کنند.

حیوانات جنگل در داستان «خفاش دیوانه» بدون این که خفاش را درک کنند او را قضاوت می‌کردند. تفکر انتقادی تفکری ماهرانه و مسئولانه است که قضاوت خوب را تسهیل می‌کند؛ زیرا الف. متکی بر معیارهایی است؛ ب. خود اصلاح است؛ ج. به زمینه حساس است. (لیپمن، ۱۹۸۸: ۳۹).

در داستان قدم یازدهم شیرکوجولو هر روز ده قدم بر می‌دارد و در قدم دهم سرش به میله‌های قفس می‌خورد. نگهبان قفس یک روز فراموش می‌کند در قفس را ببندد. شیرکوجولو هم مثل گذشته بیشتر از ده قدم بر نمی‌دارد. شیرکوجولو در این داستان می‌توانست آزادی را تجربه کند اگر به این موضوع فکر می‌کرد که برای رسیدن به موفقیت نباید به عادت‌ها پایبند بود، بلکه باید چشم‌هایمان را باز کنیم و جوانب کارها را بسنجیم و براساس عقل و منطق تصمیم بگیریم. در پایان داستان «آن‌هایی که از شیرها می‌ترسیدند، نفس راحتی کشیدند و گفتند: «چه خوب شد! حالا دیگر بچه شیر مزاحم هیچ‌کس نمی‌شود.» اما آن‌هایی که از شیرها نمی‌ترسیدند با غصه گفتند: «چه بد شد! شیرکوجولو نفهمید که دنیا چقدر بزرگ و قشنگ است!» (طاق‌دیس، ۱۳۸۳: ۳۰). این داستان را می‌توان در مهارت تفکر خلاق نیز بررسی کرد.

موش در داستان «موش مترو» به حرف‌های دیگران گوش نمی‌دهد و از خطرهای راه نمی‌هراسد. ماهی سیاه کوچولو به حرف‌های دیگران توجه نمی‌کند و برای فراگرفتن و تجربه کردن خطر می‌کند. او به جای این که کورکورانه حرف‌های دیگران را بپذیرد، تفکر می‌کند. او در پاسخ به مادرش می‌گوید: «نه مادر، من دیگر از این گردش‌ها خسته شده‌ام، می‌خواهم راه بی‌فتم و بروم ببینم جاهای دیگر چه خبرهایی هست. ممکن است فکر کنی که یک کسی این حرف‌ها را به ماهی کوچولو یاد داده، اما من خود خیلی وقت است در این فکرم. البته خیلی چیزها هم از این و آن یاد گرفته‌ام؛ مثلاً این را فهمیده‌ام که بیشتر ماهی‌ها موقع پیری شکایت می‌کنند که زندگی‌شان را بی‌خودی تلف کرده‌اند. من می‌خواهم بدانم که راستی راستی زندگی یعنی این که توی یک تکه جا، هی بروی و برگردی تا پیر بشوی و دیگر هیچ، یا این که طور دیگری هم توی دنیا می‌شود زندگی کرد؟» (بهرنگی، ۴).

پادشاه ساده‌دل در داستان گل‌های آفتاب‌گردان به سادگی حرف‌های شاعر را باور می‌کند. در داستان راز آب‌گیر فیل کوچولو بدون این که جوانب ماجرا را در نظر بگیرد، حرف جوجه‌تیغی را باور می‌کند. «فیل کوچولو آن قدر دوید و دوید تا حسابی خسته و تشنه شد. رفت کنار آب‌گیر تا آب بخورد. هنوز تمام خرطومش را توی آب نکرده بود که فریاد جوجه‌تیغی بلند شد: «آهای فیل کوچولو خرطومت را تکان نده! مثل این که یک تکه از خرطومت کنده شده.»

داد و فریاد جوجه‌تیغی فیل کوچولو را خیلی ترساند. فیل کوچولو با لرز زیرچشمی به خرطومش که شکل عجیبی پیدا کرده بود، نگاه کرد و صدای ناله‌اش بلند شد» (پوریا، ۱۳۶۶: ۴). و به این ترتیب همه حیوانات جنگل باور می‌کنند. مؤلفه‌ها و فراوانی آن‌ها در داستان‌های بررسی شده، در نمودار زیر مشاهده می‌شود:

تفکر انتقادی



۲,۵,۲ تفکر انتقادی در داستان‌های پر خواننده

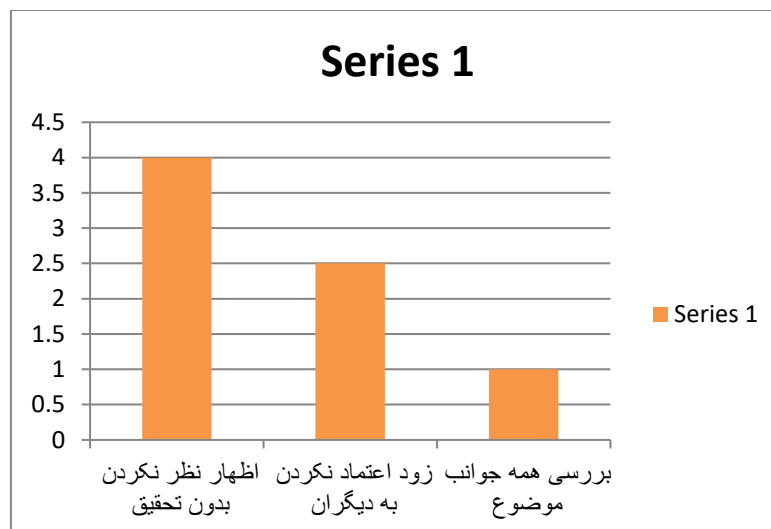
در داستان «دریاچه را کی دزدیده؟» از کتاب «سگی که قارقار می‌کرد»، وقتی که حیوانات به دنبال دزد دریاچه راه می‌افتند و از کلاغ می‌پرسند که آیا آن‌ها را همراهی می‌کند یا خیر، کلاغ می‌گوید: «من تا نبینم باور نمی‌کنم» و همراه با آن‌ها به سمت دریاچه می‌رود و می‌بیند که آب دریاچه یخ بسته است. این داستان به کودک می‌آموزد که هر سخنی را نسنجیده باور نکند. «آقا کلاغه گفت: «خیلی عجیب است! من تا نبینم باور نمی‌کنم. برویم ببینیم چه بلایی سر آب دریاچه آمده است» (سگی که قارقار می‌کرد).

در داستان شاه میداس و انگشتان جادویی شاه بدون این‌که فکر کند که عاقبت کار چه می‌شود، آرزویی می‌کند و در پایان کار پشیمان می‌شود. در داستان «هی با من دوست می‌شوی؟» کفش دوزک بدون این‌که فکر کند که عاقبت دوستی با عنکبوت چه می‌شود و بدون توجه به هشدارها، تلاش می‌کند که با او دوست شود. در داستان «ماهی رنگین کمان و غار هیولای دریا»، ماهی رنگین کمان بدون این‌که موجودات ترسناک اقیانوس را دیده باشد، بر پایه شنیده‌ها دچار وحشت می‌شود؛ اما زمانی که به آن‌ها نزدیک می‌شود متوجه می‌شود که آن موجودات ترسناک بسیار دوست‌داشتنی هستند. کودک مخاطب با خواندن این داستان می‌آموزد که بدون تحقیق درباره چیزی اظهار نظر نکند. در داستان «گروفالو»، وقتی موش کوچولو حیوانات جنگل را از گروفالوی خیالی می‌ترساند، حیوانات به سادگی وجود این موجود خیالی را باور می‌کنند و موش کوچولو می‌تواند خودش را نجات دهد. «تفکر انتقادی اتخاذ دیدگاه هوشیارانه و بادقت و ظرافت در برابر عقاید و دیدگاه‌های دیگران است» (کاوه، ۱۳۹۱: ۴۳).

در داستان «گره‌ها و خروس‌ها»، گره‌ها تنها به این دلیل که به راحتی باور می‌کنند، خروس‌ها تاجی از آتش دارند و می‌توانند آنان را بسوزانند، سال‌ها تحت سیطره آن‌ها باقی می‌مانند. «تفکر نقادانه، تفکری است که در جست‌وجوی شواهد، دلایل و مدارک برای یک قضاوت و نتیجه‌گیری است و یا برای دستیابی به چنین قضاوت و نتیجه‌گیری خواستار دلایل، شواهد و مدارکی است» (نوری، ۱۳۸۳: ۶).

در این داستان‌ها بعضی از شخصیت‌ها دارای تفکر انتقادی هستند، مثل موش کوچولو، زرد و صورتی و کلاغ. این‌ها شخصیت‌های موفق داستان‌ها هستند. بعضی از شخصیت‌ها این مهارت را ندارند؛ مثل حیوانات جنگل در داستان خفاش دیوانه، گره‌ها، دشمنان موش کوچولو، کفش دوزک و ماهی‌رنگین‌کمان. بعضی از این شخصیت‌ها در نیمه‌های داستان متوجه اشتباه خود می‌شوند و مسیر درست را پیدا می‌کنند؛ اما بعضی از این شخصیت‌ها مثل دشمنان موش کوچولو به دلیل نداشتن تفکر انتقادی به هدف خود نمی‌رسند. «افرادی که منتقدانه می‌اندیشند، توانایی همراهی با دیدگاه‌های مختلف را در خود پرورش می‌دهند و آن دیدگاه را به صورت هوشمندانه و به وضوح بیان می‌کنند» (مکتبی‌فرد، ۱۳۹۴: ۵۴).

در داستان‌های بررسی‌شده سه مولفه «اظهار نظر نکردن بدون تحقیق»، «زود اعتماد نکردن به دیگران» و «بررسی همه جوانب موضوع» دیده شد. فراوانی مولفه‌ها در نمودار زیر مشاهده می‌شود:



۲,۶ مهارت حل مسئله

۲,۶,۱ مهارت حل مساله در داستان‌های برگزیده

در داستان «اسب سفید و دره سبز» اسب سفید برای نجات خود و دوستش راه حل خلاقانه‌ای را پیدا می‌کند. در کتاب «گره و ستاره‌ها» ستاره برای نجات جان دوستانش راه‌حلی می‌اندیشد. آقای هندوانه برای حل کردن مشکلش قاچ‌های خودش را می‌فروشد. آرش با از دست دادن جانش مسئله مرز ایران و توران را حل می‌کند. در کتاب «شهرزاد»، شخصیت داستان، از قصه برای حل مساله پیش آمده استفاده می‌کند. باد در داستان «بادی که خوابش می‌آمد» خسته است و هیچ جا آرامش ندارد. او در نهایت، شکم یک بادکنک را برای آرامش خودش انتخاب می‌کند.

داستان «جغدی که از تاریکی می‌ترسید» به کودک آموزش داده می‌شود که اگر از چیزی می‌ترسیم با دیدن زیبایی‌های مربوط به آن ترسمان کم‌کم از بین می‌رود. پدر و مادر پلاپ با نشان دادن زیبایی‌های شب به او مشکلش را حل می‌کنند.

در «بوقی که خروسک گرفته بود» بوق و تابلو با هم یک تابلو بوق ممنوع خلق می‌کنند. این داستان به کودکان می‌آموزد که هیچ وقت نباید ناامید شد. همیشه برای ادامه زندگی و مفید بودن راه‌هایی وجود دارد. «تابلو گفت: همه مشکل دارند. همین من رو می‌بینی، یک تابلوی ممنوعم ولی یادشان رفته رویم بکشند که چی ممنوعه. برای همین من هم به درد نمی‌خورم. از صبح تا شب یک لنگه پا بی‌خودی می‌ایستم اینجا/ یک‌هو فکری به ذهن بوق و تابلو رسید» (حبیبی، ۱۸-۱۹).

در کتاب‌های بررسی‌شده چند مؤلفه «راه‌حل خلاقانه»، «استفاده از راه‌حل منطقی»، «حل مسئله به وسیله قصه» و «حل مسئله با باورهای مثبت» دیده شد که فراوانی هر یک از مؤلفه‌ها در نمودار زیر دیده می‌شود:



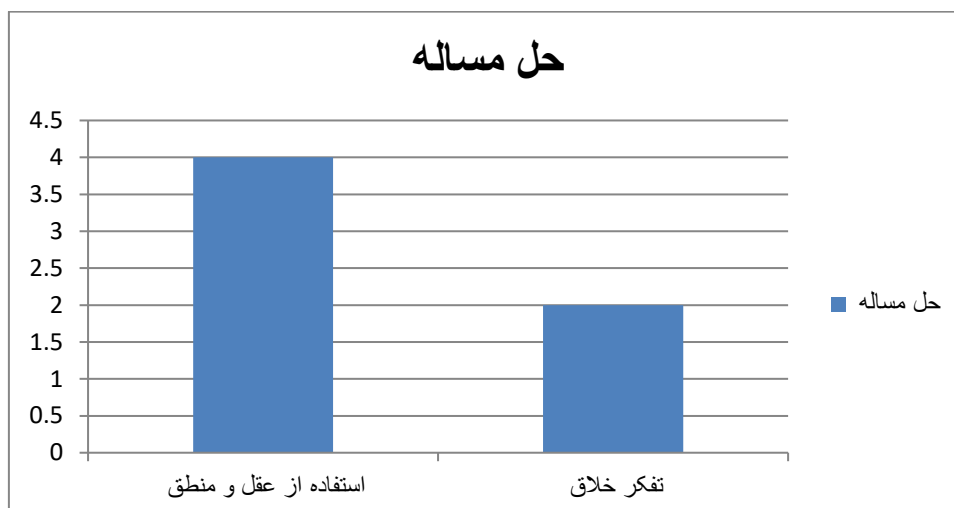
۲،۶،۲ مهارت حل مساله در داستان‌های پرخواننده

مهارت حل مسئله در «قصه الاغ و سنگ» دیده می‌شود. پادشاه در این داستان مشکل دو مرد را حل می‌کند. در داستان این همه تلق و ملق، بز برای این‌که هم درخت از تنهایی بیرون بیاید و دست از غرغر کردن بردارد و هم مشتری‌هایش را از دست ندهد؛ راه‌حل خوبی پیدا می‌کند. بز گشت و گشت تا یک درخت خشک پیدا کرد بعد یک کاسه پر از آش کرد و پیش گربه نجار رفت و گفت: «با چوب آن درخت خشک دو تا نیمکت بساز، این کاسه آش هم دست‌مزدت...»

در داستان «سگی که قارقار می‌کرد»، دکتر با تمهیداتی که می‌اندیشد مشکل را حل می‌کند. در داستان «چه بالون‌های باهوشی پیدا می‌شود» از کتاب سگی که قارقار می‌کرد، بالون با فریب‌دادن دشمنش توانست خودش را نجات دهد و این‌گونه مسئله را حل کرد. البته فریب‌دادن کار درستی نیست؛ اما زمانی که انسان در خطر است و در مواجهه با دشمن قرار دارد، باید از هر تدبیری برای نجات خود استفاده کند.

در داستان «گروفالو» نیز موش کوچولو برای حل مشکلش حیوانی با نام گروفالو خلق می‌کند و این‌گونه خودش را نجات می‌دهد و در داستان شب به‌خیر خرس کوچولو مادر خرس کوچولو از گلوله برف برای خرس کوچولو یک ماه درست می‌کند تا او را بخواباند.

در داستان‌های بررسی‌شده دو مؤلفه استفاده از عقل و منطق برای حل مسأله و حل مسأله به وسیله تفکر خلاق دیده شد.



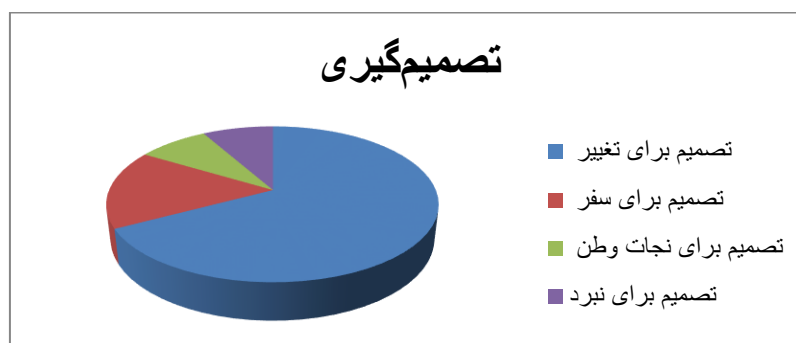
۲,۷ تصمیم‌گیری

مهارت تصمیم‌گیری در داستان‌های برگزیده ۲,۷,۱

در داستان «موش مترو»، موش وقتی شرایط نابسامان زندگی‌اش را می‌بیند، تصمیم می‌گیرد به هر قیمتی به این زندگی پایان دهد. او برای تغییر شرایط زندگی‌اش مهاجرت می‌کند. ماهی سیاه کوچولو برای رسیدن به آزادی و زندگی همراه با سربلندی تصمیم می‌گیرد سفری پرخطر را در پیش گیرد. او بر تصمیم خود استوار است و به سخنان دیگران توجهی ندارد. کرگدن در «سفرهای کرگدن» نیز تصمیم به سفر دور دنیا گرفته است و در جست‌وجوی همراهی برای این سفر است.

آرش در داستان آرش کمانگیر دو راه دارد: مرگ و سربلندی ایران و زندگی همراه با پذیرفتن ننگ. در نهایت او در میان دو راه یکی را انتخاب می‌کند و آن هم مرگی است که ایران را سربلند می‌کند. او زندگی‌اش را فدای سربلندی کشورش می‌کند. پاپر نیز وقتی با کبوتر حرم آشنا می‌شود برای زندگی‌اش تصمیم قاطعانه‌ای می‌گیرد.

بچه دیو در «یک تکه بلور» تصمیم می‌گیرد به دنیای آدم‌ها سفر کند. در داستان «شماره تلفن بهشت» دختر برای دیدن پدرش به فضا می‌رود؛ اما عروسک‌های دیگر که دوستان او هستند، از ترس جان با او همراهی نمی‌کنند. دختر در این داستان برای نجات پدرش تصمیم می‌گیرد که به فضا سفر کند. «لاله با خمیر سبز و سفید و قرمز یک هواپیمای جنگی درست کرد و گفت: «خودم می‌روم دنبال بابا می‌گردم!» بعد به عروسک‌ها نگاره کرد...» (جوکار، ۱۳۸۸: ۱۳). در داستان‌های بررسی‌شده، مولفه‌هایی استخراج شد که عنوان و فراوانی مولفه‌ها در نمودار نشان داده می‌شود:

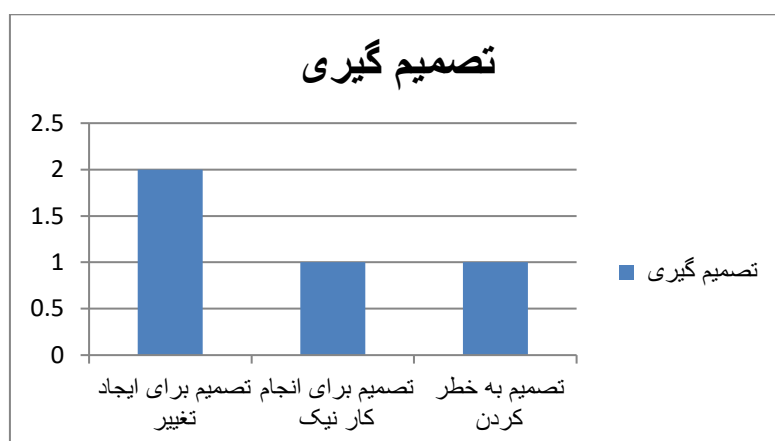


۲،۷،۲ مهارت تصمیم‌گیری در داستان‌های پرخواننده

در کتاب ماهی رنگین کمان و غار هیولای دریا، ماهی رنگین کمان، در کمک به ماهی گوژپشت که بیمار شده بود تصمیم می‌گیرد به آن طرف غار هیولاهای دریا برود و برای بهبودی او خزه قرمز بیاورد. او به همراه ماهی کوچولوی آبی به طرف آن غار حرکت کرده و شجاعانه از خطرات می‌گذرند و خزه قرمز را به دست می‌آورند، اما در بازگشت، ماهی رنگین کمان بسیار می‌ترسد تاجایی که پشیمان می‌شود؛ ولی به ماهی گوژپشت که روی شن‌ها دراز کشیده بود، نگاه می‌کند و می‌گوید: «من هرطور شده به آنجا می‌روم». ماهی رنگین کمان اگرچه می‌ترسد، در نهایت، بین رفتن و نرفتن باید یکی را انتخاب کند؛ اما زمانی که به ماهی گوژپشت نگاه می‌کند، تصمیم می‌گیرد که برود.

در کتاب گربه‌ها و خروس‌ها، گربه‌ها تصمیم می‌گیرند برای همیشه از دست خروس‌های دروغ‌گو راحت شوند؛ بنابراین به مبارزه با آن‌ها برمی‌خیزند.

در داستان‌های بررسی‌شده سه مولفه تصمیم برای ایجاد تغییر، تصمیم‌گیری برای انجام کار نیک، تصمیم به خطر کردن دیده شد:



۲،۸ خودآگاهی

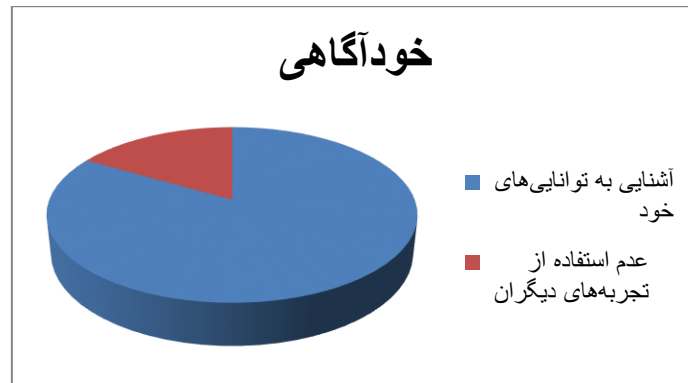
۲،۸،۱ مهارت خودآگاهی در داستان‌های برگزیده

در داستان آرش کمانگیر آرش به توانایی‌های خود واقف است؛ بنابراین کاری را که اطمینان دارد از عهده آن برمی‌آید انجام می‌دهد. او اعتماد به نفس لازم را دارد و در نهایت با اتکا به توانایی‌ها و باورهای مثبت خود به موفقیت دست پیدا می‌کند.

ساعت در داستان «دوست مردم شهر» از توانایی‌های خود خبر دارد؛ بنابراین فریب هیچ‌کس را نمی‌خورد. در داستان «یک تکه بلور»، بچه‌دیو اگر سطح توانایی خود را می‌دانست به جنگیدن با رستم فکر نمی‌کرد؛ پادشاه نیز در داستان «گل‌های آفتابگردان» به این دلیل که درباره خودش دچار توهم شده بود، حرف‌های دروغ شاعر را باور می‌کرد.

در این داستان‌ها شخصیت‌هایی که توانایی و استعدادهاى خود را می‌شناسند و تصور واقع‌بینانه‌ای از آن دارند، نامشان باقی می‌ماند و به حرف‌های دیگران درباره خودشان توجهی نمی‌کنند؛ اما آنان که تصورشان غیرواقع‌بینانه است سرنوشت ناگواری را تجربه می‌کنند.

در داستان‌های بررسی شده، دو مؤلفه «آشنایی با توانایی‌های خود» و «عدم استفاده از تجربه‌های دیگران» دیده شدند که بسامد این مؤلفه در نمودار نشان داده می‌شود:



۲.۸.۲ مهارت خودآگاهی در داستان‌های پرخواننده

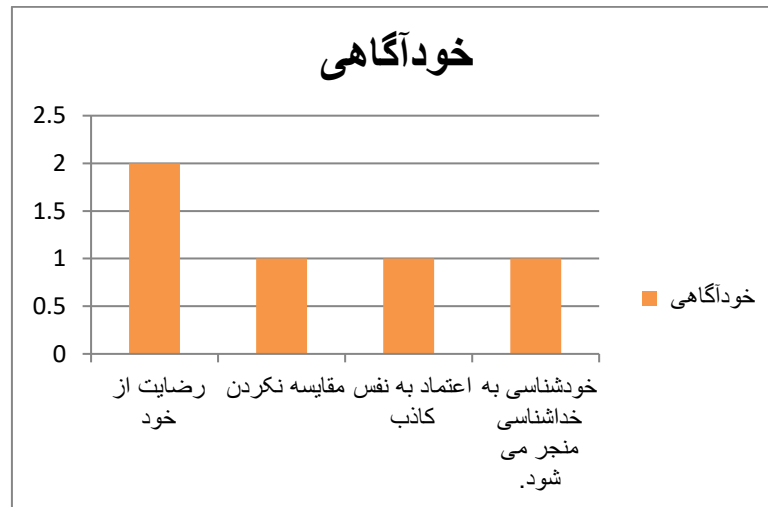
مهارت خودآگاهی نیز در کتاب‌های پرخواننده مطرح شده بود. در قصه «مارمولک سبز کوچولو»، مارمولک سبز کوچولو وقتی که روی صخره‌ای از تخم بیرون آمد و به اطراف خود نگاه کرد و پرنده‌ها و ماهی‌ها و حیوانات دیگر را دید، خیلی دلش می‌خواست پرواز کند، شنا کند و مثل حیوانات دیگر حرکت کند. همه حیوانات به او کمک کردند، ولی او راضی نشد. به روی همان صخره برگشت و در زیر نور گرم آفتاب خوابش برد. آن‌گاه خوابی دید که او را از همه چیز آگاه کرد و مثل حیوانات دیگر از آفرینش خود راضی شد. این داستان به کودک می‌آموزد که انسان باید ظرفیت‌های خود را بشناسد و راضی باشد. هرکس توانایی‌ها و استعدادهایی دارد که باید تلاش کند از آن‌ها استفاده کند و خود را با دیگران مقایسه نکند.

مهارت خودآگاهی در داستان زرد و صورتی، هم به نوعی دیگر دیده می‌شود. زرد و صورتی در ابتدا شناخت کافی از وجود خود ندارند و بعد با طرح پرسش درباره خود به کشف خالق می‌رسند. عروسک زرد به حرفش ادامه داد: «من نمی‌دانم ما کی هستیم و چگونه به اینجا آمده‌ایم. همه چیز تازه و عجیب به نظر می‌رسد.» در این داستان کودک می‌آموزد که هیچ چیز تصادفی به وجود نیامده و نمی‌آید و جهان را یک خالق به وجود آورده است و در پایان می‌توان از این داستان نتیجه گرفت که خودشناسی به خداشناسی منجر می‌شود. «نگرش شکاکانه می‌تواند به جست و جو برای یافتن حقیقت کمک کند» (فیشر، ۱۳۸۵: الف: ۲۱)

مارمولک سبز کوچولو هم مثل گوسفند آرزوهایی می‌کند که با آفرینش او مطابقت ندارد و در پایان داستان از وجود خودش احساس رضایت می‌کند. در داستان زرد و صورتی، نویسنده به اهمیت خودشناسی تاکید می‌کند و این که خودشناسی در نهایت به خداشناسی منجر می‌شود. مرد جوان نیز در داستان مرد جوان و خیاط حيله گر بدون آگاهی از توانایی‌های خود شرط می‌بندد که خیاط را شکست می‌دهد و در پایان بسیار پشیمان می‌شود.

در کتاب‌های بررسی شده چهار مولفه رضایت از خود، مقایسه نکردن خود با دیگران، اعتماد به نفس کاذب و

خودشناسی به خداشناسی منجر می‌شود دیده شد:



۲،۹ مدیریت هیجان‌ها

۲،۹،۱ مدیریت هیجان در داستان‌های برگزیده

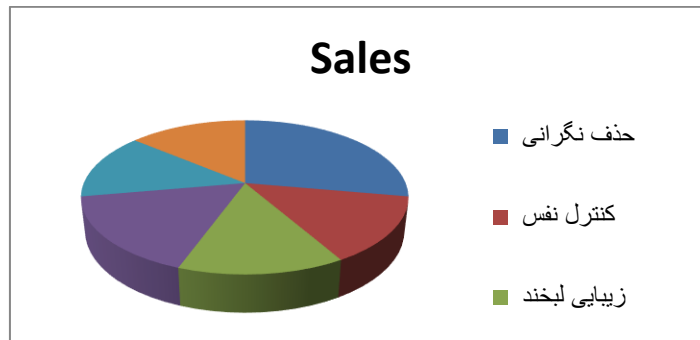
در داستان «آقای هندوانه» شخصیت داستانی که هندوانه است در داستان گم شده است؛ اما بر خودش مسلط می‌ماند و تلاش می‌کند به جای نگرانی و ترس برای ادامه زندگی بیندیشد و راه‌های باقیمانده را انتخاب کند.

در داستان «افطار»، کودک با خواندن داستان متوجه می‌شود که بهتر است زمانی که افکار ناخوشایند به سراغش می‌آید، قدرت مدیریت افکارش را داشته باشد و بتواند بر نفسش غلبه کند؛ چراکه هیجانات منفی از نفس برمی‌خیزد. حال شخصیت داستانی پس از این که نتوانسته بر نفس خود غلبه کند این گونه به تصویر کشیده شده است: «این را که شنیدم، بغض گلویم را گرفت و می‌خواستم بلند گریه کنم. آن قدر گریه کنم که خدا مرا ببخشد و روزهام را قبول کند» (فراست، ۱۳۷۹: ۱۶).

در داستان «لبخند نیلوفر»، کودک می‌فهمد که لبخند زیباترین حس دنیاست که به انسان زیبایی می‌بخشد و حالش را خوب می‌کند. «نیلوفر نفهمید لبخندش را کجا گم کرده بود، اما از آن روز تصمیم گرفت که بیشتر مواظب لبخندش باشد، همان‌طور که مواظب عروسک‌ها، مدادها و دفترهایش بود» (۱۸).

در کتاب باغ هزار دختر زن زمانی که دخترش را گم می‌کند بسیار بی‌تاب است و این بی‌تابی باعث می‌شود که نتواند بر خود مسلط باشد. کودک در پایان داستان متوجه می‌شود که بهتر بود مادر، در آرامش دخترش را طلب می‌کرد. ترس یکی از هیجانات منفی است و زمانی انسان در دل ترس‌هایش وارد شود و زیبای‌های آنچه را که از آن می‌ترسیده است، بفهمد، ترسش از بین می‌رود. در داستان جغدی که از تاریکی می‌ترسید، شخصیت داستانی که از شب می‌ترسد با دیدن زیبایی‌های شب ترسش فرو می‌ریزد. «پلاپ واریون روی بلندترین بام نشسته و شهر را تماشا می‌کردند. شهر انگار در سکوت خوابیده بود. همه چیز آرام و زیبا بود. اریون پرسید: «حالا چه فکر می‌کنی؟»، پلاپ نفسی کشید و گفت: «فکر می‌کنم تو درست می‌گفتی. من یک پرنده شبم و شب زیباست. دیگر دوست ندارم شب‌ها بخوابم و منظره‌هایی به این زیبایی را از دست بدهم» (۵۲ طائرپور).

در داستان‌های بررسی شده، مؤلفه‌هایی چون، «حذف نگرانی»، «کنترل نفس»، «زیبایی لبخند»، «توجه به زیبایی‌های طبیعت»، «نداشتن ترس» و «آرامش داشتن» دیده شدند. در نمودار زیر بسامد مؤلفه‌ها نشان داده شده است:



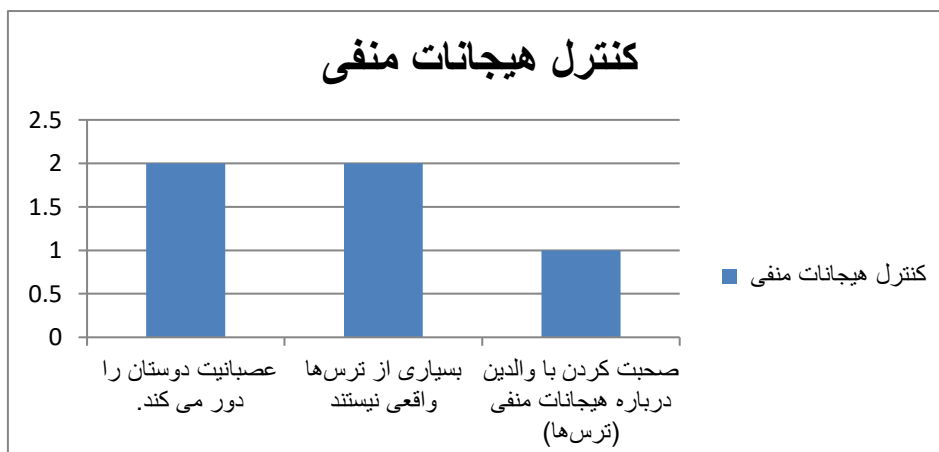
۲,۹,۲ مدیریت هیجان در داستان‌های پرخواننده

در داستان خشم قلمبه پسرک متوجه می‌شود که خشم و عصبانیت باعث می‌شود دیگران از او دور شوند و در داستان گوسفندی که عصبانی بود، خیلی عصبانی گوسفند متوجه می‌شود که اگر عصبانی باشد دوستانش را به مرور از دست می‌دهد.

در داستان ماهی رنگین کمان و غار هیولای دریا ماهی رنگین کمان و دوستش متوجه می‌شوند از چیزی می‌ترسیدند که نه تنها ترسناک نبوده؛ بلکه بسیار زیبا هم بوده است. کودک با خواندن این داستان می‌فهمد بعضی از ترس‌ها بی‌اساس هستند.

در کتاب «بیا یاد بگیریم نترسیم» کودکان یاد می‌گیرند که بی‌دلیل از چیزی که آسیبی به آن‌ها نمی‌زند، نترسند. آن‌ها یاد می‌گیرند که ترس و فکرهای مربوط به ترس را در درون خود پنهان نکنند و حتماً آن‌ها را با والدین خود در میان بگذارند و از کمک آن‌ها برای کنار گذاشتن ترس‌های خود استفاده کنند.

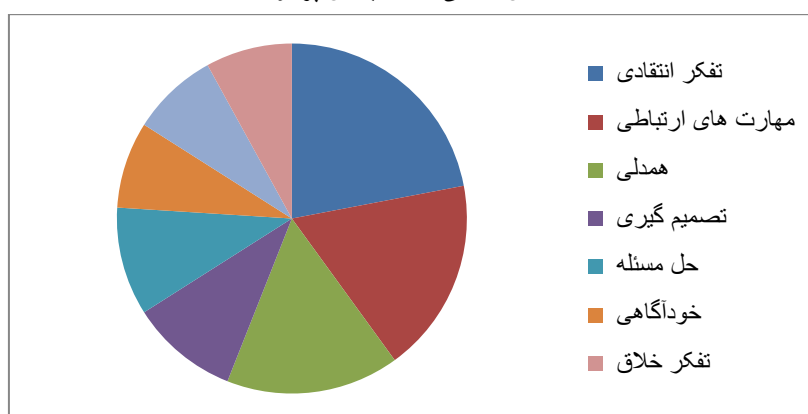
در داستان خشم قلمبه کودک می‌آموزد که پایان داستان خشم خوب تمام نمی‌شود و این واقعیت را در داستان خودش تجربه می‌کند. در گوسفندی که عصبانی بود خیلی عصبانی، برفی وقتی به خواسته‌اش نمی‌رسد، خشمگین می‌شود اما در پایان داستان متوجه می‌شود که رفتار درستی را انتخاب نکرده است و در داستان ماهی رنگین کمان ماهی و دوستش می‌فهمند که بعضی از عوامل ترس، نه تنها ترسناک نیستند بلکه می‌توانند بسیار زیبا و دوست‌داشتنی هم باشند.



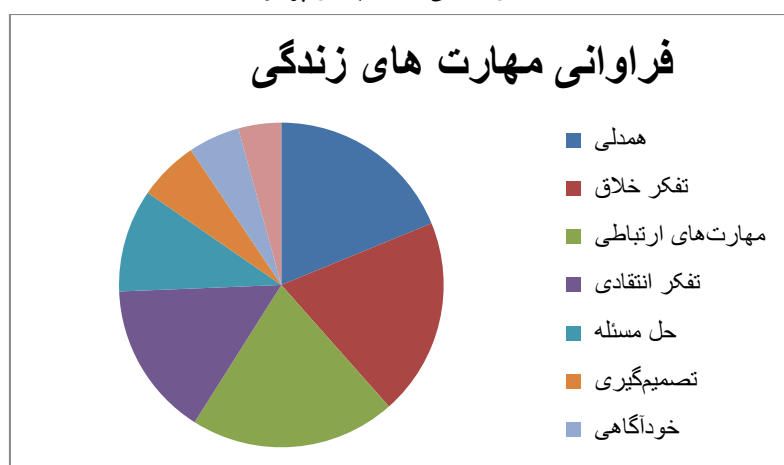
نتیجه‌گیری

پس از بررسی انجام‌شده این نتیجه به دست آمد که مهارت‌های تفکر انتقادی و مهارت‌های ارتباطی در کتاب‌های برگزیده بیشترین بسامد را داشتند و در کتاب‌های پرخواننده مهارت‌های همدلی و تفکر خلاق دارای بیشترین فراوانی بودند. در کتاب‌های پرخواننده دو مهارت خودآگاهی و کنترل هیجانات منفی با کمترین بسامد مطرح شده بودند و در کتاب‌های برگزیده مهارت‌های خودآگاهی و تفکر خلاق کمترین فراوانی را داشتند. فراوانی هر یک از مهارت‌ها در کتاب‌های برگزیده و پرخواننده در جدول‌ها مشاهده می‌شود.

مهارت‌های زندگی در کتاب‌های پرخواننده



مهارت‌های زندگی در کتاب‌های فراوانی



منابع

- البرزی، محبوبه (۱۳۹۴)، «مؤلفه‌ها و مهارت‌های تفکر خلاق در کتاب‌های داستانی تصویری: تحلیلی بر مجموعه کتاب‌های مرغک»، مطالعات ادبیات کودک، سال ۱، شماره ۱۱.
- بهبادی‌فرد، سعید (۱۳۹۵)، تحلیل رفتار متقابل به زبان ساده، تهران: ما و شما.
- حجازی، بنفشه (۱۳۸۲)، ادبیات کودکان و نوجوانان ویژگی‌ها و جنبه‌ها، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- جزایری، علی و همکاران (۱۳۹۹)، مجموعه آموزش مهارت‌های زندگی، چاپ دوم، تهران: دانژه.
- خالصی، عباس و سیامک عالی‌خانی (۱۳۸۲)، مدرسه مروج سلامت (مرجع علمی ویژه دبیران)، تهران: وزارت آموزش و پرورش.
- رضایی، سمیه و منصور نیک‌پناه (۱۴۰۱)، بررسی کیفیت و میزان طرح مهارت‌های زندگی در کتاب‌های پخواننده کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان (در بازه زمانی ۱۳۸۵-۱۳۹۵)، مطالعات ادبیات کودک، مقاله‌های آماده انتشار.
- سبزی‌علی سنجانی، بتول (۱۳۸۴)، «آشنایی با برنامه آموزش مهارت‌های زندگی»، مجله رشد، ۱(۹)، ۲۹-۲۱.
- صفری، جهانگیر (۱۳۹۹)، بررسی مهارت‌های تفکر انتقادی، خودآگاهی، هم‌دلی، تصمیم‌گیری و ارتباطی در داستان‌های فرهاد حسن‌زاده، سال ۱۳، شماره ۴۹.
- فیشر، رابرت (۱۳۸۵)، آموزش تفکر به کودکان، ترجمه مسعود صفایی مقدم و افسانه نجاریان، اهواز: رشش.
- محمدخانی، شهرام (۱۳۸۳)، مهارت‌های حل مسئله و تصمیم‌گیری مؤثر «ویژه دانش‌آموزان»، تهران: طلوع دانش.
- مکتبی‌فرد، لیلا و همکاران (۱۳۸۹)، «بررسی مهارت‌های تفکر انتقادی در داستان‌های کودکان و نوجوانان»، مطالعات ادبیات کودک، سال ۱، شماره ۲.
- مومنی، عصمت و همکاران (۱۳۹۲)، «بررسی مهارت‌های تفکر انتقادی در رمان‌های برگزیده نوجوان فارسی دهه ۸۰ براساس فهرست پیتز فاسیونه»، تفکر و کودک، سال ۱، شماره ۷.
- میرحسینی، زهره و مهدی قاسمی (۱۳۹۷)، «بررسی تحلیل محتوای مهارت‌های زندگی در کتاب‌های داستانی کودکان ۴-۹ سال کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان طی سال‌های ۱۳۷۸-۱۳۹۲»، دانش‌شناسی (علوم کتابداری و اطلاع‌رسانی و فناوری اطلاعات)، سال ۱۱، شماره ۴۰.
- ناصری (۱۳۸۵)، راهنمای برنامه آموزش مهارت‌های زندگی. تهران: سازمان بهزیستی.
- نجفی بهزادی، سجاد و حمید رضایی (۱۳۹۹)، بررسی تطبیقی مهارت‌های زندگی در رمان‌های نوجوانان اریش کسترن و فرهاد حسن‌زاده، مطالعات ادبیات کودک، سال ۱۱، شماره ۲۱.
- نوری، ربابه (۱۳۸۳)، مهارت‌های تفکر نقادانه و خلاق «ویژه دانش‌آموزان»، تهران: طلوع دانش.
- نوری، ربابه (۱۳۸۳)، مهارت‌های خودآگاهی و هم‌دلی، تهران: طلوع دانش.
- نوری، ربابه (۱۳۸۳)، مقابله با استرس، تهران: طلوع دانش.
- کلینکه، آ. ک. (۱۳۸۴) مهارت‌های زندگی، ترجمه محمدخانی، چاپ ششم، تهران: انتشارات سپند هنر.
- Griffin, Shari L. (2005), "It's the Thought Counts. The Portrayal Of Problem Solving In Children Literature". Phd. Department of Curriculum and Instruction, University of Wyoming.
- Fisher, A. (2001), Critical Thinking: An Introduction. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lipman, M. (1988), "Critical Thinking: What can it be". Educational Leadership. Vol 46, No. 1. Sep.
- World Health Organization (1993), Life Skill Education, Planning For research- Division of Mental Health and Prevention of Substance abuse: Geneva.

Comparison of selected and widely read children's books in terms of the amount and manner of attention to life skills components

Abstract

The ten life skills are skills that help a person to walk the winding path of life to achieve their lofty goals with happiness and peace. If these skills are taught to a person from childhood, it will determine adaptive behavior for him in his adulthood. One of the appropriate tools for teaching life skills to children is the use of appropriate books, especially the genre of stories and fiction.

In this study, the most widely read children's books of the Center for Intellectual Development of Children and Adolescents and the books that have received the most awards were selected and examined and analyzed in this regard, and then a comparison was made between them. The purpose of this study is to compare the number and type of life skills in the most read and selected children's books.

After the study, it was concluded that critical thinking skills and communication skills were the most frequent in the selected books, and empathy and creative thinking skills were the most frequent in the most read books. In the most read books, the two skills of self-awareness and control of negative emotions were the least frequently mentioned, and in the selected books, self-awareness and creative thinking skills were the least frequent.

Keywords: Keywords: Selected books, most read books, age groups A, B, and C, comparison, life skills.

تطبیق مضمون دادگری در خطابه‌های بر تخت‌نشینی پادشاهان ساسانی در

متون دوره اسلامی تا سده ششم هجری

زهرا حسین‌زاده

دانش‌آموخته کارشناسی ارشد تاریخ ایران باستان دانشگاه شهید بهشتی

matin.hosseinzadeh@gmail.com

چکیده

هدف و زمینه: یکی از آداب و مناسکی که هنگام برگزاری مراسم بر تخت‌نشینی پادشاهان در دوره ساسانی اجرا شده است، خطبه‌خوانی پادشاهان بوده است. شاهان ساسانی در این خطابه‌ها، بر موضوعات مهم تأکید داشته‌اند و «دادگری» یکی از این موضوعات بوده است.

روش: در این نوشتار ابتدا آثار فارسی و عربی دوره اسلامی را مطالعه شده، سپس خطبه‌های پادشاهان ساسانی در این آثار بر اساس موضوعات مندرج در آن، مجزا شده است. پس از آن موضوع دادگری به سبب بسامد بالای آن انتخاب و تحلیل شده است. ترتیب خطبه‌های پادشاهان در این نوشتار، بر اساس ترتیب پادشاهی ساسانیان است.

یافته‌ها و نتیجه: بر اساس منابع دوره اسلامی، بیشتر پادشاهان ساسانی پس از بر تخت‌نشینی، خطبه خوانده‌اند و موضوع دادگری را به عنوان یکی از مهم‌ترین اصول پادشاهی خود معرفی کرده‌اند. این بررسی نشان می‌دهد که از میان پادشاهان ساسانی، بهرام گور بیشترین بسامد را در میان آثار دوره اسلامی به خود اختصاص داده و شاهنامه فردوسی نیز منبعی است که بیشترین خطبه‌ها را آورده است.

کلیدواژه‌ها: پادشاهان ساسانی، خطبه‌خوانی، بهرام گور، شاهنامه فردوسی.

پیش‌گفتار

برگزاری مراسم بر تخت‌نشینی شاهان در تاریخ همواره با آداب و مناسک خاصی همراه بوده است و سلسله ساسانی نیز به‌عنوان آخرین پادشاهی بزرگ پیش از اسلام، از این قاعده مستثنا نبوده است. از جمله مناسکی که در هنگام بر تخت‌نشینی پادشاه جدید اجرا می‌شد، ارائه خطبه و سخنرانی بود. در متون دوره اسلامی از جمله: تاریخ طبری، غررالخبار ثعالبی، شاهنامه فردوسی و... خطابه‌هایی به پادشاهان ساسانی نسبت داده شده است.

سخنانی که پادشاهان ساسانی برای بیان اندیشه‌های سیاسی، اجتماعی و مذهبی خود در اجتماع بزرگ روحانیون و اشراف ایراد می‌کردند، بیانگر روش مملکت‌داری، سیاست‌ها، انتظارات متقابل پادشاه و مردم از هم‌دیگر و مواردی از این قبیل بوده است. این خطابه‌ها که در اواخر دوره ساسانی و یا حتی در اوایل دوره اسلامی تحت عنوان اندرزنامه درآمد، به‌مرور رنگ اخلاقی به خود گرفت و در ادبیات ایران نقش پررنگی را ایفا نمود.

خطابه در لغت به معنای وعظ، سخنرانی، تذکیر و نطق است (عمید، ۱۳۹۰: ۴۸۸) و (خلیل بن احمد، ۱۴۰۹: ۲۲۲/۴) و در لغت‌نامه‌های انگلیسی به (Sermon و Rhetoric) ترجمه شده است (باطنی و دیگران، ۱۳۸۵: ۱۳۱۳ و ۱۴۱۴). خطابه در اصطلاح در معانی زیر به‌کار رفته است: ۱. کلامی به صورت رسمی که در سر جمع به طور مفصل گفته شود (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژه)، ۲. یکی از صناعات پنج‌گانه منطق است و آن، قیاسی است که از مضمون‌ات و مقبولات تألیف شده باشد. خطابه، قیاس خطابی نیز نامیده شده است (تهانوی، ۱۹۹۶: ۷۵۰)، ۳. در اصطلاح اهل منطق، علمی است که هدف از آن اقناع مخاطب است (فارابی، ۱۴۰۸: ۴۵۶). در ادبیات پهلوی نیز (فروغ‌وشی، ۱۳۸۱: ۳۰۲) سخنوری و سخنرانی به اشکال زیر به کار رفته است:

Gōwišn, Hanjamanīk, Gōwišnih, Vāčišnih, Saxvanītan.

دادگری

یکی از مهم‌ترین آرمان‌های پادشاهی در ایران باستان، وجود پادشاه عادل بود. پادشاه به‌عنوان نماینده خدا بر روی زمین، می‌بایست جلوه‌ای از صفات خداوند را با خود همراه داشته و در اداره کشور از آن بهره جوید. عدل و داد از مهم‌ترین صفات لازم برای پادشاهی بود که در متون کهن نیز بدان پرداخته شده است. در اوستا، داور راست و درست بارها ستوده شده است و از موارد سفارش شده در آیین مزدیسنا، بی‌طرفی در قضا است. عدل و انصاف در اوستا آن‌چنان دارای مقامی عالی است که حکمران دادگر و قاضی و کارکنان درست‌کار را به خداوند و فرشتگان تشبیه نموده‌اند و در نقطه مقابل آن فرمانروای بیدادگر و حکمران بدکار را نیز به اهریمن و یاران او که دیوها هستند، دانسته‌اند (همان: ۳۰).

در هرمزدیشت (فقره ۲۱) پس از درود بر فرّ کیانی و سرزمین آریاویج و موجودات پاک، بر داور و شهریار نیک درود فرستاده شده که بر اساس قانون مقدس، رفتار کرده است و از آن به‌عنوان نگهبان درماندگان یاد شده است (یشت‌ها، ۱۳۷۷: ۵۹/۱). مهر نیز از جمله ایزدان مربوط به دادگری است چنان‌چه در بندهشن (فرنغ دادگی، ۱۳۹۵: ۱۱۳) بر داوری درست و راستی توسط او تأکید شده است: «مهر را خویش‌کاری داوری جهانیان به راستی کردن است».

در نامه تنسر به گشنسب نیز که از زبان تنسر بیان گردیده، به مسئله عدل و ظلم پرداخته شده است: «بدانید که سنت دو است: سنت اولین و سنت آخرین، سنت اولین عدل است، طریق عدل را [چنان] مدروس گردانیده‌اند که اگر در این عهد یکی را با عدل می‌خوانی، جهالت او را بر استعجاب و استعجاب می‌دارد، و سنت آخرین جور است، مردم با ظلم

به صفتی آرام یافتند، که از مضرت ظلم به منفعت تفضیل عدل و تحویل ازو راه می‌نبرند، تا اگر آخرینان عدلی احداث می‌کنند، می‌گویند و لایق این روزگار نیست، بدین سبب ذکر و آثار عدل نماند، و اگر از ظلم پیشینگان شهنشاه چیزی ناقص می‌کند که صلاح این عهد و زمان نیست، می‌گویند این رسم قدیم و قاعده اولینان است، ترا حقیقت همی‌باید شناخت که، بر تبدیل آثار ظلم اولین و آخرین می‌باید کوشید، اعتبار بر این است که ظلم، در هر عهدی که کردند و کنند، نامحمود است، اگر اولین است و اگر آخرین، و این شهنشاه مسلط است برو، و دین با او یار». (نامه تنسر به گشنسب، ۱۳۵۴: ۵۵).

در عهد اردشیر نیز در رابطه با دادگری شاه مطالب قابل‌توجهی آمده است: «شاه باید بسیار دادگر باشد زیرا همه نیکی‌ها در دادگری فراهم است. داد باروی استواری است که از رفتن شاهی و پارگی کشور جلو می‌گیرد. نخستین نشانه‌های بدبختی در هر شهریاری زدوده شدن داد از آن شهریاری است. هر زمان بر سرزمین مردمی درفش‌های بیداد به جنبش درآید، شهباز داد با آن‌ها به نبرد برخیزد و بیداد را دور سازد». (عهد اردشیر، ۱۳۴۸: ۱۰۸).

حتی در مواردی شواهد حاکی از آن است که پادشاهان ساسانی برای محاکمه بزرگان که امور مربوط به رعایا را برعهده داشتند، خود وارد عمل می‌شدند. چنان‌چه هرمز دوم در چنین محکمه‌ای حضورداشته و دعاوی را خاتمه می‌داده است. مطابق مندرجات دینکرد نیز، حکم اعدام و مجازات، تا به امضای پادشاه نمی‌رسید، اجرا نمی‌شد (همان: ۳۲). به عبارتی پادشاه بزرگ‌ترین قاضی در جامعه ایران باستان محسوب می‌شد. افرادی که به هر نحوی موفق به اخذ حقوق خود نمی‌شدند، به او مراجعه می‌کردند. ملت ایران همواره طرفدار عدالت بود و داور نیک در این سرزمین محبوبیت عام داشت (گیرشمن، ۱۳۸۶: ۳۵۱).

در اوستا برای عدالت فرشته‌ای در نظر گرفته شده که در یشت‌های مختلف مکرر از او یادشده است. نام فرشته مذکور «رشن» (Rašn) است. هم‌چنین در یشت‌ها، یشتی خاص به نام «رشن یشت» به این فرشته اختصاص یافته است نام این فرشته در مکان‌های متعدد آورده شده است؛ چراکه هیچ مکانی نباید از وجود عدل و انصاف خالی باشد. «رشن در اوستا رشنو آمده این کلمه صفت است یعنی عادل و دادگر و به این معنی در اوستا بسیار استعمال شده است. از آن جمله ویسپرد کرده ۱۶ فقره ۱. گذشته از این رشن اسم خاص فرشته عدالت است چنان‌که در طی یشت‌ها مکرراً از او یادشده است از آن جمله در مهر یشت فقره ۱۰ و ۱۰۰ بهرام یشت فقره ۴۷». (یشت‌ها، ۱۳۷۷: ۵۶۱/۱).

از موارد چشم‌گیری که به عدل پرداخته شده است، می‌توان به پادشاهان اساطیری اشاره نموده که در ادبیات ما با داستان‌های خیال‌انگیز آمیخته شده است. چنان‌چه در فارس‌نامه آمده است: جمشید شاه پیشدادی هنگامی که بر تخت نشست سخنانی بر زبان آورد که از مضامین قابل‌توجه آن اشاره به عدل است:

«پس بفرمود تا جمله ملوک و اصحاب اطراف و مردم جهان به اصطخر حاضر شوند. چه جمشید در سرای نو بر تخت خواهد نشست و جشن ساختن و همگان برین میعاد آنجا حاضر شدند و طالع نگاه داشت و آن ساعت کی شمس به درجه اعتدال ربیعی رسید، وقت سال‌گردش در آن سرای به تخت نشست و تاج بر سر نهاد و همه بزرگان جهان در پیش او بایستادند و جمشید گفت بر سیل خطبه کی ایزد تعالی ورج و بهاء ما تمام گردانید و تائید ارزانی داشت و در مقابله این نعمت‌ها بر خویشتن واجب گردانیدم کی با رعایا عدل و نیکویی فرماییم. چون این سخنان بگفت همگان او را دعای خیر گفتند و شادی‌ها کردند و آن روز جشن ساخت و نوروز نهاد». (ابن بلخی، ۱۳۸۵: ۳۲).

اردشیر بابکان مؤسس سلسله ساسانی، ازجمله پادشانی است که سخنان بسیاری را به او نسبت داده‌اند. ازجمله مضامینی که از این سخنرانی‌ها برمی‌آید تأکید بسیار بر دادگری است. هم‌چنان‌که در عهد اردشیر آمده است: «بدانید ما در راه گسترده داد و روان ساختن نیکی‌ها و استوار داشتن یادگاری‌های خوب و آباد کردن سرزمین‌ها و مهربانی کردن به بندگان و پیوسته داشتن نیکویی‌های کشور و بازگردانیدن آنچه از آن در روزگاری جدا شده است، خواهیم کوشید. پس ای مردم دل‌آسوده باشید که دادگری من توانا و ناتوان و فرودست و زبردست را، هر دو در برخواهد گرفت. من دادگستری را آیینی ستوده و راهی به‌سوی آرمان خواهم ساخت و در رفتار به جایی خواهم رسید که ما را بستایید و کردارمان گفتار ما را به راست دارد. درود». (عهد اردشیر، ۱۳۴۸: ۱۰۸).

در کارنامه اردشیر بابکان نیز در ابتدای سخنان ارائه‌شده توسط اردشیر، به موضوع داد پرداخته شده است: «و پس بر گاه اردوان نشست و داد آراست و مهتران و کهان سپاه و موبد موبدان را او به‌پیش گاه خواست و فرمود که من اندر این بزرگ پادشاهی که یزدان به من داد، نیکویی کنم و داد ورزم». (کارنامه اردشیر بابکان، ۱۳۵۴: ۱۳۹) و در جای دیگر نیز آمده است: «اندر داد کوشم». (همان: ۱۴۱).

در وصیتی هم که از بزرگمهر به کسری در جاویدان خرد نقل گردیده است، علاوه بر روشن نمودن وظایف پادشاه، بر عدل و داد تأکید نموده است: «و بهترین پادشاهان کسی است که بیشتر از دیگران شکر الله تعالی می‌کند و بیشتر از دیگران حکم به‌حق می‌کند و بیشتر از دیگران شفقت و محبت به رعیت دارد و نیکوتر از دیگران است. نظر او چیزی که به صلاح و عمارت می‌آورد شهرها را و نیست که این تمام شود به‌جز {به} عدل». (ابن مسکویه، ۱۳۷۴: ۸۵).

بحث و تحلیل

۱. اردشیر یکم (اردشیر بابکان)

۱-۱ در نهایت‌الارب در ابتدای مطالب مربوط به حق مردم بر پادشاه، به‌عنوان پادشاه اشاره شده است و پس از تقسیم طبقات توسط اردشیر، پادشاه وعده می‌دهد که با چهار طبقه با عدل و داد رفتار کند. حق مردم بر پادشاه: عدالت پادشاه سیرت نیکوی او، اصلاح فساد، دوری از اهل خیانت و ستم. و بدانید مردم چهار طبقه‌اند: ۱. طبقه‌ای که حق خدا را برگزیدند و در رضا و عبادتش کوشیدند و به‌وسیله آن به برترین درجات و اهداف رسیدند. ۲. طبقه‌ای که حق سلطان را بزرگ داشتند و در یاری او برای اقامه عدل و دفاع از حریم مردم تلاش کردند. ۳. طبقه‌ای که با منطق و کلام تدبیر امور کشوری را عهده‌دار شدند و در امور مردم دقت نظر به خرج دادند و به سبب آن از مردم و پادشاه بی‌نیاز شدند. ۴. طبقه‌ای که در به دست آوردن دارایی و طلب روزی کوشیدند. همه این چهار گروه، یاور هم‌دیگرند و به هم‌دیگر نیازمندند همانند نیاز اعضای بدن به هم‌دیگر. من در طبقه شما (در هر یک از این چهار طبقه که باشید) با شما به عدل و داد رفتار می‌کنم (نهایت‌الارب، ۱۳۷۵: ۱۹۵-۱۹۶).

۱-۲ مسعودی در مروج‌الذهب در خطبه‌ای که به اردشیر اختصاص داده است، پس از ستایش خدا، اقامه عدل توسط این شاه را آورده است: «بدانید که در راه اقامه عدل و بسط فضیلت و استقرار آثار نیک و عمران بلاد و رأفت به خلق و ترمیم اقطار ملک و احیای آن قسمت‌ها که ویران‌شده، همی‌کوشیم خاطر آسوده دارید که قوی و ضعیف با دنی و شریف همگان را از عدالت بهره‌مند خواهیم داشت و عدالت را رسمی پسندیده و آیینی متبع خواهم کرد. از رفتار ما چیزها

خواهید دید که سبب آن ثنای ما گوید و کردار ما و گفتارمان را تائید خواهد کرد ان شاء الله تعالی و درود بر شما باد!» (مسعودی، ۱۳۸۲: ۲۳۸/۱).

۳-۱ فردوسی پس از اشاره به بر تخت‌نشینی اردشیر و تاج‌گذاری او، به موضوع داد اشاره می‌نماید. وی در تشبیهی زیبا و قابل توجه، عدل و داد را گنج نامیده است که هیچ‌کس نمی‌تواند آن را از وی بگیرد. اردشیر راه و مسلک خود را دادورزی و پسندیدن عدل و داد نامیده است:

چو تاج بزرگی به سر برنهاد	چنین کرد بر تخت پیروزه یاد
که اندر جهان داد گنج منست	جهان زنده از بخت و رنج من است
کس این گنج نتواند از من ستد	بد آید به مردم ز کردار بد!
چو خشنود باشد جهاندار پاک	ندارد دریغ از من این تیره خاک
جهان سر به سر در پناه منست	پسندیدن داد راه منست

۴-۱ ثعالبی در انتهای خطبه‌ای که برای اردشیر در نظر گرفته به موضوع داد اشاره می‌کند. «آیین داد و نیکویی برپا دارم» (ثعالبی، ۱۳۶۸: ۳۰۴).

۲. شاپور اول

فردوسی در خطبه‌ای که برای شاپور اول آورده است، ابتدای خطبه را با «تخت داد» آغاز نموده و در ستایش خرد و داد می‌گوید: اگر پادشاه دادورزی کند، خرد، پاسبان وی خواهد بود. به عبارت دیگر، عدالت، منجر به خردمندی می‌شود:

وگر شاه با داد فرخ پی است	خرد بی‌گمان پاسبان وی است
خرد پاسبان باشد و نیکخواه	سرش برگذارد ز ابر سیاه
همه جستش داد و دانش بود	ز دانش روانش به رامش بود

(فردوسی، ۱۳۷۹: ۲۴۴/۶)

۳. هرمز یکم

فردوسی در ادامه خطبه‌ای که از اورمزد بزرگ آورده، دعای وی را پر بودن دلش از عدل و داد دانسته است:

همیشه دل ما پر از داد باد! دل زیردستان به ما شاد باد!

(همان: ۲۸۵/۶)

۴. بهرام یکم

۴-۱ تشبیه عدل و داد به گنج، در خطبه بهرام شاپور در شاهنامه فردوسی آمده است. گنج داد، از یک‌سو، دارایی گران‌مایه‌ای است و از سوی دیگر نیاز به مراقبت دارد:

خردمند شایسته بهرام شاه	همی داشت سوگ پدر چنگاه
چو بنشست بر جایگاه مهی	چنین گفت بر تخت شاهنشاهی
که هر شاه کز داد گنج آگند	بدانید کان گنج نپراگند

(همان: ۳۵۵/۶)

بهرام شاپور، پس به نیایش پروردگار پرداخته و صفت خدا را دادگری می‌داند:

جهاندار یزدان بود داد و راست که نه فرود در پادشاهی نه کاست
(همان: ۳۵۵/۶)

و انتهای خطبه را نیز با تشبیه عدل و داد به گنج به پایان می‌رساند:

گر اندر جهان داد بپراکنیم از آن به که بی‌داد گنج آکنیم
که ایدر بماند همی رنج ما به دشمن رسد بی‌گمان گنج ما
(همان: ۳۵۶/۶)

۲-۴: تعالی در خطبه‌ای که به بهرام اول اختصاص داده به دادگری اشاره‌ای داشته است. چنانچه این پادشاه خود را پیرو شاهان گذشته در این امر می‌داند. «پادشاهان گذشته ما در کارهای دین و مملکت و نیکوکاری و دادگستری برای ما نشانه‌هایی گذارده‌اند که من در کنار آن‌ها ایستاده‌ام و از آن‌ها پای بیرون نخواهم نهاد. از خداوند یاری می‌طلبم تا از رهنمودهای آنان پیروی کنم و از مشعل‌هایی که برافروخته‌اند روشنی یابم و راه جویم و به خداوند روی می‌آورم که به ما یاری دهد تا بدان‌چه مایه روشنی چشم‌های شما است و انبساط سینه و دل و پشت گرمی‌تان و فزاینده خوشبختی‌تان است، عمل کنیم» (تعالی، ۱۳۶۸: ۳۱۸)

۵. بهرام دوم

فردوسی در خطبه بهرام دوم، در بیت اول بر تخت داد اشاره می‌کند و سپس در بیت‌های نهایی خطبه، به شکل اساسی‌تر به آن می‌پردازد. وی از زبان بهرام دوم می‌گوید: اعتدال را رعایت کن تا به دادگری ستوده شوی. عدل و داد، سبب می‌شود تا همگان از پادشاه خوشنود گردند و این خوشنودی، توانگری حقیقی است:

ز کار زمانه میانه گزین چو خواهی که یابی به داد آفرین
چو خشنود داری جهان را به داد توانگر بمانی و از داد شاد
همه ایمنی باید و راستی نباید به داد اندرون کاستی
(فردوسی، ۱۳۷۹: ۲۷۰/۶)

۶. بهرام سوم

فردوسی در خطبه بهرام سوم، خطبه را با تأکید بر عدل و داد آغاز می‌کند. وی، کمر عدالت را بر میان بست و آماده دادگری شد. بهرام سوم حتی در یاد پروردگار، به صفت دادگری خدا اشاره می‌کند و خود را ملتزم به داد و نیکی می‌داند:

چو بنشست بهرام بهرامیان بیست از پی داد و بخشش میان
به تاجش زبرجد برافشانند همی نام کرمان شهش خواندند
چنین گفت کز دادگر یک خدای خرد بادمان بهره و داد و رای
سرای سپینچی نماند به کس ترا نیکوی باد فریادرس
به نیکی گراییم و پیمان کنیم به داد و دهش دل گروگان کنیم
که خوبی و زشتی زما یادگار بماند، تو جز تخم نیکی مکار

۷. شاپور دوم

از نکات قابل توجهی که بلعمی بدان پرداخته، خطبه‌ای است که از شاپور دوم آورده است. چراکه شاپور دوم با آن که پیش از تولد و هنگامی که مادرش وی را باردار بوده، به عنوان پادشاه در نظر گرفته شده بود و به عبارتی، از کودکی پادشاه بوده است و آوردن خطبه برای چنین پادشاهی، از موارد جالب توجه است. بلعمی می‌گوید: هنگامی که شاپور دوم شانزده ساله بود، سوار اسب شد و سلاح بر دست گرفت و سخنرانی کرد و در ابتدای خطبه‌اش به عدل و داد پرداخت. «من بدان مذهبم که پدرانم بودند. از عدل بر شما و آبادانی کردن و دشمنان از مملکت راندن» (بلعمی، ۱۳۷۸: ۹۰۷/۲).

۸. یزدگرد یکم

فردوسی برخلاف دیگر نویسندگان دوران اسلامی که هیچ‌یک به یزدگرد اول خطبه‌ای اختصاص نداده‌اند، از او خطبه‌ای آورده و در این خطبه نیز به داد پرداخته است. او پس از نیایش به درگاه خدا، به مردم وعده عدل و داد می‌دهد:

چو شد پادشاه بر جهان یزدگرد سپه را ز شهر اندر آورد گرد
کلاه برادر به سر بر نهاد همی بود از آن مرگ ناشاد شاد
چنین گفت با نامداران شهر که هر کس که از داد یابید بهر
نخست از نیایش به یزدان کنید دل از داد ما شاد و خندان کنید

(فردوسی، ۱۳۷۹: ۳۶۱/۶)

۹. بهرام گور

۹-۱ در نهایت‌الارب در خطبه‌ای که از بهرام گور آمده، برخلاف نویسندگان دوران اسلامی که از یزدگرد پدر بهرام به بدی یاد کرده و همواره او را با لقب بزه‌کار و گناه‌کار خطاب کرده‌اند، به‌طور شگفت‌انگیزی به رفتار نیک یزدگرد، پدر بهرام اشاره شده است. بهرام در این خطبه از رفتار مردم گله‌مند است که چرا قدردان عدالت و رفتار نیکوی پدرش نبوده‌اند و سپس به مردم وعده نیکویی و عدالت می‌دهد: بدانید که پدرمان یزدگرد، این پادشاهی را با عدالت، جود و کرم و سیرت نیکو بنیان نهاد. اما شما شکر جود و عدل وی را به‌جا نیاوردید و آن‌گونه که مردم در برابر پادشاه خضوع می‌کنند، در برابر پدرمان خاضع نبودید او در اموری که خواری و مذلت به بار می‌آورد کوشید (و در برابر آن ایستاد) اما چاره‌ای نیافت، بنابراین اخلاقش را تغییر داده و سیرت نیکویش را به سخت‌گیری و خون‌ریزی تبدیل کرد. اگر اخلاق تند و بدش نبود، نمی‌توانست پادشاهی‌اش را منظم کند. پس برخی از شما وی را گناه‌کار و برخی تندخوی سخت‌گیر نامیدید. اما ما، همواره در حکومتان با نرم‌خویی و عدالت رفتار می‌کنیم مادامی که جرمی مرتکب نشوید و یا خلافتی از شما نبینیم (نهایت‌الارب، ۱۳۷۵: ۲۶۲).

۹-۲ طبری به‌طور خاصی اشاراتی به این مسأله داشته و با مقایسه‌ای که از نقل طبری با نهایت‌الارب برمی‌آید، شباهت‌هایی در آن دیده می‌شود و این امر نشان می‌دهد که طبری به نهایت‌الارب نظر داشته و جزء منابع او بوده است. طبری این خطبه را هنگامی آورده که بهرام گور از نبرد ترکان به مملکت بازگشته و چند روزی را برای اهل مملکت خطابه می‌خواند. در صورتی که در نهایت‌الارب این بخش از سخنان اوست که در ابتدای رویارویی با ایرانیان به زبان می‌آورد. «گفت سر آن دارد که برای خیر و رفاهشان کار کند و اگر از راه راست بگردند بیشتر از پدر با آن‌ها خشونت خواهد کرد، که پدرش در آغاز کار با ملایمت و انصاف کار می‌کرد و قدر ندانستند یا قدرشناسان در میانه بودند و چنان که بندگان را اطلاعات ملوک باید، اطاعت نکردند و او نیز به خشونت گرایید و ستم کرد و خون بریخت». (طبری،

۱۳۶۲: ۶۲۳/۲). در صورتی که در بخش پیش از بر تخت‌نشینی و هنگامی که بهرام مدعی تاج و تخت پدر می‌شود، سخنانی بر زبان می‌آورد که نقیض مطالب یادشده است. «بهرام گفت: سخن‌گویان را درباره آنچه به یزدگرد نسبت دادند تکذیب نمی‌کنم که از آن واقف بوده‌ام و از رفتار وی راضی نبوده‌ام و به طریقت و روش وی نرفته‌ام و پیوسته از خدا خواسته‌ام که پادشاهی به من دهد تا تباهی‌ها را که پدید آورده اصلاح کنم و شکاف‌ها را بپوشانم» (همان: ۶۱۹/۲).

۳-۹ بلعمی خطبه پیش از بر تخت‌نشینی بهرام گور را آورده که شباهت‌هایی بین آن و نقل قول طبری وجود دارد. «پس بهرام گفت: من شما را راست‌گوی می‌دانم بدان‌چه گفتید از مذهب یزدگرد که من یک سال با وی بودم و با من چنان کرد و از مذهب او آگاه شدم و برین رعیت ببخشوادم و خدای را نذر کردم که چون این ملک به من رسد، مذهب او ندارم و چیزی که بایام خویش تباه کرده است من آن را نیکو کنم» (بلعمی، ۱۳۷۸: ۹۳۷/۲).

۴-۹ فردوسی در اواخر خطبه بهرام گور اشاره‌ای به طهمورث دادگر نموده و پیوندی بین بهرام و پادشاه اساطیری برقرار می‌سازد:

نشستم بر این تخت فرخ پدر بر آیین طهمورث دادگر
به داد از نیاگان فزونی کنم شما را به دین رهنمونی کنم
(فردوسی، ۱۳۷۹: ۴۱۹/۶)

۵-۹ ابن مسکویه در تجارب‌الامم خطبه بهرام را که شباهت‌هایی با تاریخ طبری و تاریخ بلعمی دارد، آورده است. بهرام گور در این خطبه با اعتراف به عدم دادگری پدرش یزدگرد، به مردم قول می‌دهد تا دادگری کرده و خطاهای او را جبران کند: «آن‌گاه بهرام گفت: درباره یزدگرد در هیچ‌یک از سخنانی که گفته‌اید، دروغ نزده‌اید که از آغاز بر من نیز آشکار بوده است من خود از شیوه او بیزار و از رفتار او روی‌گردان بوده و همواره از خدا خواسته‌ام که پادشاهی را به من دهد تا تباهی‌هایی که او به بار آورده، راست آرم و رخنه‌هایی که پدید آورده است را ببندم. من به خواست خدا، کارها را به بهترین سامانی که روزی بر آن بوده است، بازخواهم گردانید» (ابن مسکویه، ۱۳۷۶: ۱۴۵-۱۴۶).

۶-۹ ثعالبی در خطبه بهرام گور که پیش از بر تخت‌نشینی، سخنانی را برای مردم به زبان می‌آورد به صورت کوتاه به عدل پرداخته است: «مردم! بدانید من حق خود را رها نخواهم کرد و کشور را به دیگری وانمی‌گذارم. اگر هم‌اکنون سرزمین ایران را فرمان‌پذیرانه به من بازدهید، سپاس می‌گذارم و در میان شما داد می‌دهم». (ثعالبی، ۱۳۶۸: ۳۵۵).

۷-۹ در فارس‌نامه ابن‌بلخی نیز علاوه بر این که اشاره‌ای به بر تخت‌نشینی بهرام و سخنانش در مورد پدرش شده است، از زبان بهرام به مردم وعده عدل نیز داده شده است: «پس بهرام گفت هر چه می‌گویید همه هم‌چنانست و علم الله کی طریقتها او را سخت منکر بودم و از بدخویی او بود که من از صحبت او ملاذ جستم اکنون از خدای عزوجل و از شما می‌پذیرم کی هر رنج کی از وی بردید براحث بدل گردانم و سپاهیان را ایجاب و انعام زیاد کنم و پیران را حرمت دارم و جوانان را قربت دهم و عمارت دنیا کنم و رعایا را بعدل و تخفیف مخصوص دارم». (ابن بلخی، ۱۳۸۵: ۷۶-۷۷).

۸-۹ نظامی در هفت‌پیکر، عنوان خطبه بهرام را «خطبه عدل بهرام گور» آورده است و چنان‌چه از عنوان آن برمی‌آید نشان‌دهنده مهم بودن این مضمون از منظر نظامی و رویکرد بهرام با این مقوله است:

روزکی چند چون برآسیم در انصاف و عدل بگشایم
آنچه ما را فریضه افتادست ظلم را ظلم و داد را دادست
تا بماند بجای چرخ کبود باد برخفتگان دهر درود
بیش از اندازه سیاه و سپید زندگان را ز ما امان و امید
کار من جز درود و داد مباد هرک ازین شاد نیست شاد مباد
(نظامی، ۱۳۱۵: ۱۰۰)

۱۰. پیروز یکم

فردوسی در خطبه پیروز اشاره کوتاهی به داد دارد و از زبان او، دادگری و جود و کرم را ستون خردمندی می‌داند:
ستون خرد داد و بخشایش است در بخشش او را چو آرایش است
(فردوسی، ۱۳۷۹: ۱۵/۷)

۱۱. قباد یکم

فردوسی در خطبه قباد، اشاره‌ای به داد نموده است. قباد معتقد است که دادگری باعث می‌شود که بزرگان بر پادشاه درود و آفرین بفرستند:

نهد تخت خشنودی اندر جهان بیاید به داد آفرین مهان
(همان: ۵۱/۷)

۱۲. خسرو یکم (انوشیروان)

۱-۱۲ در خطبه‌ای تقریباً طولانی که بلعمی از انوشیروان آورده است به عدل و داد شاهان پیشین اشاره شده و پادشاه خود را مکلف می‌داند به سبب گسترش پادشاهی در زمان او، عدل و دادش نیز باید بیشتر از پادشاهان پیشین باشد و این وعده را به مردم می‌دهد. «و ملکان پیشین را از پدران خویش بستود و عدل و داد ایشان یاد کرد و افزونی ملک خویش یاد کرد و گفت: چنان‌که نعمت خدای بر من بیش است و ما را ملک فزونی داد، از آنکه پدران ما را بود، باید که عدل و داد ما نیز از ایشان بیشتر بود». (بلعمی، ۱۳۷۸: ۱۰۴۴/۲).

و در ادامه گرفتن خراج از رعیت را برای پرداختن به سپاه و جنگ با دشمن نوعی عدالت می‌داند و معتقد است اگر در مواقع ضروری این کار با شتاب انجام گیرد به رعیت فشار وارد می‌شود: «و سپاه را چاره نیست از خواسته، و آن خواسته از رعیت {باید گرفتن و آن وقت که بسپاه، حاجت آید اگر از رعیت} آن وقت ستانی بدان شتاب، اندر رعیت تحامل افتد و بار مؤنت افتد، چاره نیست هرسالی چیزی ستدن، و به بیت‌المال اندر نهادن و گرد کردن، تا آن وقت که بدو حاجت او فتد نهاده بود و گرد کرده و نگاه کردم آن چیزها که هرسالی آن از رعیت می‌ستدند و بیت‌المال همی‌آوردند نه بروی عدل بود، و پدران ما پیش‌تر که این را باز عدل و داد برند، روزگار نیافتند، و ایشان را نخست بیادشاهی خویش مشغول بایست شدن و پیش‌تر از آنکش پادشاهی راست شد ازین جهان بیرون شدند، و بدین داد نرسیدند، و خدای تعالی پادشاهی ما راست کرد و اندرین جهان زمان داد و ما بدین داد و عدل برسیدیم، و همه زمین‌ها به پادشاهی پیمودیم»
(همان: ۱۰۴۴ / ۲ - ۱۰۴۵).

۱۲-۲ فردوسی چند بیتی از خطبه تقریباً بلند انوشیروان را به داد اختصاص داده و معتقد است دادگری سببِ خشنودی مردم از پادشاه می‌شود:

اگر پادشه را بود پیشه داد بود بی‌گمان هر کس از داد شاد

(فردوسی، ۱۳۷۹: ۸۹/۷)

و در ادامه ثمره دادگری را، آرامش مردم و پر شدن جهان از خوبی و نیکی می‌داند. نقطه مقابل دادگری، کژی و ستمگری است و انوشیروان معتقد است اگر پادشاه ستمگری کند، گویی حنظل تلخ و خونابه می‌خورد:

اگر شاه با داد و بخشایش ست جهان پر ز خوبی و آسایش ست

وگر کژی آرد به داد اندرون کبستش بود خوردن و آب خون

هر آنکس که هست اندرین انجمن شنید این برآورده آواز من

بدانید و سرتاسر آگاه بید همه ساله با بخت همراه بید

که ما تاجداری بسر برده‌ایم به داد و خرد رای پرورده‌ایم

(همان: ۹۰/۷)

۱۳. هرمز چهارم

۱۳-۱ در اخبار الطوال دینوری خطبه هرمز چهارم آمده است. یکی از مضامین اصلی این خطابه، عدل و داد است و هرمزد در آن وعده رعایت عدل و داد و رساندن همگان به جایگاه اصلی خود را می‌دهد: «اما عدل و دادگری که ما برای رسیدن به آن می‌کوشیم و به صلاح ما و شما خواهد بود این است که همه شما در نزد ما برابر و یکسان باشید و به زودی این را خواهید دانست که چگونه نیرومندان را از ستم به ناتوانان بازخواهیم داشت و خود ما کارهای درماندگان و بیچارگان را سرپرستی می‌کنیم و زیردستان را به جای خود خواهیم نشاند و اشخاص فرومایه را که بخواهند به منزلتی که شایسته آن نیستند برسند از آن بازخواهیم داشت مگر آنانی را که استحقاق آن را با همت بلند و آزمایش و پای‌مردی داشته باشند». (دینوری، بی‌تا، ۱۰۴).

۱۳-۲ یعقوبی در تنها خطبه‌ای که از شاهان ساسانی نقل کرده است به خطبه هرمز چهارم پرداخته و محتوای خطبه وی را رعایت عدل و انصاف و نیکی و بخشش دانسته است. «هرمز فرزند انوشیروان پس از پدر شاه شد و نوشته‌ای خطاب به همه مردم بر آن‌ها خواند، در این نوشته مردم را وعده عدل و انصاف و بخشایش و نیکی داد و به آنچه خیر و مصلحت است امر نمود». (یعقوبی، ۱۳۸۲: ۲۰۴).

۱۳-۳ فردوسی در خطبه هرمزدِ نوشین‌روان در مورد عدل و داد سخن گفته و آن را یکی از ارکان بزرگی می‌داند. از نظر وی، تأنی و دادگری، سنت و روش پادشاهان پیشین بوده و همین امر سبب شده است تا نام نیک از آنان باقی ماند:

ستون بزرگی ست آهستگی همان بخشش و داد و شایستگی

بدانید کز کردگار جهان بدو نیک هرگز نماند نهان

نیاگان ما تاج‌داران دهر که از دادشان آفرین بود بهر

نجستند جز داد و آهستگی بزرگی و گردی و شایستگی

(فردوسی، ۱۳۷۹: ۴۶۷/۷)

هرمزد در ادامه به مردم در پادشاهی خویش نوید عدل و داد می‌دهد:

ز چیزی که دلتان هراسان بود مرا داد از آن دادن آسان بود
هر آنکس که هست از شما نیک‌بخت همه شاد باشید ازین تاج و تخت
میان بزرگان درخشش مراست چو بخشایش و داد و بخشش مراست
و درجایی دیگر از مردم می‌خواهد که اگر پادشاهشان عادل باشد به او گمان بد نبرند:
و گر شهریار بود دادگر تو بر وی گمانی به سستی مبر
(همان: ۴۶۸/۷)

۱۴. شیرویه

شیرویه در خطبه خویش، دادگری را در کنار رفتار نیک، دو صفت عالی می‌داند و وعده دادگری می‌دهد:
نباشیم تا جاودان بدکنش چه نیکو بود داد با خوش منش
بپردازم آنگه به کار جهان بکوشم به داد، آشکار و نهان
(همان: ۳۲۳/۸-۳۲۴)

۱۵. ملکه بوران

طبری در خطبه کوتاهی که از ملکه بوران آورده نیز به عدل اشاره داشته است. «گویند: روزی که به پادشاهی رسید گفت: نیت خیر دارم و به عدالت فرمان می‌دهم». (طبری، ۱۳۶۲: ۷۸۲/۲).
در شاهنامه نیز ملکه بوران در آخر خطبه خود، وعده دادگری و مبارزه با فساد می‌دهد:
بدان را ز بد دست کوتاه کنم سوی داد و نیکی همه ره کنم
(فردوسی، ۱۳۷۹: ۳۹۳/۸)

۱۶. آرمیدخت

آرمیدخت در خطبه خود در شاهنامه به داد پرداخته و می‌گوید: اساس همه کارهایش را بر عدل و داد خواهد نهاد:
همه کار بر داد و آیین کنیم کزین پس همه خشت بالین کنیم
(همان: ۳۹۹/۸)

نتیجه‌گیری

مضمون عدل و داد یکی از مضامین اصلی خطابه‌های بر تخت‌نشینی پادشاهان ساسانی بوده است؛ به حدی که در آثار فارسی و عربی دوره اسلامی، کمتر اثر تاریخی یافت می‌شود که خطبه‌های شاهان ساسانی در آن مندرج بوده ولی اشاره‌ای به دادگری نشده باشد. بررسی ما در آثار دوره اسلامی نشان می‌دهد که بهرام گور بیشترین حضور را داشته و در بیشتر منابع دوره اسلامی، هم خطبه او آمده و هم اشارات او درباره عدل و داد مورد تأکید بوده است. پس از وی، اردشیر بابکان، بیشترین حضور را در میان پادشاهان خطبه‌خوان دوره ساسانی دارد. از سوی دیگر، هرچند در آثار تاریخی دوره اسلامی عمدتاً به پادشاهان ساسانی پرداخته شده و گاهی خطابه‌های آن‌ها نقل شده است، اما بیشترین بسامد این نکته، در شاهنامه فردوسی است و پس از آن تاریخ‌ثعالی قرار دارد.

منابع

- ابن بلخی. ۱۳۸۵ش. فارسنامه، به تصحیح گای لیسترنج و رینولد آلن نیکلسون، تهران: اساطیر.
- ابوالقاسم فردوسی. ۱۳۷۹ش. شاهنامه، تصحیح و مقدمه عزیزالله جوینی، تهران: دانشگاه تهران.
- ابوعلی بلعمی. ۱۳۷۸ش. تاریخنامه طبری، تصحیح محمد روشن، تهران: البرز.
- ابوعلی رازی ابن مسکویه. ۱۳۷۶ش، تجارب الامم، ترجمه ابوالقاسم امامی و علی نقی منزوی، تهران: توس.
- _____ . ۱۳۷۴ش. جاویدان خرد، تصحیح بهروز ثروتیان، ترجمه تقی الدین محمد شوشتری، تهران: موسسه فرهنگ کاوش.
- ابومنصور عبدالملک ثعالی. ۱۳۶۸ش. تاریخ ثعالی (غرر اخبار ملوک الفرس و سیرهم)، ترجمه محمد فضائلی، تهران: نقره.
- احمد بن ابویعقوب یعقوبی. ۱۳۸۲ش. تاریخ یعقوبی، ترجمه محمدابراهیم آیتی، تهران: علمی و فرهنگی.
- احمد بن داود دینوری. بی‌تا. اخبار الطوال، نسخه خطی سایت قائمیه اصفهان.
- باطنی، محمدرضا، زهرا احمدی نیا، فاطمه محمدی و سیده رضوی. ۱۳۸۵ش. فرهنگ معاصر پویا: انگلیسی - فارسی، تهران: فرهنگ معاصر.
- خلیل بن احمد فراهیدی. ۱۴۰۹ق. کتاب العین، قم: هجرت.
- دهخدا، علی اکبر. ۱۳۷۷ش. لغت‌نامه، به کوشش محمد معین و سید جعفر شهیدی، تهران: دانشگاه تهران.
- علی بن الحسین المسعودی. ۱۳۸۲ش، مروج الذهب و معادن الجواهر، ترجمه ابوالقاسم پاینده، تهران: علمی و فرهنگی.
- عمید، حسن. ۱۳۹۰ش. فرهنگ عمید، تهران: راه نو.
- عهد اردشیر. ش ۱۳۴۸. پژوهنده عربی: احسان عباس، برگرداننده به فارسی: محمدعلی امام شوشتری، تهران: انجمن آثار ملی.
- فرنخ دادگی، بندهشن. ۱۳۹۵ش. گزارنده: مهرداد بهار، تهران: توس.
- فروشی، بهرام. ۱۳۸۱ش. فرهنگ فارسی به پهلوی، تهران: دانشگاه تهران.
- کارنامه اردشیر بابکان. ۱۳۵۴ش. گردآوری و ترجمه بهرام فروشی، تهران: دانشگاه تهران.
- گیرشمن، رومن. ۱۳۸۶ش. ایران از آغاز تا اسلام، ترجمه محمد معین، تهران: نگاه.
- محمد بن جریر طبری. ۱۳۶۲ش. تاریخ طبری، ترجمه ابوالقاسم پاینده، تهران: اساطیر.
- محمد بن علی تهانوی. ۱۹۹۶م. موسوعة کشف اصطلاحات الفنون و العلوم، مترجم: عبدالله خالدی و جورج زیناتی، محقق: علی فرید دحروج، بیروت: مکتبه ناشرون لبنان.
- محمد بن محمد فارابی. ۱۴۰۸ق. المنطقیات للفارابی، تحقیق محمدتقی دانش پژوه، قم: کتابخانه آیت الله مرعشی نجفی.
- نامه تنسر به گشنسب. ۱۳۵۴ش. تصحیح مجتبی مینوی، تهران: خوارزمی.
- نظامی گنجوی. ۱۳۱۵ش. هفت پیکر، تصحیح و تعلیقات حسن وحید دستگردی، تهران: ارمغان.
- نهایه الأرب فی أخبار الفرس و العرب. ۱۳۷۵ش. به کوشش محمدتقی دانش پژوه، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- یشت‌ها. ۱۳۷۷ش. تفسیر ابراهیم پورداود، تهران: اساطیر.

Applying the theme of justice in the enthronement sermons of Sasanian kings in texts from the Islamic period to the sixth century AH

Abstract

Purpose and Background: One of the customs and rituals performed during the coronation ceremonies of kings during the Sasanian period was the kings' sermons. In these sermons, the Sasanian kings emphasized important topics, and "justice" was one of these topics.

Method: In this article, Persian and Arabic works of the Islamic period are first studied, then the sermons of the Sasanian kings in these works are separated based on the topics contained therein. After that, the topic of justice was selected and analyzed due to its high frequency. The order of the kings' sermons in this article is based on the order of the Sasanian kings.

Findings and Conclusion: According to sources from the Islamic period, most Sasanian kings delivered sermons after ascending the throne and introduced the issue of justice as one of the most important principles of their monarchy. This study shows that among the Sasanian kings, Bahram Gur has the highest frequency among the works of the Islamic period, and Ferdowsi's *Shahnameh* is also the source that contains the most sermons.

Keywords: Sasanian kings, sermon delivery, Bahram Gur, Ferdowsi's *Shahnameh*

آسیب‌های ترجمه متون تاریخی خارجی به زبان فارسی

غلام‌حسن حسین‌زاده شانه‌چی

دکتری تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران

shanechi_1385@yahoo.com

چکیده

آسیب‌شناسی کارهای فرهنگی از این جهت که سبب می‌شود امور فرهنگی درست‌تر به اجرا درآیند بسیار حایز اهمیت است. هدف از این نوشتار نیز آگاهی بخشی در خصوص برخی از متداول‌ترین آسیب‌هایی است که در ترجمه متون خارجی به زبان فارسی رخ می‌دهد. مسأله‌ای که سبب توجه به این موضوع شد این است که در ترجمه متون خارجی به زبان فارسی چه اشتباهاتی اتفاق می‌افتد؟ و علت این اشتباهات چیست؟ به نظر می‌رسد بخشی از اشتباهات ترجمه‌ای در برگرداندن اسامی علم و نام‌های خاص روی می‌دهد که علت آن به عدم تخصص علمی مترجم باز می‌گردد. در مطالعات انجام بر روی برخی متون تاریخی ترجمه شده (با توجه تخصص نگارنده) مشخص شد مترجمین این کتاب‌های که خود تخصص تاریخی نداشتند و از آگاهی لازم و کافی در خصوص نامه‌های اشخاص و مکان‌های تاریخی برخوردار نبودند در برگرداندن این نام‌ها از زبان اصلی به زبان فارسی دچار اشتباه شده‌اند در حالی که با مراجعه کتب لغت و اعلام به آسانی این مشکل قابل حل بوده است.

کلیدواژه‌ها: زبان فارسی، ترجمه، متون خارجی، آسیب.

مقدمه

قلم زدن در حوزه تاریخ - همانند هر حوزه پژوهشی دیگر - مستلزم این است که صاحب قلم، اطلاعات کافی و لازم را در زمینه مورد نظر کسب کرده و یا دست کم، آن‌ها را در اختیار داشته باشد و البته این امر، نکته‌ای بدیع و تازه نیست که کسی را از آن خبری نباشد؛ لیکن نکته قابل توجه این است که اطلاعاتی که به کار نویسنده یا محقق تاریخ می‌آیند، صرفاً داده‌های تاریخی محض نیستند که از خلال کتب تاریخی قدیم و جدید و یا کاوش‌های تاریخ‌شناسان حاصل شوند؛ بلکه علاوه بر این‌ها، دستیابی به پاره‌ای دانسته‌های جنبی نیز در کار پژوهش تاریخی ضروری می‌نماید. این مسایل جنبی که دانستنی‌شان به تکمیل و تکامل اطلاعات تاریخی نویسنده کمک می‌رساند، می‌تواند از عناصر معرفتی متفاوت و گوناگونی تشکیل گردد؛ عناصری که به طور مستقیم یا غیرمستقیم، با رویدادهای تاریخ و مسایل تاریخی در ارتباط می‌باشند و از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان اطلاعات جغرافیایی را برشمرد که بی‌شک محقق تاریخ یا کسی که در این حوزه قلم‌فرسایی می‌کند، از دانستن حداقل آگاهی درباره جغرافیای حوزه تاریخی مورد نظرش بی‌نیاز نیست. از همین قبیل، باید معلومات ادبی و زبان‌شناسی را نیز نام برد که به درک بهتر متون و فهم مفاهیم آن‌ها کمک بسزایی می‌نماید. هم‌چنین آگاهی از تقویم‌ها و گاه‌شماری، علم رجال و مردم‌شناسی، از دانسته‌های دیگری هستند که در مطالعه تاریخ، بسیار به کار می‌آیند.

فن ترجمه در مطالعات تاریخی

این نوشتار در پی کشف همه دانش‌های مرتبط با تاریخ و مطالعات تاریخی نیست؛ چه اگر بخواهیم همه آن‌ها را برشمريم، سخن به درازا خواهد کشید که از بحث این مقاله بیرون است اما نکته قابل ذکر این‌که فعالیت‌های پژوهشی در هر زمینه‌ای، وسایل و فنون خاص خود را می‌طلبد که بهره‌گیری از آن‌ها در جهت تکمیل داده‌ها و اطلاعات، برای پژوهنده ضروری و سودمند است. پژوهش‌های تاریخی نیز از این امر مستثنی نیستند و ابزارها و فنون گوناگونی از جمله ابنیه تاریخی برجای مانده، مسکوکات به دست آمده، آثار مکشوفه، اسناد (دولتی و غیردولتی) باقی مانده و... در این راستا پیش روی تاریخ‌پژوهان قرار دارند. در بین فنون مختلفی که در مطالعات تاریخی به کار گرفته می‌شده‌اند ترجمه متون، یکی از مهم‌ترین‌ها به شمار می‌رود. اسناد و مکتوباتی که در خلال فعالیت‌های باستان‌شناسی یا کشفیات تاریخی به دست آمده‌اند، پس از ترجمه از زبان اصلی (زبان‌های دوره باستان یا پس از آن) به السنه قابل استفاده برای محققان تاریخ، اطلاعات ذی‌قیمتی را فراهم ساخته‌اند که بسیاری از نکات مبهم تاریخی را روشن می‌نمایند. کتیبه‌های عیلام، بابل، آشور و ایران و پاپيروس‌های مصر و یا اسناد تورفان، به مدد فن ترجمه ارزش و اهمیت خاص خود را یافته‌اند و متون کهن تاریخی از همین رهگذر برای آن دسته از تاریخ‌پژوهانی که زبان‌های بیگانه نمی‌دانند، مفید فایده گردیده‌اند. ویژگی خاص این ترجمه‌ها - گذشته از این‌که اطلاعات مورد نظر محقق را برایش فراهم می‌سازد - این است که بهره‌گیری از دانسته‌های تاریخی را برای طیف وسیع‌تری از مخاطبان - که چه بسا تخصص تاریخی هم نداشته باشند - میسر می‌سازد و مطالعه تاریخ را تعمیم می‌دهد.

توجه دادن به این نکته البته ضروری نمی‌نماید که فن ترجمه، فقط در حوزه کتیبه‌ها و اسناد و متون کهن تاریخی حایز اهمیت نیست بلکه امروزه با توجه به کثرت مطالعات و تحقیقاتی که در حوزه تاریخ و به زبان‌های گوناگون صورت می‌گیرد و دشواری فراگیری چند زبان از یک طرف، و ضرورت آشنایی پژوهشگر با جدیدترین پژوهش‌های

به عمل آمده در این حوزه از طرف دیگر، برگردان متون حاصل از این مطالعات انجام شده توسط پژوهشگران جدید و معاصر از زبان‌های بیگانه، جایگاهی حساس و پراهمیت یافته است. ترجمه این آثار از زبان‌های اصلی به زبان فارسی، موجب انتقال اطلاعات، توسعه پژوهش‌ها و گسترش روحیه تحقیق و نقد تاریخی می‌گردد.

آسیب‌های ترجمه و علل آن

کار ترجمه اگر سخت‌تر از خود تحقیق نباشد، از آن سهل‌تر نیست چرا که انتقال مقاصد و منویات نویسنده‌ای غایب بر پایه نوشته‌های او از یک زبان بیگانه، به گونه‌ای که خللی در مفاهیم مورد نظر نویسنده پدید نیاید و هم‌چنین قابل فهم برای خواننده نیز باشد کاری بس دشوار است. علاوه بر اصول کلی که بر فعالیت‌های ترجمه‌ای حاکم است و رعایت آن‌ها بر هر مترجمی لازم، - مانند رعایت اصل امانت در بازگرداندن عبارات متن، دقت کافی در انتقال مفاهیم مورد نظر نویسنده و ... - ترجمه کتاب‌هایی که در موضوع تاریخ نوشته می‌شوند دقت و توجه به نکات خاص دیگری را نیاز دارد که از خصلت‌های موضوعات تاریخی به شمار می‌روند و یا به همان دانش‌های مرتبط با تاریخ مربوط‌اند و بی‌توجهی -خواسته یا ناخواسته- و عدم رعایت این موارد، از آسیب‌های جدی است که ترجمه کتاب‌ها و پژوهش‌های تاریخی را تهدید می‌نماید. این بی‌توجهی‌ها - و به تعبیر دیگر اشتباهات- در بازگرداندن متون، به ارائه اطلاعات نادرست، مبهم و چه بسا متناقض تاریخی می‌انجامد که نتیجه آن به گمراهی افتادن خواننده و یا تردید در صحت پژوهش‌های انجام گرفته می‌باشد.

این مساله، به خصوص در ترجمه پژوهش‌هایی که به زبان‌های اروپایی درباره تاریخ و تمدن اسلامی نوشته شده یا می‌شوند، عنایت و توجه بیشتری را می‌طلبد زیرا گستردگی این حوزه مطالعاتی، کثرت موضوعات، تعدد داده‌ها، تنوع اطلاعات و در نهایت حساسیت مباحث آن، بر پیچیدگی و دشواری کار در این حوزه می‌افزاید. با این وجود به علت عدم توجه به نکات مورد نظر، چنین آسیب‌هایی را -متأسفانه- امروزه و از دیرباز در ترجمه‌هایی که از پژوهش‌های تاریخی غربیان درباره تاریخ اسلامی صورت گرفته‌اند، به فراوانی مشاهده می‌کنیم. نمونه‌های قدیمی آن‌ها را می‌توان در اولین کتاب‌هایی از این دست که به فارسی ترجمه شده‌اند، یافت^۱ و با تأسف مجدد باید گفت که حتی در آثاری که در این اواخر و به تازگی از زیر قلم برخی مترجمان بیرون آمده‌اند هنوز هم علی‌رغم وجود منابع متعدد اطلاعاتی و مطالعاتی در این زمینه به زبان فارسی، چنین آسیب‌هایی به چشم می‌خورند که گاه از چنان شدتی برخوردارند که اساس و ماهیت تحقیقات مذکور را دگرگون می‌سازند. (میکل، ۱۳۸۱، ۶۳)

این آسیب‌ها، از عوامل مختلفی نشأت می‌گیرند که می‌توان آن‌ها را در چند مورد خلاصه نمود:

عامل نخست، به ماهیت مطالب و مباحث مربوط می‌شود. آثار مذکور، به طور معمول اطلاعاتشان را از منابع تاریخی کهن اسلامی گرفته‌اند که بیشتر این منابع، به زبان عربی و اندکی هم به فارسی و ترکی بوده‌اند و بدین گونه بسیاری از محتویات آثار فوق‌الذکر را در واقع ترجمه‌هایی از زبان‌های عربی، فارسی و ترکی به زبان‌های اروپایی تشکیل می‌دهند. تنوع و در عین حال تشابه برخی مطالب (مثلاً نام افراد و اماکن)، وجود منابع متعدد و اطلاعات گوناگون موجب می‌شود تا محقق و مترجم غربی در تحقیق و کار خود به اشتباهاتی دچار گردد که در ترجمه آثار حاصل از این تحقیقات، این اشتباهات به شکلی تازه رخ می‌نماید.

عامل دوم که مهم‌ترین آن‌هاست، به مترجمان آثار فوق‌الذکر بازمی‌گردد. به طور معمول کسانی که به ترجمه این گونه کتاب‌ها از زبان اروپایی دست زده‌اند در حوزه تاریخ و تمدن اسلامی، تخصص نداشته و از اطلاعات کافی و آگاهی لازم در این زمینه برخوردار نبوده‌اند (نک: رایس، ۱۳۷۵، ۵۶ و میکال، ۱۳۸۱، ۹۸. در این کتاب بیش از ۳۵ مورد اغلاط مختلف ترجمه‌ای وجود دارد). و چه بسا به علت نداشتن اطلاعات کافی در موضوع مورد نظر، در درک برخی مفاهیم، اصطلاحات و نکات تاریخی و برگرداندن آن‌ها به زبان فارسی به خطا رفته‌اند و این خطاکاری را باید به سهل‌انگاری دیگر ایشان - و یا دست کم سهل‌انگاری ناشران این آثار - افزود که در کار خود، از حضور متخصصان این رشته برای مصون ماندن از اشتباه، کم‌تر بهره جسته‌اند.

عامل دیگری که در پدید آمدن چنین آسیب‌هایی دخالت دارد، ماهیت کار ترجمه و دشواری‌های موجود در آن است. همه کسانی که دستی در ترجمه دارند و یا لاقلاً با این فن به طور اجمالی آشنا هستند، می‌دانند که یکی از دشواری‌های ترجمه متون، برگردان دقیق اصطلاحات و مفاهیم خاص می‌باشد؛ به ویژه در موضوع مورد بحث ما یعنی تاریخ اسلامی. (نک: یوسف حسن، ۱۳۷۵، مقدمه مترجم، سیزده) طبیعتاً وقتی این دشواری‌ها در کنار عامل قبلی یعنی عدم تخصص علمی مترجمان، قرار گیرد مشکل را دو چندان می‌کند.

عامل دیگری که در بروز چنین اشتباهاتی موثر است، تفاوت حروف الفبایی زبان‌های اروپایی با زبان‌های اصلی اسلامی (یعنی عربی در مرتبه نخست و سپس فارسی و ترکی) و تلفظ و آوانگاری آن‌ها می‌باشد. برخی حروف و تلفظ‌های عربی و به تبع آن فارسی و نیز ترکی، معادل‌هایی در زبان‌های اروپایی ندارند و این امر، نگارش کلماتی به این زبان‌ها با حروف لاتینی و رسم‌الخط اروپایی و نیز بازخوانی و برگردان مجدد آن‌ها را بسیار دشوار و اشتباه‌آفرین گردانده است.

بدین ترتیب تحت تاثیر عوامل فوق‌الذکر و نیز علل ناگفته دیگر، مترجمان در برگرداندن متون تاریخی از زبان‌های اروپایی به فارسی، به گرفتاری‌ها و مشکلاتی مبتلا می‌شوند.

آسیب‌های موجود در متون ترجمه شده درباره تاریخ و تمدن اسلامی

در ترجمه کتاب‌های پژوهشی در موضوع تاریخ و تمدن اسلامی که به زبان‌های اروپایی صورت گرفته‌اند، اشتباهات به اشکال مختلف جلوه می‌کنند که در ادامه به برخی از مهم‌ترین آن‌ها اشاره می‌شود.

۱- اشتباه در برگردان نام‌های خاص

یکی از اشتباهات فاحش و بسیار متداول در ترجمه‌های کتب تاریخ و تمدن اسلامی، ضبط نادرست نام‌های خاص می‌باشد که اشتباه در ترجمه این موارد، به دو مشکل اساسی باز می‌گردد: نخست این‌که اغلب این اسامی، عربی هستند و مترجم و نویسنده اروپایی با مشقت فراوان سعی کرده آن‌ها را با حروف لاتینی ثبت و ضبط نماید و طبیعتاً به جهت اختلاف ریشه‌ای الفاظ و تفاوت اشتقاق کلمات بین این زبان‌های گوناگون، نگارش اسامی خاص با حروف لاتینی، تلفظ صحیح آن‌ها را مشکل می‌سازد؛ و اینک مترجم فارسی‌زبان، با اسامی خاص عربی نگاشته شده با حروف لاتینی روبه‌روست و می‌باید زحمتی دو چندان را تحمل نماید تا مقصود نویسنده اروپایی را از این الفاظ بفهمد و تلفظ صحیح عربی یا فارسی این اسامی را دریابد و بنگارد.

این مشکل زمانی دو چندان می‌گردد که مشکل دوم یعنی عدم آگاهی کافی مترجم نسبت به اسامی و اصطلاحات فوق‌الذکر، بدان بپیوندد. از آن جایی که مترجم غیرمتخصص ما، دانش کافی درباره این نام‌های خاص ندارد و ذهن او با آن‌ها نامانوس است در مواجهه با تلفظ‌های اروپایی این کلمات نوشته شده به حروف لاتینی، به تلفظ درستشان پی نبرده و در نگارش آن‌ها به زبان فارسی، نام‌های اختراعی نوینی به کار می‌برد. این مشکل در خصوص حوزه‌های تاریخی که مترجمان فارسی‌زبان، ذهنیت نسبی کم‌تری از آن‌ها دارند یعنی به طور عام تاریخ و تمدن اسلامی در خارج از ایران زمین، پررنگ‌تر رخ می‌نماید. از این موارد، به خصوص باید به حوزه شمال آفریقا، اندلس و حتی مصر و سوریه اشاره کرد. این نام‌های خاص، اقسام مختلف دارند مانند نام‌ها و القاب شخصیت‌های تاریخی، اعلام جغرافیایی، اصطلاحات خاص اجتماعی و مذهبی، عناوین برخی تحولات و رویدادهای تاریخی و مواردی از این قبیل که در ادامه به نمونه‌هایی از آن‌ها اشاره می‌رود.

نام و القاب افراد

یکی از معمول‌ترین اشتباهات در ترجمه کتاب‌های فوق‌الذکر، برگردان نادرست نام افراد یا لقب‌های ایشان است چنان‌که کتاب‌های زیادی را می‌توان نام برد که به اشتباهاتی از این دست دچار شده‌اند. به عنوان نمونه از کتابی قدیمی درباره تاریخ اسلام یاد می‌کنیم که از زبان انگلیسی به فارسی - سال‌ها پیش - ترجمه شده است و مترجم در ضبط نام بسیاری از شخصیت‌های به‌نام اسلامی به خطا رفته است به طوری که مثلاً نام تاریخ‌نویس معروف مغربی، مَقَری تلمسانی را به صورت مقاری (امیرعلی، بی‌تا، ۵۹) نوشته یا الْمُعْتَلی بالله، لقب یکی از پادشاهان مسلمان اندلس را المتعالی (همان، ۵۰۳) نگاشته است. وی هم‌چنین لقب عبدالرحمن الداخل، امیر اموی اندلس (درگذشته ۱۷۲ هجری) را الدخیل (همان، ۴۹۳. و کارا دو وو، ۱۳۷۴، ۱۴۰) و حاجب مُصحفی، وزیر معروف اندلسی را حاجب مُشفی (همان، ۴۹۷) ذکر کرده است. از این گونه اشتباهات در کار مترجم مذکور، بسیار است که درصدد ذکر همه آن‌ها نیستیم.

گذشته از این نمونه‌های قدیمی که می‌توان اشتباهات آن‌ها را بر کمبود منابع اطلاعاتی کافی و قابل دسترس برای مترجمانشان بار کرد، در ترجمه‌های جدید نیز اشتباهاتی این چنین، زیاد به چشم می‌خورد. نمونه‌ای از این ترجمه‌ها، کتاب نویسنده‌ای فرانسوی درباره اسلام و تمدن اسلامی است که چند سال پیش با ترجمه یکی از استادان دانشگاه‌های معتبر کشور و در یکی از انتشاراتی‌های صاحب نام به چاپ رسید و با وجود اظهارات مترجم مبنی بر تحمل زحمات بسیار در بازگرداندن این اثر، آکنده از خطاهایی مشابه موارد مزبور است؛ مثلاً نام اسامه بن مُنْقِذ، از امیران و تاریخ‌نویسان قرن ششم هجری در سوریه را به صورت عثمان بن منقذ (میکل، ۱۳۸۱، ۲۸۸/۱) و نام ذکرویه، رهبر قرمطیان شام را زکراویه (همان، ۱۵۷) و یا نام ابن شُهَید، ادیب و وزیر اندلسی را به صورت ابن شوهید (همان، ۲۵۵) ثبت کرده است. مترجم هم‌چنین به علت عدم آشنایی با القاب حکومتی امرای مسلمان، برخی از این القاب را که باید به شکل اصلی عربیشان ذکر شوند، به معنای لغوی آن‌ها برگردانده است؛ چنان‌که مثلاً لقب خلیفه فاطمی مصر، الحاکم بامرالله (درگذشته ۴۱۱ هجری) را به حاکم به اذن خداوند ترجمه کرده است. (همان، ۲۶۰) این گونه اشتباهات - چنان‌که گفته شد - به این کتاب اختصاص ندارد به طوری که مترجمی دیگر لقب همین خلیفه - الحاکم - را حکیم و لقب خلیفه بعد از او الظاهر را ظهیر ترجمه کرده (رایس، ۱۳۷۵، ۹۷ و ۱۳) در حالی که مترجمی دیگر نام حکم المستنصر

خلیفه اموی اندلس را حاکم ضبط نموده است. (هونکه، بی‌تا، ۵۷۷) از این قبیل موارد هم‌چنین می‌توان به ضبط نادرست لقب الناصر به صورت نصیر اشاره کرد. (یوسف حسن، ۱۳۷۵، ۱۵۴).

در این میان نام‌های تاریخ‌نویسان نیز از اشتباهات مترجمان در امان نمانده‌اند چنان‌که در یکی از همین کتب ترجمه‌شده نام حمیری مورخ و جغرافی‌نویس مشهور مغربی حمیاری نوشته شده (یوسف حسن، ۱۳۷۵، ۱۷۷) و در کتابی دیگر عبدالواحد مراکشی -تاریخ‌نویسان مغرب- به صورت عبدالوحید آمده است. (کارادوو، ۱۳۷۴، ۱۳۸)

نام‌های قبایل و فرقه‌ها

علاوه بر نام افراد، مورد دیگری از اسامی خاص که از اشتباهات مترجمان مصون نمانده است ثبت اسامی قبایل و فرقه‌ها می‌باشد چنان‌که مثلاً مترجمی زناته، نام قبیله بزرگ و معروف شمال آفریقا را زنت (میکل، ۱۳۸۱، ۱۶۶/۱) و بنی یفرن، یکی دیگر از همین قبایل را بنی آفرن (همان، ۱۶۳) نوشته است. از اشتباهات فاحش دیگر در این زمینه، ترجمه نادرست نام اباضیه، فرقه بزرگ خوارج به عبادیون (همان، ۱۵۷) به قلم همین مترجم است. این مشکل گاه در ضبط نام برخی سلسله‌های حکومتی نیز پدید آمده است چنان‌که مترجمی، مرابطون را مرواریدی‌ها (هوک، ۱۳۷۵، ۱۶۶) و دیگری مرینی‌ها را به شکل مرینیدی‌ها (همان، ۵۳) نوشته است.

نام‌های جغرافیایی

اشتباه در ثبت اعلام جغرافیایی، از موارد دیگر خطاهای ترجمه‌ای کتاب‌های مذکور است؛ به طوری‌که مثلاً مترجمی، نام‌های شماری از شهرها و نواحی جغرافیایی در مناطق مختلف جهان اسلام را به شکلی نادرست درج نموده از جمله سوس، شهر بزرگ مراکش را شوش (همان، ۱۶۵ و ۲۴۶) و یا شهر تیه‌رت (همان تاهرت) را در الجزایر، طیاره (همان، ۱۵۷) نوشته است. هم‌چنین در کتاب وی همه جا از سامرا به سامره یاد شده (همان، ۱۶۷ و رایس، ۱۳۷۵، ۴۱) و بندر زُهیر در ساحل ایرانی خلیج فارس، به صوهار (همان، ۲۰۰) تبدیل گردیده است. خطای بزرگ‌تر، ترجمه برخی از اعلام خاص جغرافیایی به معنای لغوی آن‌هاست. به عنوان مثال کلمه Levante که نام منطقه‌ای ساحلی در جنوب و شرق اسپانیاست، به شرق طالع ترجمه شده است. (همان، ۲۵۲) مترجم دیگر نام شهر تولوز در فرانسه را تورس و جزیره روضه در مصر را رودا ثبت نموده است. (رایس، ۱۳۷۵، ۸۵ و ۹۶) از همین قبیل می‌توان به ترجمه مرج‌الصفیر به مرج‌الصفار (یوسف حسن، ۱۳۷۵، ۱۵۴) و بندر اندلسی طریف به طارف (همان، ۱۵۶) و بندر مراکشی سبته به سیتة (هونکه، ۱۳۸۳، ۵۲ و ۶۳ ...) اشاره کرد هم‌چنین در یکی از کتب مذکور از بندری به نام القصیر (همان، ۵۵۷) در اندلس نام برده شده که احتمالاً شکل تغییریافته‌ای از جزیره الخضراء و یا قادش باید باشد.

اصطلاحات خاص

اصطلاحات خاص سیاسی، اجتماعی و فرهنگی در حوزه تمدن اسلامی نیز از اشتباه‌کاری مترجمان در امان نمانده‌اند و برخی از ایشان در ثبت و ضبط آن‌ها به خطا رفته‌اند. ثبت اصطلاح مُسْتَعَرَبین - بومیان مسلمان شده اسپانیایی - به شکل مضاربین (میکل، ۱۳۸۱، ۲۵۱) از این قبیل می‌باشد. در مواردی هم، باز مترجم برخی از این اصطلاحات را به

معنای لغویشان برگردانده است؛ به طور مثال مترجم مذکور، اصطلاحات امام مستقر و امام مستودع را که اصطلاحات عقیدتی اسماعیلیه هستند، به امام همیشگی و امام امین (همان، ۱۵۸) ترجمه نموده است. اشتباهاتی از این قبیل در این کتاب و در کتاب‌های مشابه آن، به فراوانی به چشم می‌خورند و رفع آن‌ها، دقت نظر و آگاهی بیشتر مترجمان و بهره‌گیری مناسب‌تر از متخصصان این رشته را می‌طلبد.

اسامی اماکن

از موارد دیگری که به اشتباهات ترجمه‌ای گرفتار شده‌اند اماکن و ابنیه تاریخی هستند که نام خاص دارند مثل مساجد، کاخ‌ها و از این قبیل. قصر اخضر در عراق یکی از ابنیه قرون نخستین اسلامی است که در کتابی به صورت اخیدر (هوک، ۱۳۷۵، ۵۱) ترجمه شده و مشابه آن قصر المشتی است که مترجمی دیگر آن را مشاطه ثبت کرده است. (همان، ۳۴) مناره کتبیبه در مغرب از مواردی است که به شکل‌های مختلف برگردانده شده چنان که در کتابی به صورت قطیبه (رایس، ۱۳۷۵، ۱۶۶) و در کتاب دیگر به صورت کتیبه (هوک، ۱۳۷۵، ۵۱) درآمده است.

نام کتاب‌ها

در برخی ترجمه‌ها گاه مشاهده می‌شود که نام بعضی از کتاب‌ها نیز به نادرستی برگردانده شده‌اند به طوری که مثلاً مترجمی کتاب الروض المعطار را روضه المعطر (یوسف حسن، ۱۳۷۵، ۷۷) نوشته است. این مقاله درصدد استقصای کامل و برشمردن همه اشتباهات موجود در تمامی کتب ترجمه‌شده نیست که این خود کاری بزرگ است و البته ضرورتی هم ندارد و نمونه‌های ذکر شده از چند کتاب مورد نظر برای بیان مقصود کافی است.

۲- اشتباه در تبدیل تاریخ‌های میلادی به هجری

فرم دیگر اشتباهات که در ترجمه کتاب‌های تاریخ اسلام نوشته شده به زبان‌های اروپایی رخ می‌دهد، در تبدیل تاریخ‌ها از تقویم میلادی به تقویم هجری است و مشاهده می‌شود که در برخی موارد به جهت همین اشتباهات، اطلاعات نادرستی به خواننده ارائه شده‌اند. در اغلب کتاب‌های مذکور، تاریخ‌ها فقط به صورت میلادی ذکر شده‌اند که به هنگام ترجمه به فارسی، تبدیل این تاریخ‌ها به تاریخ هجری به منظور درک صحیح خواننده فارسی‌زبان ضروری است. مترجمان فارسی‌زبان، اغلب به این ضرورت توجه داشته‌اند اما نکته‌ای که گاه از آن غافل مانده‌اند و این غفلت، اشتباهاتی چه بسا بزرگ به بار آورده، این است که به سبب ماهیت متفاوت تقویم میلادی و هجری (قمری)، تبدیل این دو به یک‌دیگر از شیوه‌ای خاصی تبعیت می‌کند. و این به سبب آن است که تقویم هجری قمری، چون ده روز از تقویم میلادی کوتاه‌تر و برخلاف تقویم میلادی یک تقویم متغیر و غیرثابت است؛ از این رو اختلاف زمانی بین تاریخ‌های میلادی با تاریخ‌های قمری - که در سال نخست هجرت، ۶۲۲ سال بوده - نیز تغییر می‌کند و این اختلاف هر سی و سه سال، یک سال کاهش می‌یابد. لذا در تبدیل تقویم‌های میلادی به هجری قمری و بالعکس، باید به این نکته توجه داشت که اختلاف بین این دو تقویم در سده‌های مختلف، همان ۶۲۲ سال باقی مانده است. اما این،

اشتباهی است که برخی مترجمان بدان مبتلا شده و همه جا در تبدیل تاریخ‌های میلادی به هجری قمری، از کسر نمودن رقم ۶۲۲ استفاده نموده‌اند. به طور مثال می‌توان به ترجمه کتابی انگلیسی در موضوع هنر اسلامی اشاره کرد که مترجم، همه جا در تبدیل تاریخ‌ها مرتکب این اشتباه گردیده و آن‌ها را به نادرستی ثبت کرده است. (رایس، ۱۳۷۵، ۲۵ و ۲۷ و ۲۹ و ۳۷ و ۶۶ و همه جای کتاب) در کتابی دیگر همین مشکل به شکلی دیگر پدیدار شده به این گونه که در تبدیل تاریخ‌های میلادی به هجری از ارقام نادرستی استفاده شده و لذا تاریخ‌های نادرستی به دست آمده است. (نک: یوسف حسن، ۱۳۷۵، ۱۲۹ و ۱۳۰ و ۱۶۹ و ...)

مطالب گفته‌شده تنها چند مورد از نکاتی است که رعایت آن‌ها در ترجمه متون تاریخی لازم به نظر می‌رسند. این نکات اگر چه شاید کوچک و پیش‌پاافتاده تصور شوند ولی مسائلی اساسی هستند که بی‌توجهی به آن‌ها، بروز اشتباهات و مشکلات بسیاری را همراه خواهد داشت چنان که امروزه شاهد آن هستیم. امید آن که مترجمان و دست‌اندرکاران امور فرهنگی و علمی با توجه و دقت لازم و جلوگیری از بروز چنین آسیب‌هایی، آثاری ارزنده و خالی از نقص و کاستی به عرصه علم و اندیشه عرضه بدارند.

پی‌نوشت

از این قبیل می‌توان به کتاب تاریخ عرب و اسلام نوشته امیرعلی، ترجمه فخر داعی گیلانی اشاره کرد.

منابع

- امیرعلی، ۱۳۶۶، تاریخ عرب و اسلام، ترجمه فخر داعی گیلانی، تهران، انتشارات گنجینه، چاپ سوم.
رایس، دیوید تالبوت، ۱۳۷۵، هنر اسلامی، ترجمه ماه ملک بهار، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
کارا دو وو، ۱۳۷۴، متفکران اسلام، ترجمه محمد رضا شجاع رضوی، مشهد، بنیاد پژوهش‌های اسلامی.
میکل، آندره و لوران، هانری، ۱۳۸۱، اسلام و تمدن اسلامی، ترجمه حسن فروغی، تهران، انتشارات سمت.
هوگ، ج و مارتین، هانری، ۱۳۷۵، سبک شناسی هنر معماری در سرزمین‌های اسلامی، ترجمه پرویز ورجاوان، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ دوم.
هونکه، زایگارد، ۱۳۸۳، فرهنگ اسلام در اروپا، ترجمه مرتضی رهبانی، تهران، دفتر نشر فرهنگ اسلامی، چاپ ششم.
یوسف حسن، احمد و هیل، دانالد، ۱۳۷۵، تاریخ مصور تکنولوژی اسلامی، ترجمه ناصر موفقیان، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.

The disadvantages of translating foreign historical texts into Persian

Abstract

The pathology of cultural works is very important because it allows cultural affairs to be implemented more correctly. The purpose of this article is to raise awareness about some of the most common mistakes that occur in the translation of foreign texts into Persian. The issue that led to attention to this issue is what mistakes occur in the translation of foreign texts into Persian? And what is the cause of these mistakes? It seems that some of the translation mistakes occur in the translation of scientific names and proper names, which is due to the lack of scientific expertise of the translator. In studies conducted on some translated historical texts (taking into account the expertise of the author), it was found that the translators of these books, who did not have historical expertise themselves and did not have the necessary and sufficient knowledge about the letters of historical individuals and places, made mistakes in translating these names from the original language to Persian, while this problem could have been easily solved by referring to dictionaries and pronunciation

Abstract

Keywords: Persian language, translation, foreign texts, damage

فضایل شش‌گانه در نظریه مثبت‌نگر مارتین سلیگمن و بازتاب آن‌ها در اشعار

پروین اعتصامی

مریم حق‌ی

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، تهران، ایران

m.haghi@pnu.ac.ir

چکیده

مارتین سلیگمن نظریه پرداز برجسته روان‌شناسی مثبت‌گرا، با مطالعه و مقایسه فرهنگ‌ها و ادیان مختلف، توانست همه فضایل اخلاقی را در شش فضیلت خرد و دانایی، شجاعت، انسانیت (رأفت و عشق)، عدالت، خویشتن‌داری (میانه‌روی) و تعالی جمع‌بندی کند که در مجموع شامل ۲۴ قابلیت می‌شوند. پروین اعتصامی (۱۳۲۰-۱۳۸۵) از شاعران برجسته و اخلاق‌مدار ادبیات فارسی است که در اشعارش با زبانی ساده مفاهیم اخلاقی را به مخاطب منتقل می‌کند. در تحقیق حاضر که به روش توصیفی و تحلیل محتوا و ابزار کتاب‌خانه‌ای صورت گرفته است، به فضیلت‌های شش‌گانه نظریه مثبت‌نگر مارتین سلیگمن و قابلیت‌های هریک در دیوان اشعار پروین اعتصامی به عنوان یک اثر شاخص در ادبیات تعلیمی پرداخته شده است. با توجه به این‌که روان‌شناسی مثبت‌گرا از شاخه‌های جدید و مهم روان‌شناسی در دوره معاصر به شمار می‌رود، بررسی تطبیقی فضایل اخلاقی در این روان‌شناسی و در اشعار پروین اعتصامی، به شناخت بهتر پروین و درک عمیق‌تر شعر او کمک می‌کند و از این جهت ضروری به نظر می‌رسد. نتایج این تحقیق نشان می‌دهد که بین مفاهیم روان‌شناسی مثبت‌گرا و اشعار پروین اعتصامی تا حد زیادی هم‌سویی وجود دارد. در واقع آنچه در نظریه‌های روان‌شناسی جهان غرب در دوران معاصر مطرح شده است، در شعر پروین اعتصامی سابقه داشته است. در دیوان پروین اعتصامی، اشاره به تمام فضایل روان‌شناسی مثبت‌گرا وجود دارد. فضیلت «انسانیت» نسبت به سایر فضیلت‌ها بسامد بیشتری دارد. از میان قابلیت‌ها و توانمندی‌ها نیز «مهربانی» درصد بیشتری از اشعار پروین را به خود اختصاص داده‌اند.

کلیدواژه‌ها: اخلاق، پروین اعتصامی، شعر معاصر، فضایل شش‌گانه، مارتین سلیگمن

۱- مقدمه

رخشنده اعتصامی معروف به پروین اعتصامی در سال ۱۲۸۵ شمسی در تبریز متولد شد. پدرش اعتصام‌الملک از ادیبان آن روزگار بود. پروین از کودکی شروع به سرودن شعر کرد. با یکی از اقوام خود ازدواج کرد ولی این ازدواج خیلی زود به جدایی انجامید. او در سال ۱۳۲۰ بر اثر بیماری درگذشت و در قم در مقبره خانوادگی دفن شد. دیوان اشعاری حاوی قطعات، مثنوی‌ها، قصاید، غزلیات و چند مسمط از او به جا مانده است. پروین از شاعران برجسته و اخلاق‌مدار ادبیات فارسی است که اشعار او نمونه والایی از ادبیات تعلیمی به شمار می‌رود.

«با نگاهی به اشعار پروین می‌توان دست کم هشت موضوع کلی را در آن‌ها تشخیص داد و درباره‌اش به بحث و بررسی پرداخت. موضوعات هشت‌گانه شعر او عبارتند از: اخلاقیات فردی، انسان‌دوستی و هم‌دردی با دیگران، تشویق به واقع‌بینی و تلاش، زندگی و مرگ، نقش زن در مناسبات فردی و اجتماعی، مخالفت با تظاهر و متظاهران، تفکرات تقدیری، تفکرات ضدتقدیری.» (اعتصامی، ۱۳۹۹: ۱۲)

آنچه از مضامین و معانی اشعار پروین می‌توان درباره روحیات او استنباط کرد، روحیه ظلم‌ستیزی، توجه به وضع محرومان و ستم‌دیدگان، توجه به زوال و ناپایداری جهان، توجه به مرگ و کوتاهی عمر و حس عدم امنیت است که در اشعار وی انعکاس یافته است. پروین تحت تأثیر این عواطف، خود و دیگران را توصیه به اغتنام فرصت، نیکی، دست‌گیری از نیازمندان، دوری از غفلت، هوشیاری و آگاهی، دل‌ن بستن به جهان و تعلقات دنیوی، دوری از تکبر و غرور و ... می‌کند. (شریف‌پور و مرجع‌زاده، ۱۳۹۳: ۶۵) پروین را «نماینده کامل شعر اخلاق‌گرای عصر» نامیده‌اند که در منظومه فکری او تشویق و ترغیب همه مخاطبان به زندگی اخلاقی اساس قرار گرفته است. (ر. ک. زرقانی، ۱۳۹۹: ۱۳۱)

۱-۱- بیان مسئله

روانشناسی مثبت‌گرا شاخه‌ای نسبتاً جدید در روانشناسی است که بر جنبه‌های مثبت زندگی انسان تمرکز دارد. به جای تمرکز بر بیماری‌های روانی و مشکلات، روانشناسی مثبت‌گرا به دنبال درک و تقویت عواملی است که باعث شکوفایی، شادی، رفاه و معنا در زندگی افراد می‌شوند. این شاخه از روانشناسی در دهه‌های اخیر بسیار مورد توجه قرار گرفته و تحقیقات گسترده‌ای در آن صورت گرفته است.

«در قرن بیست و یکم، در اوج قله‌های علم و صنعت، روانشناسی پیش‌رفته غرب در بن‌بستی قرار گرفت که علم و ثروت دیگر نتوانست احساس رضایت و شادابی ایجاد کند و روح کمال‌طلب بشر را راضی نگاه دارد. روانشناسی مثبت در این تنگنای خستگی و افسردگی، با ارائه دیدگاهی نو کوشید تا از مشکلات روانی بشر گره‌گشایی کند. تفکر مثبت و توجه به نیکی‌ها و برتری‌های انسانی از مهم‌ترین ویژگی‌های این روش است.» (خوشحال و عباسی، ۱۳۹۶: ۳۰)

مارتین سلیگمن (Martin E P Seligman) یکی از چهره‌های برجسته و بنیان‌گذاران روانشناسی مثبت‌گرا است. او در سال ۱۹۴۲ در آمریکا متولد شده و به دلیل تحقیقات و نظریاتش در این زمینه شهرت جهانی دارد. «او معتقد است که شادی شامل زندگی لذت‌مند، متعهدانه و معنادار است. هیجان‌های مثبتی که روانشناسی مثبت‌گرا بر آن تأکید

دارد، اغلب توانایی بهتری برای سازگاری و تاب‌آوری در مواجهه با مشکلات زندگی ایجاد می‌کند.» (تابان فرد و رسمی، ۱۳۹۵: ۲۳)

یکی از مباحث عمده روان‌شناسی مثبت‌گرا، فضایل اخلاقی است که هر کدام شامل چندین توانمندی می‌شوند. «با شکل‌گیری روان‌شناسی علمی، فضائل اخلاقی به صورت تجربی بررسی شده و بیشتر از همه روان‌شناسان مثبت‌گرا به این مهم توجه کرده‌اند. روان‌شناسان مثبت‌گرا سه معیار برای تمیز فضایل اخلاقی در نظر گرفته‌اند که اولاً تقریباً در همه فرهنگ‌ها با ارزش تلقی شوند؛ ثانیاً به خودی خود با ارزش باشند نه به عنوان وسیله‌ای برای تحقق اهداف دیگر و ثالثاً انعطاف‌پذیر باشند.» (اسماعیلی و یزدانی، ۱۳۹۶: ۱۵۰)

شاعران و نویسندگان که به منزله پیشاهنگان فرهنگ جامعه هستند، در آثار خود کمابیش به موضوعات اخلاقی پرداخته‌اند. در میان شاعران فارسی‌زبان پروین اعتصامی به اخلاق‌گرایی شهره است. او در جای جای اشعارش به مفاهیم اخلاقی و بازتاب و کارکرد آن‌ها در زندگی فردی و اجتماعی اشاره کرده است. مسئله اصلی در پژوهش حاضر تعیین و دسته‌بندی فضایل اخلاقی در اشعار پروین اعتصامی بر اساس الگوی پیشنهادی مارتین سلیگمن در نظریه روان‌شناسی مثبت‌نگر و تطبیق این دو با یک‌دیگر است.

۱-۲- پیشینه تحقیق

کتاب‌ها و مقالات متعددی درباره روان‌شناسی مثبت‌گرا و نیز درباره شعر پروین اعتصامی نوشته شده است. چندین مطالعه تطبیقی نیز درباره روان‌شناسی مثبت‌گرا انجام شده است که از آن میان می‌توان به این مقالات اشاره کرد: «بررسی مؤلفه‌های روان‌شناسی مثبت‌گرا در اشعار سبک خراسانی» (حصارکی و خطیب‌نیا: ۱۴۰۱)، «بررسی مؤلفه‌های مثبت‌اندیشی در غزلیات صائب تبریزی بر مبنای نظریه مثبت‌نگر مارتین سلیگمن» (قربانی و هم‌کاران: ۱۴۰۲)، «تحلیل و بررسی مؤلفه‌های روان‌شناسی مثبت در داستان‌های مثنوی معنوی و کاربرد آن در تربیت دوره نوجوانی» (آصف‌نیا و هم‌کاران: ۱۳۹۵)، «مطالعه تطبیقی فضائل اخلاقی شش‌گانه در روان‌شناسی مثبت و نهج‌البلاغه» (اسماعیلی و یزدانی: ۱۳۹۶)، «نگاهی به شعر حافظ با رویکرد روان‌شناسی مثبت‌نگر مارتین سلیگمن» (پیرانی: ۱۳۹۲)، «مردم‌گرایی و نوع‌دوستی در عرفان اسلامی و مقایسه آن با روان‌شناسی مثبت» (خوشحال و عباسی: ۱۳۹۶)، «تحلیل داستان اعرابی درویش و هم‌سر او در مثنوی معنوی مولوی بر اساس نظریه مثبت‌گرای مارتین سلیگمن» (تابان فرد و رسمی: ۱۳۹۵)؛ ولی تا کنون درباره بررسی تطبیقی فضایل اخلاقی از دیدگاه روان‌شناسی مثبت‌گرای مارتین سلیگمن و اشعار پروین اعتصامی تحقیق مستقلی صورت نگرفته است.

۱-۳- اهمیت و ضرورت تحقیق

پروین اعتصامی شاعری اخلاق‌گراست که در اشعار خود به مسائل اخلاقی فردی و اجتماعی توجه خاصی دارد و سعی دارد از طریق حکایات و مناظره‌ها، فضایل اخلاقی را تبیین کند. از آنجا که روان‌شناسی مثبت‌گرا یکی از شاخه‌های مهم و جدید در علم روان‌شناسی و متمرکز بر فضایل اخلاقی است، با بررسی تطبیقی فضایل اخلاقی در روان‌شناسی مثبت‌گرا و دیوان اشعار پروین اعتصامی می‌توان بیش از پیش به ارزش این اثر ادبی پی برد و به درک بهتر و عمیق‌تری

از اشعار پروین و روحیات او دست یافت. علاوه بر این، هم‌سویی مفاهیم اخلاقی شعر پروین با مؤلفه‌های روان‌شناسی مثبت‌گرا نشان می‌دهد که بسیاری از نظریه‌های مطرح‌شده در تمدن غرب در ادبیات فارسی موجود بوده است.

۲. بحث

سلیگمن با مطالعه و بررسی سنت‌ها و آیین‌های معتبر جهان، به این نتیجه رسید که هرچند این آیین‌ها در جزئیات با هم اختلاف دارند ولی همگی شش فضیلت اساسی را در برمی‌گیرند. این شش فضیلت عبارتند از:

wisdom, courage, humanity, justice, temperance, transcendence

که به صورت‌های مختلف ترجمه شده است. به عنوان مثال در کتاب شادمانی درونی این فضایل شش‌گانه به خرد و دانش، شجاعت، رأفت و عشق، عدالت، میانه‌روی، معنویت و تعالی (ر. ک. سلیگمن، ۱۳۹۸: ۲۱-۲۲) و در کتاب فضایل و توانمندی‌های شخصیت به خرد و دانش، شجاعت، انسانیت، عدالت، خویشتن‌داری، تعالی ترجمه شده‌اند. (پیترسون و سلیگمن، ۱۳۹۶: ۵۹-۶۱) سلیگمن برای هرکدام از فضایل شش‌گانه، چندین قابلیت و توانمندی در نظر می‌گیرد که مجموعاً شامل ۲۴ قابلیت می‌شوند. او سپس هر قابلیت را جداگانه و مفصل توضیح داده است. فضیلت‌های اخلاقی و قابلیت‌هایی که مارتین سلیگمن در روان‌شناسی مثبت به آن‌ها اشاره کرده است، در جدول زیر آمده است:

نام فضیلت	قابلیت‌ها و توانمندی‌ها
خرد و دانش	خلاقیت، کنجکاوی، آزاداندیشی، عشق به یادگیری، ژرف‌نگری
شجاعت	شهامت، پشتکار، یک‌پارچگی، سرزندگی
انسانیت	عشق، مهربانی، هوش اجتماعی
عدالت	شهروندی، عدل و انصاف، رهبری
خویشتن‌داری (میانه‌روی)	بخشش و گذشت، فروتنی، دوراندیشی، خودکنترلی
تعالی	ستایش خوبی و زیبایی، قدرشناسی، امید، شوخ‌طبعی، معنویت

در ادامه به فضایل اخلاقی شش‌گانه و قابلیت‌های بیست و چهارگانه آن و مهم‌ترین مصادیق آن در اشعار پروین اعتصامی می‌پردازیم.

۱-۲. خرد و دانش:

منظور از این فضیلت، توانمندی‌های شناختی می‌باشد که مستلزم فراگیری و استفاده از دانش هستند و شامل قابلیت‌های خلاقیت (نوآوری، ابتکار)، کنجکاوی (علاقه، جست‌وجوی تازگی، باز بودن نسبت به تجربه)، آزاداندیشی (قضاوت، تفکر انتقادی)، عشق به یادگیری و ژرف‌نگری (فرزانگی) می‌شوند. (پیترسون و سلیگمن، ۱۳۹۶: ۵۹)

۱-۱-۲. خلاقیت (نوآوری، ابتکار):

فکر کردن به شیوه‌های جدید و ثمربخش برای مفهوم‌سازی و انجام کارها شامل موفقیت‌های هنری و... (پیترسون و سلیگمن، ۱۳۹۶: ۵۹)

پروین اعتصامی توانست با استفاده از شیوهٔ مناظره، مسائل اجتماعی، اخلاقی و انسانی را با زبانی ساده و در قالبی جذاب مطرح کند. این مناظرات گاه بین دو انسان (مست و هوشیار، دزد و قاضی)، گاه بین انسان و موجودی دیگر (سلیمان و مور، گرگ و شبان) گاه بین انسان و شیء (دیوانه و زنجیر، شاهد و شمع)، گاه میان دو حیوان (بلبل و مور، گرگ و سگ)، گاه میان دو شیء (تیر و کمان) و... صورت گرفته‌اند.

۲-۱-۲- کنجکاو (علاقه، جست‌وجوی تازگی، باز بودن نسبت به تجربه):

علاقه‌مند بودن به تجربه مداوم یافتن موضوعات جالب، کاوش کردن و فهمیدن. (همان)
در شعر «ای مرغک» پروین مرغک را به عنوان نماد آزادی و رهایی به شکستن قید و بندها و تجربهٔ پرواز دعوت می‌کند. پروین در واقع در این شعر نوجوانان را به کنجکاو و کسب تجربیات جدید تشویق می‌کند:

ای مرغک خرد ز آشیانه	پرواز کن و پریدن آموز
تا کی حرکات کودکانه	در باغ و چمن چمیدن آموز
رام تو نمی‌شود زمانه	رام از چه شدی رمیدن آموز
مندیش که دام هست یا نه	بر مردم چشم دیدن آموز

(اعتصامی، ۱۳۹۹: ۳۸)

۲-۱-۳- آزاداندیشی (قضاوت، تفکر انتقادی):

عبارت است از فکر کردن به مسائل و آزمودن آن‌ها از همهٔ جوانب، بدون شواهد کافی نتیجه‌گیری نکردن، توانایی برای تغییر ذهن افراد در پرتو شواهد، ارزیابی همه شواهد به شکل منصفانه. (پیترسون و سلیگمن، ۱۳۹۶: ۵۹)
پروین گاه با سؤال انتقادی مخاطبان را به فکر و تأمل وامی‌دارد و معتقد است کاری مفید و سودمند است که با فکر، تخصص و مهارت انجام شود:

خلاف معرفت و عقل، ره چرا سپریم به روی دشمن خود در چگونه باز کنیم

(اعتصامی، ۱۳۹۹: ۲۴۶)

تمام کارهای ما نمی‌بودند بیهوده اگر در کار می‌بستیم روزی کاردانی را

(همان: ۲۸۹)

۲-۱-۴- عشق به یادگیری:

منظور از این قابلیت تبحر در مهارت‌های جدید، موضوعات جدی و بدنه‌های دانش، با آموزش رسمی یا خودآموزته است. (پیترسون و سلیگمن، ۱۳۹۶: ۵۹)

پروین اعتصامی در بسیاری از اشعار خود به اهمیت دانش و خردورزی اشاره می‌کند. او بر تفکر و تعقل تأکید دارد و جاهل و نادانی را مورد انتقاد قرار می‌دهد:

بیرس راه ز علم، این نه جای گمراهی است بخواه چاره ز عقل، این نه روز ناچاری است

(اعتصامی، ۱۳۹۹: ۳۰۷)

پروین علم و دانش را کلید رسیدن به کامیابی و توفیق می‌داند و در این مسیر تفاوتی میان مرد و زن قائل نیست چراکه برتری و ارزش انسان‌ها به دانش و آگاهی آن‌ها بستگی دارد، نه به جنسیتشان:

چه زن چه مرد کسی شد بزرگ و کامروا که داشت میوه‌ای از باغ علم در دامن

(همان: ۲۵۵)

پروین در برخی از اشعار خود به تبعیض‌های جنسیتی و بی‌عدالتی که در جامعه آن روز ایران در خصوص تعلیم و تربیت زنان وجود داشته، اشاره کرده است و دختران را تشویق به علم‌آموزی کرده است:

پستی نسوان ایران جمله از بی‌دانشی است مرد یا زن برتری و رتبت از دانستن است

به که هر دختر بداند قدر علم آموختن تا نگوید کس پسر هشیار و دختر کودن است

(همان: ۲۶۳)

۲-۱-۵- ژرف‌نگری (فرزانگی):

عبارت است از توانایی برای دادن مشاوره خردمندانه به دیگران، نگرستن به دنیا به شیوه‌ای که برای خود فرد و دیگران معنی‌دار باشد. (پیترسون و سلیگمن، ۱۳۹۶: ۵۹)

شعر پروین شعر پند و اندرز و حکمت است و از این رو شعر او را با شعر ناصرخسرو شبیه دانسته و مقایسه کرده‌اند. «صدای اصلی در شعر او صدای مادرپروری است که نوه‌های جوانش را پند می‌دهد، نه دختر جوانی که نجواه‌های عاشقانه زمزمه می‌کند.» (زرقانی، ۱۳۹۹: ۱۳۲)

پروین بارها مخاطب را به شنیدن و پذیرفتن پند دعوت می‌کند، هرچند که آن پند هم‌چون دارویی تلخ و ناخوش باشد:

فرض است نیازموده را پند و آگاه نمودنش ز اسرار

(اعتصامی، ۱۳۹۹: ۴۱)

گر پند تلخ می‌دهمت ترشو مباش تلخی به یاد آر که خاصیت دواست

(همان: ۳۰۲)

پدر و مادر خیرخواه‌ترین افراد نسبت به فرزندان هستند و گوش ندادن به پند و اندرز آنان عواقب ناگواری دارد. پروین در بیت زیر نادانی و تکبر را دو عامل سرپیچی فرزندان از نصیحت والدین برمی‌شمارد:

بشنو ز من که ناخلف افتاد آن پسر کز جهل و عجب، گوش به پند پدر نداشت

(همان: ۱۴۳)

در برخی از اشعار نیز پروین، پندهای خود را در قالب داستان و از زبان شخصیت‌های داستانی به مخاطب ارائه می‌دهد. به عنوان مثال در شعر «آرزوی پرواز» کبوتری بچه خود را پند می‌دهد (همان: ۷۹)؛ در شعر «مادر دوراندیش» مرغی جوجه‌های خود را نصیحت می‌کند (همان: ۱۷۸) و یا در شعر «صاعقه ما ستم اغنیاست» برزگری پسر خود را پند می‌دهد:

برزگری پند به فرزند داد کای پسر این پیشه پس از من تراست...

(همان: ۱۵۵)

۲-۲. شجاعت:

توانمندی‌های عاطفی که اعمال اراده برای رسیدن به اهداف در رویارویی با مخالفت درونی یا بیرونی را در برمی‌گیرد و شامل قابلیت‌های شهامت، پشت‌کار (ثبات قدم، سخت‌کوشی)، یک‌پارچگی (اصالت، درستی) و سرزندگی (شور و شوق، اشتیاق، توان، قدرت) است. (پیترسون و سلیگمن، ۱۳۹۶: ۶۰)

۲-۲-۱. شهامت:

شهامت در نظر سلیگمن چنین تعریف می‌شود: نترسیدن از تهدید، مشکلات، سختی یا درد. دفاع کردن از آنچه که درست است، حتی اگر مخالفت وجود داشته باشد. بر طبق عقیده عمل کردن، حتی اگر معمول نباشد. (پیترسون و سلیگمن، ۱۳۹۶: ۶۰)

پروین در اشعار خود بارها علیه ظلم و بی‌عدالتی سخن رانده است؛ این انتقاد از ظلم و ستم و دفاع از حق و عدالت گاه به صورت مستقیم است و گاه به صورت غیرمستقیم و از زبان شخصیت‌های موجود در اشعار؛ که در هر دو صورت نشان‌دهنده شهامت پروین است:

حقیقت‌گوی شو پروین، چه ترسی شاید بهر باطل، حق نهفتن

به عنوان مثال در شعر معروف «اشک یتیم» پروین از زبان پیرزنی گوژپشت با شهامت درباره پادشاه و گوهر تابناک تاج او سخن می‌گوید. با تشبیه پادشاه به گرگی در لباس چوپان، به بیان دردها و مشکلات اجتماعی، به ویژه در مورد یتیمان و سالخورده‌گان می‌پردازد:

ما را به رخت و چوب شبانی فریفته است این گرگ سال‌هاست که با گله آشناست
بر قطره سرشک یتیمان نظاره کن تا بنگری که روشنی گوهر از کجاست

(اعتصامی، ۱۳۹۹: ۱۸۳)

به طور کلی پروین در اشعار خود علیه چهار گروه اجتماعی شعر سروده است: پادشاهان و مطلق فرمانروایان نابه‌کار؛ قاضیان تبه‌کار محکمه‌ها؛ عالمان دینی و متشرعان پارسانمای بی‌ایمان؛ توانگران و کارفرمایان سنگ‌دل (ر. ک. طباطبایی اردکانی، ۱۳۷۶: ۴۰)

۲-۲-۲. پشت‌کار (ثبات قدم، سخت‌کوشی):

تمام کردن آنچه که فرد آغاز می‌کند، پافشاری در انجام یک عمل علی‌رغم موانع، از سر راه برداشتن موانع، لذت بردن از به پایان رساندن وظیفه. (پیترسون و سلیگمن، ۱۳۹۶: ۶۰)

پروین در اشعار فراوانی به نقش تلاش و کوشش و پشت‌کار در موفقیت اشاره کرده است. به عنوان مثال در مسمط «ای مرغک» رستگاری را نتیجه سعی و کوشش می‌خواند. او معتقد است کسانی که تلاش می‌کنند، در نهایت به موفقیت و آرامش می‌رسند و رستگار می‌شوند:

بس چون تو پرندگان گمنام جُستند ره خلاص و جَستند

با کوشش و سعی خود سرانجام
در گوشهٔ عافیت نشستند
کوشنده همیشه رستگار است

(اعتصامی، ۱۳۹۹: ۴۰)

و مسلماً در این راه مشکلات و موانع بسیار وجود دارد که باید آن‌ها را پذیرفت:
تو خواهی دردها درمان کنی، اما به بیدردی
تو خواهی صعب‌ها آسان کنی، اما به آسانی
(همان: ۳۸۷)
پروین معتقد است علمی نافع است که با عمل همراه باشد. «انسان باید بر مبنای دانش و تجربه، بیشترین بهره را از فرصت‌های کوتاه زندگی ببرد و قبل از آنکه مرد حرف باشد، ادعا را با عمل همراه کند و با پدیده‌های زندگی به نحوی واقع‌بینانه برخورد کند.» (همان: ۱۷) در واقع پروین علم و عمل را مکمل یکدیگر می‌داند و عمل را لازمهٔ علم برمی‌شمارد هم‌چون فتیله‌ای برای شمع:

هیچ‌گه شمع بی فتیله نسوخت
تا عمل نیست علم بی اثر است
(همان: ۱۶۲)

در آسمان علم، عمل برترین پر است
در کشور وجود هنر بهترین غناست
(همان: ۳۰۲)
پروین کوتاهی عمر و زندگی در این دنیا را به ما گوشزد می‌کند و از ما می‌خواهد از این فرصت کوتاه، بهترین استفاده را ببریم. او معتقد است که بهره بردن از استعداد و با کار و تلاش و کسب هنر می‌توان این عمر کوتاه را پربار کرد:

جهد را بسیار کن عمر اندکی است
کار را نیکو گزین فرصت یکی است
عمر را باید رفو با کار کرد
وقت کم را با هنر بسیار کرد
(همان: ۹۸)

۲-۲-۳- یک پارچگی (اصالت، درستی):

این قابلیت عبارت است از گفتن حقیقت، اما گسترده‌تر از آن؛ این که خود را همان‌گونه که هست نشان دهد، به شیوه صادقانه عمل کردن، بدون تظاهر بودن، مسئولیت احساسات و اعمال خود را به عهده گرفتن. (پیترسون و سلیگمن، ۱۳۹۶: ۶۰)

«یکی از وجوه تفکر پروین، حمله تند و تیز او علیه تظاهر و متظاهران است.» (اعتصامی، ۱۳۹۹: ۲۲) او گاه به صورت مستقیم و گاه در قالب حکایت و مناظره، ریاکاران را به باد انتقاد می‌گیرد. در شعر «دکان ریا» داستان روباهی را نقل می‌کند که با ریاکاری، ماکیان را فریب می‌دهد و طعمهٔ خود می‌کند:

کاش می‌دانست روبه ناشتاست
وان نه دکان است، دکان ریاست
(همان: ۱۳۸)

پروین ریاکاری را منشأ همهٔ فسادها می‌خواند و مخاطبان خود را از آن بر حذر می‌داند:

روی و ریا را مکن آئین خویش هرچه فساد است ز روی و ریاست

(همان: ۲۹۸)

پروین ریاکاری و تظاهر به اطاعت و عبادت را هم چون حجاب و زنگاری می‌شمارد که جان پاک و بی‌آلایش آدمی را آلوده می‌کند:

روان پاک را آلوده می‌سند حجاب دل مکن روی و ریا را

مکن هرگز به طاعت خودنمایی بران زین خانه نفس خود نما را

(همان: ۲۸۷)

زنگارهاست در دل آلودگان دهر هر پاک‌جامه را نتوان گفت پارساست

(همان: ۳۰۱)

در شعر «چند پند» ریاکاری را به لباسی پوسیده تشبیه می‌کند و آن را صفتی شیطانی می‌خواند:

مباف جامه روی و ریا، که جز ابلیس کس این دو رشته پوسیده بود و تار نکرد

(همان: ۳۲۵)

پروین معیار قبولی عبادات را صداقت و اخلاص می‌داند و معتقد است عبادتی که از روی ریا باشد، پوچ و بی‌ارزش است و بارها هشدار می‌دهد که مراقب باشیم فریب ریاکاران و جو فروشان گندم‌نما را نخوریم:

طاعت بی‌صدق و صفا هیچ نیست این همه جز روی و ریا هیچ نیست

(همان: ۱۰۹)

راستی آموز بسی جو فروش هست درین کوی که گندم‌نماست

(همان: ۱۵۶)

۲-۲-۴- سرزندگی (شور و شوق، اشتیاق، توان، قدرت):

زندگی کردن با هیجان و نیرو، کارها را ناتمام یا از روی بی‌علاقگی انجام ندادن، زندگی کردن به شیوه ماجراجویانه، احساس سرزندگی و فعال بودن. (پیترسون و سلیگمن، ۱۳۹۶: ۶۰)

در شعر «ای مرغک» پروین با استفاده از عناصر زیبای طبیعت هم‌چون باغ، بوستان، صبح و...، ما را به شادی، امیدواری و دوری از غم و اندوه دعوت می‌کند:

همسایه باغ و بوستان باش تا چند کناره می‌گزینی

چون چهره صبح، شادمان باش تا چند ملول می‌نشینی

هم صحبت مرغ صبح‌خوان باش تا چند نژندی و حزینی

(اعتصامی، ۱۳۹۹: ۴۰)

۲-۳. انسانیت:

«روانشناسی مثبت، انسانیت را توانمندی‌های بین‌فردی می‌داند و پایه آن را درک و هم‌دلی و هم‌دردی ذکر کرده است» (یزدانی و اسماعیلی، ۱۳۹۷: ۶)

پروین اعتصامی در اشعار خود به شدت به موضوع عشق و محبت به هم‌نوعان می‌پردازد. او در بسیاری از اشعارش بر اهمیت مهربانی، شفقت و هم‌دلی و نیز کمک به نیازمندان و درک احساسات دیگران تأکید می‌کند. می‌توان این فضیلت را مهم‌ترین، برجسته‌ترین و پربسامدترین فضیلت در اشعار پروین نامید. قابلیت‌های فضیلت انسانیت در روان‌شناسی مثبت‌گرا عبارتند از:

۲-۳-۱ - عشق:

ارزش قایل شدن برای روابط نزدیک با دیگران، به ویژه روابطی که در آن‌ها سهمی شدن و مراقبت متقابل است، نزدیک بودن به افراد. (پیترسون و سلیگمن، ۱۳۹۶: ۶۰)

عشق مادر فرزندی را می‌توان پرتکرارترین عشق در اشعار پروین نامید. هرچند پروین در عمر کوتاهش طعم مادر شدن را نچشید ولی اشعار او مملو از حس مادرانه است. به گفته ملک‌الشعرا بهار «خانم پروین در قطعات خود مهر مادری و لطافت روح خویش را از زبان طیور، از زبان مادران فقیر، از زبان بیچارگان بیان می‌کند». (اعتصامی، ۱۳۹۹: ۳۰) یقیناً زن بودن پروین عامل مهمی در این مسأله است.

در اشعاری چون «آرزوی مادر»، «حدیث مهر»، «رنج و محنت»، «طفل یتیم»، «لطف حق»، «مادر دوراندیش» و... عشق مادرانه موج می‌زند. در شعر «حدیث مهر» وظیفه مادری را بسیار سخت و پرزحمت ولی در عین حال شیرین قلمداد می‌کند:

شیرین نشد چو زحمت مادر، وظیفه‌ای
فرخنده‌تر ندیدم ازین، هیچ دفتری

(همان: ۳۹۴)

۲-۳-۲ - مهربانی (گذشت، مهرورزی، مراقبت، دل‌سوزی، عشق نوع‌دوستانه، خوبی):

عبارت است از داشتن رفتار خوب و نیک با دیگران، کمک به آن‌ها، مراقبت از آن‌ها. (پیترسون و سلیگمن، ۱۳۹۶: ۶۰)

«پروین شاعری است مردم‌دوست، سرشار از هم‌دردی نسبت به انسان‌هایی که به نحوی از بی‌عدالتی‌ها و ناروایی‌ها رنج برده‌اند. پروین در اشعار خود توجه خاصی به کودکان دردمند و یتیم و زنان محروم و ستم‌کش دارد». (اعتصامی، ۱۳۹۹: ۱۶-۱۵) «تا جایی که می‌توان پروین را شاعر محرومان و ستم‌دیدگان و پابرهنگان نامید». (ر. ک. حیدری: ۱۳۹۰)

«عواطف بشردوستی و حمایت از مردم محروم و یتیمان و سال‌خوردگان و ستم‌دیدگان، که در شعر پروین به صورت واکنش روحی لطیف و مادرانه بروز کرده، از درون جان او جوشیده و سرشار از صمیمیت و صداقت است و رنگ ویژه طبع و ذوق وی را دارد». (یوسفی، ۱۳۷۶: ۴۱۴)

پروین خدمت به هم‌نوعان درمانده و عاجز و به تعبیر درست‌تر، طبقات آسیب‌پذیر جامعه را سبب آسایش و آرامش بزرگان می‌داند:

شنیده‌اید که آسایش بزرگان چیست: برای خاطر بیچارگان، نیاسودن

ز تیره‌روز و تهی‌دست و خسته پرسیدن از آنکه هیچ خبر نیست، با خبر بودن

(اعتصامی، ۱۳۹۹: ۲۵۷)

در ابیات زیر شرط نیک‌نامی را یاری افراد نیازمند و ناتوان برمی‌شمارد و با دو مثال ساده و کنایی «خار از پای عاجز کردن» و «گرد از دامن کسی افشاندن» آن را برای ما ملموس و عینی می‌سازد. در واقع پروین می‌خواهد به ما گوشزد کند که حتی کمک و یاری کوچک و جزئی انسان‌ها نسبت به یک‌دیگر هم ارزشمند است:

گویمت شرط نیک‌نامی چیست	زان که این نکته بایدت خواندن
خاری از پای عاجزی کنند	گردی از دامن بیفشاندن

(همان: ۲۵۹)

پروین فلسفه توانگری را گرفتن دست ناتوانان و کمک به آن‌ها می‌داند و معتقد است نیکوکاری و یاری رساندن به دیگران به زندگی انسان معنا و صفا می‌بخشد و سبب جذب دعای خیر برای انسان می‌شود:

صفای باغ هستی نیک‌کاری است	چه رونق باغ بی‌رنگ و صفا را
تو نیکی کن به مسکین و تهیدست	که نیکی خود سبب گردد دعا را
از آن بزم چنین کردند روشن	که بخشی نور، بزم بی‌ضیا را
از آن بازوت را دادند نیرو	که گیری دست هر بی‌دست و پا را

(همان: ۲۸۷)

انسان واقعی کسی است که نه تنها بار مشکلات و کارهای خود را بر دوش دیگران نمی‌گذارد بلکه سعی می‌کند با مهربانی و عطوفت باری از دوش دیگران بردارد و به آن‌ها کمک کند:

تو توانا شدی ای دوست که باری بکشی نه که بر دوش گرانبار نهی باری چند

(همان: ۳۲۰)

او کمک به ناتوانان و آزرده‌گان را نوعی شکر نعمت به شمار می‌آورد:

چو اندر سبوی تو باقی است آب	به شکرانه از تشنگان رخ متاب
به آزرده‌گان مومیایی فرست	که تیرگی روشنایی فرست
چو رنجور بینی دوایش ده	چو بی‌توشته یابی نوایش ده

(همان: ۶۷)

از نظر پروین انسان‌های ثروتمند باید مراقب باشند که دچار غرور و تکبر نشوند و کمک به فقرا و نیازمندان را وظیفه خود بدانند:

نکویی کن چو در بالا نشستی	نزیب نیکوان را خودپرستی
مشو خودبین که نیکی با فقیران	نخستین فرض بودست اغنیا را

(همان: ۲۸۷)

در قطعه‌ای با عنوان «وجود پاک» یکی از ملاک‌ها و شاخص‌های اصلی پاکی و خلوص را هم‌دردی با گرسنگان، فقیران و یتیمان می‌داند و شخصی را که دارای چنین صفاتی است، هم‌شان فرشتگان می‌خواند:

دانی که را سزد صفت پاکی؟ آن کو وجود پاک نیالاید

تا خلق از او رسند به آسایش	هرگز به عمر خویش نیاساید
تا دیگران گرسنه و مسکینند	بر مال و جاه خویش نیفزاید
تا بر برهنه جامه نپوشاند	ز بهر خویش بام نیفزاید
تا کودکی یتیم همی‌بیند	اندام طفل خویش نیاراید
مردم بدین صفات اگر یابی	گر نام او فرشته نهی، شاید

(همان: ۲۱۵)

۲-۳-۳- هوش اجتماعی (هوش اجتماعی، هوش فردی):

در روان‌شناسی مثبت‌گرا هوش اجتماعی عبارت است از آگاه بودن از انگیزه‌ها و احساسات خود و دیگران، آگاهی از این‌که چه کار کنیم تا در موقعیت‌های متفاوت اجتماعی مناسب باشد، آگاهی از این‌که چه کار کنیم تا افراد دیگر را راضی نگه داریم. (پیترسون و سلیگمن، ۱۳۹۶: ۶۰)

پروین به راحتی خود را به جای دیگران می‌گذارد. با این‌که خود از کودکی، زندگی نسبتاً مرفه‌ی داشته، ولی خیلی خوب حال نیازمندان و بیچارگان را درک می‌کند و مشکلات آنان را در شعر خود به تصویر می‌کشد. او با یتیمان، پیرزنان، فقیران و تهیدستان هم‌ذات‌پنداری می‌کند و به توصیف احوال و روزگار آنان می‌پردازد. به عنوان مثال می‌توان به اشعار ای رنجبر، اشک یتیم، دو قطره خون، ددمنشان و... اشاره کرد.

۲-۴-۱. عدالت:

«توانمندی‌های شهروندی (رشدیافته) که پایه و اساس یک زندگی اجتماعی سالم هستند.» (پیترسون و سلیگمن، ۱۳۹۶: ۶۰). قابلیت‌های فضیلت عدالت در روان‌شناسی مثبت‌گرا عبارتند از:

۲-۴-۱-۱- شهروندی (مسئولیت اجتماعی، وفاداری، کار گروهی):

خوب کار کردن به عنوان عضوی از یک گروه یا اجتماع، وفادار بودن، سهم و وظیفه خود را انجام دادن. پروین در شعر «پایه و دیوار» به این مضمون اشاره کرده است که هر فردی در زندگی خود و در اجتماع وظیفه‌ای مشخص دارد و باید برای انجام آن وظیفه، مهارت لازم را کسب کند، درست مانند پرندۀ‌ای که برای پرواز نیاز به بال و پر دارد. در حقیقت افراد مانند تار و پود جامعه هستند و اگر هر کس وظیفه خود را به درستی انجام دهد، جامعه به سعادت و کمال می‌رسد:

هر کسی را وظیفه و عملی است	رشته‌ای بود و رشته‌ای تار است
وقت پرواز، بال و پر باید	که نه این کار چنگ و منقار است

(اعتصامی، ۱۳۹۹: ۱۷۷-۱۷۸)

۲-۴-۲- عدل و انصاف:

عبارت است از با همه مردم بر طبق مفاهیم عدالت و انصاف رفتار یکسان داشتن، اجازه ندادن به این‌که احساسات شخصی در تصمیم‌گیری در مورد دیگران سوگیری ایجاد کند، به همه فرصت برابر دادن.

پروین اعتصامی بسیار به موضوع عدالت اجتماعی اهمیت می‌دهد و از بی‌عدالتی در جامعه انتقاد می‌کند. او در اشعار خود به حقوق مردم به ویژه قشر ضعیف و آسیب‌پذیر جامعه اشاره کرده و بر اهمیت عدالت اجتماعی تأکید دارد. به عنوان مثال در شعر «صاعقه ما ستم اغنیاست» عدالت و انصاف را کیمیایی دست‌نیافتنی می‌خواند و از زبان پسر برزگر تبعیض و نابرابری‌های اجتماعی میان طبقه بالا و برخوردار و طبقه پایین و مستضعف را توصیف می‌کند:

پیشه آنان همه آرام و خواب	قسمت ما درد و غم و ابتلاست
دولت و آسایش و اقبال و جاه	گر حق آن‌هاست، حق ما کجاست...
از چه شهان ملک‌ستانی کنند	از چه به یک کلبه ترا اکتفاست
عدل چه افتاد که منسوخ شد	رحمت و انصاف چرا کیمیاست
مردمی و عدل و مساوات نیست	زان ستم و جور و تعدی رواست

(اعتصامی، ۱۳۹۹: ۱۵۷-۱۵۸)

و یا در شعر «شکایت پیرزن» ظلم قباد را از زبان پیرزن چنین توصیف می‌کند:

روز شکار پیرزنی با قباد گفت	کز آتش فساد تو جز دود آه نیست...
ویرانه شد ز ظلم تو هر مسکن و دهی	یغماگر است چون تو کسی، پادشاه نیست

(همان: ۲۰۰)

۲-۴-۳- رهبری:

تشویق هر یک از اعضای یک گروه که کارها را انجام دهند و هم‌زمان برقراری روابط خوب در گروه، سازماندهی فعالیت‌های گروهی و نظارت بر چگونگی وقوع آن‌ها. (ر. ک: پیترسون و سلیگمن، ۱۳۹۶: ۶۰)

۲-۵-۵- خویشن‌داری:

سلیگمن، خویشن‌داری را از توانمندی‌های محافظتی می‌داند یعنی توانمندی‌هایی که در مقابل زیاده‌روی و افراط، از فرد محافظت می‌کنند. (ر. ک: پیترسون و سلیگمن، ۱۳۹۶: ۶۰) این فضیلت گاه به میانه‌روی ترجمه شده است: «میانه‌روی به عنوان یک فضیلت اساسی به ابراز مناسب و معتدل امیال و خواسته‌های خود اشاره دارد. یک شخص میانه‌رو انگیزش‌ها را سرکوب نمی‌کند بلکه منتظر فرصت‌های مناسب برای ارضای آن‌ها می‌ماند به نحوی که آسیبی متوجه خود او یا دیگران نشود.» (سلیگمن، ۱۳۹۸: ۱۹۷)

سلیگمن قابلیت‌های زیر را جزو فضیلت خویشن‌داری برشمرده است:

۲-۵-۱- بخشش و گذشت:

بخشیدن کسانی که کار اشتباهی انجام داده‌اند، پذیرش کوتاهی‌های دیگران، فرصت دوباره دادن به افراد، انتقام نگرفتن. (پیترسون و سلیگمن، ۱۳۹۶: ۶۰)

۲-۵-۲- فروتنی، تواضع:

اجازه دادن به این‌که دستاوردها و مهارت‌های افراد همه چیز را بگویند، به دنبال جلب توجه نبودن، اجازه ندادن به این‌که خاص‌تر از آن جلوه کنیم که واقعاً هستیم. (پیترسون و سلیگمن، ۱۳۹۶: ۶۱)

پروین اعتصامی در بسیاری از اشعار خود، غرور و خودبرتربینی را نکوهش کرده است. به خصوص در مناظره‌ها گاه یکی از طرفین مناظره دچار غرور و تکبر است و طرف مقابل به او هشدار می‌دهد که نباید به چیزی در این دنیا مغرور بود. «در اشعار پروین معمولاً در بخش نخست یکی از طرفین مناظره از خود سخن می‌گوید، لاف می‌زند، شکایت می‌کند، دیگری را ملامت می‌نماید و...، سپس در قسمت دوم، طرف مقابل به طرح جواب و رد آن معنی و بیان راه حل و یا دفاع از خود می‌پردازد. قسمت سوم یا آخرین بخش، استنتاج خود شاعر است که به تناسب مقام، شامل نکات اخلاقی و اجتماعی و گاه اندیشه‌های حکمت‌آمیز است و از خلال آن، عواطف انسانی، نیروی تخیل و قوت تفکر پروین مشهود است.» (یوسفی، ۱۳۷۶: ۴۱۷)

به عنوان مثال در بخشی از شعر «گل و خاک» مناظره میان گل خودبین و خاک متواضع را چنین توصیف می‌کند:

صبحدم تازه‌گلی خودبین گفت	کز چه خاک سیهم در پهلوست؟
خاک خندید که: منظوری هست	خیره با هم ننشستیم ای دوست...
جز تواضع نبود رسم و رهم	گرچه گلزار ز من چون مینوست
نکنم پیروی عجب و هوی	زانکه افتادگیم خصلت و خوست

(اعتصامی، ۱۳۹۹: ۱۸۳-۱۸۴)

و یا در شعر «پایه و دیوار»، دیوار که نماد انسان‌های مغرور است با پایه گفت‌وگو می‌کند:

گفت دیوار قصر پادشهی	که بلندی، مرا سزاوار است
هر که مانند من سرافرازد	پایدار و بلندمقدار است...
پایه گفت اینقدر به خویش مناز	در و دیوار و بام بسیار است
گرچه این کاخ را منم بنیاد	سخن از خویش گفتنم عار است

(همان: ۱۷۶-۱۷۷)

در شعر «دو قطره خون» نیز پروین مناظره دو قطره خون را به تصویر می‌کشد: قطره اول از دست پادشاه است و قطره دوم از پای خارکنی. پروین همواره به ما هشدار می‌دهد که نعمت‌های این دنیا فناپذیر و نابودشونده هستند و به همین دلیل نباید به واسطه آن‌ها دچار غرور شویم، غرور و خودبینی سبب سیاهی و آرایش دل انسان می‌شود:

به ما زمانه چنان فرصتی نبخشوده است	که از غرور دل پاک را بیالاییم
بدین شکفتگی امروز چند غره شویم	چو روشن است که پژمردگان فرداییم

(همان: ۲۴۸)

ز خودبینی سیه کردی دل بیغش، ز خودبینی ز نادانی درافتادی درین آتش، ز نادانی

(همان: ۳۸۷)

در شعر «زاهد خودبین» زاهدی را توصیف می‌کند که نتیجه سال‌ها زهد و پارسایی خود را به خاطر غرور و خودبینی از دست می‌دهد و نفس اماره، گوهر پلید او را آشکار می‌کند:

عُجب، سمند تو شد و تاختی	رفتگی و بار و بنه انداختی
دامنت از اخگر پندار سوخت	آن همه گل، ز آتش یک خار سوخت
سودگرِ نفس به بازار شد	گوهر پست تو پدیدار شد
نفس تو چون خودسر و محتاله شد	زهد تو چون کفرِ دوصدساله شد

(همان: ۱۰۹)

خودخواهی و تکبر سبب شکست و مانع رشد و پیشرفت است و در مقابل تواضع و فروتنی، انسان را به عزت و بزرگی می‌رساند:

خودپسندیدن و بال است و گزند دیگران را کی پسندد، خودپسند

(همان: ۱۱۲)

نماند بر بلندی هیچ خودخواه درافتد چون تو روزی بر گذرگاه

(همان: ۱۰۶)

۲-۵-۳- دوراندیشی:

دقت کردن در انتخاب‌ها، خطرپذیری بی‌جا نکردن، نگفتن یا انجام ندادن چیزی که بعداً ممکن است پشیمانی به بار آورد.

نمونه بارز این فضیلت در دیوان پروین، شعر «آرزوی پرواز» است که در آن کبوتریچه‌ای زود و قبل از کسب تجربه لازم شروع به پرواز می‌کند و مادرش او را از این کار بر حذر می‌دارد و خطرات آن را به او گوشزد می‌کند:

تو را توش هنر می‌باید اندوخت	حدیث زندگی می‌باید آموخت
بباید هر دو پا محکم نهادن	از آن پس فکر بر پای ایستادن
پریدن بی پر تدبیر مستی است	جهان را گه بلندی، گاه پستی است
نگردد شاخک بی‌بن برومند	ز تو سعی و عمل باید، ز من پند

(همان: ۸۰)

۲-۵-۴- خودتنظیمی (خودکنترلی):

تنظیم کردن آنچه که فرد احساس می‌کند و انجام می‌دهد، منظم بودن، تنظیم کردن تمایلات و هیجانات. (پیترسون و سلیگمن، ۱۳۹۶: ۶۱)

پروین در بیت زیر با استفاده از تعبیر کنایی «پا از گلیم خود بیرون کردن»، به میانه‌روی و پرهیز از افراط و تفریط توصیه می‌کند:

حساب خود نه کم گیر و نه افزون منه پای از گلیم خویش بیرون
(اعتصامی، ۱۳۹۹: ۱۲۹)

۲-۶. تعالی (توانمندی‌های الهی و مذهبی):

توانمندی‌هایی که با یک جهان بزرگ‌تر ارتباط برقرار می‌کنند و به زندگی فرد معنا می‌بخشند. زیرمجموعه‌های این فضیلت عبارتند از:

۲-۶-۱- ستایش زیبایی و خوبی (ترس آمیخته با احترام، اعجاب و شگفتی، علو و بلندی):

توجه کردن و تحسین کردن زیبایی، خوبی و یا اعمال ماهرانه در بخش‌های مختلف زندگی از طبیعت گرفته تا هنر و علم و ریاضیات و تا همه تجارب روزمره.

ستایش زیبایی به‌ویژه زیبایی‌های طبیعت در شعر پروین بسیار است؛ مثلاً ستایش باغ و بوستان، گل سرخ، صبح و ... ولی در اغلب موارد پروین به ناپایداری این زیبایی‌ها اشاره می‌کند و هشدار می‌دهد که به این زیبایی‌های موقتی دل نبندیم:

ما شکفتیم که پژمرده شویم گل سرخی که دو شب ماند گیاست
عاقبت خوارتر از خار شود این گل تازه که محبوب شماست
(اعتصامی، ۱۳۹۹: ۱۶۹)

نغمه مرغ سحری هفته‌ای است هقهه کبک دری هفته‌ای است
گل دو سه روزی است تو را میهمان می‌بردش فتنه باد خزان
(همان: ۷۴-۷۵)

مضمون دیگری که در دیوان پروین فراوان به چشم می‌خورد، ستایش علم و فضل و هنر به عنوان یکی از ارزش‌های والای انسانی است:

گویند عارفان هنر و علم کیمیاست و آن مس که گشت همسر این کیمیا طلاست
چون معدنست علم و در آن روح کارگر پیوند علم و جان سخن کاه و کهرباست
(همان: ۲۹۹-۳۰۰)

پروین از علم با تعبیری هم‌چون «میوه هستی»، «بهار بی‌خزان» و «سرمایه هستی» یاد می‌کند:

علم است میوه، شاخه هستی را فضل است پایه، مقصد والا را
(همان: ۲۸۴)

فضل است چراغی که دلفروزست علم است بهاری که بی‌خزانست

(همان: ۳۰۵)

علم سرمایه هستی است، نه گنج زر و مال روح باید که از این راه توانگر گردد

(همان: ۲۱۲)

۲-۶-۲- قدرشناسی:

آگاه بودن از چیزهای خوبی که اتفاق می‌افتند و شکرگزاری برای داشتن آن‌ها، وقت گذاشتن برای ابراز سپاس.
(پیترسون و سلیگمن، ۱۳۹۶: ۶۱)

۲-۶-۳- امید (خوش‌بینی، آینده‌نگری، جهت‌گیری آینده):

انتظار بهترین‌ها را برای آینده داشتن و تلاش برای رسیدن به آن‌ها، باور به این‌که یک آینده خوب چیزی است که ممکن است اتفاق بیفتد. (پیترسون و سلیگمن، ۱۳۹۶: ۶۱)

پروین در شعر «سعی و عمل» مورچه‌ای را به تصویر می‌کشد که با حضرت سلیمان (ع) به مناظره می‌پردازد و امیدوارانه مشغول کار و تلاش است و حتی به ملک سلیمان نیز بی‌اعتناست:

مرا امید راحت‌هاست زین رنج من این پای ملخ ندهم به صد گنج

(همان: ۱۲۹)

پروین در شعر «امید و نومیدی» مناظره‌ای میان امید و ناامیدی برقرار می‌کند و سرانجام به گذرا بودن و ناپایداری امید اشاره می‌کند. در واقع پروین معتقد است امید و ناامیدی یکی هستند و این روزگار و شرایط دشوار است که امید را به ناامیدی تبدیل می‌کند:

به نومیدی، سحرگه گفت امید که کس ناسازگاری چون تو نشنید...

بگفت ای دوست گردش‌های دوران شما را هم کند چون ما پریشان...

گذشت امید و چون برقی درخشید هماره کی درخشد برق امید

(همان: ۷۰-۷۱)

۲-۶-۴- شوخ‌طبعی (بذله‌گویی):

دوست داشتن خندیدن و خنداندن، لبخند بر لب دیگران آوردن، دیدن نیمه روشن، ساختن جوک (نه لزوماً گفتن آن)
(پیترسون و سلیگمن، ۱۳۹۶: ۶۱)

این قابلیت به دلیل روحیه پروین، تجربیات تلخی که در زندگی داشته است و نیز حس هم‌ذات‌پنداری عمیقی که با دردمندان و مظلومان جامعه دارد، در شعر پروین بسیار اندک و کم‌رنگ است.

۲-۶-۵- معنویت (مذهبی بودن، ایمان، عزم و اراده):

داشتن باورهای پیوسته درباره هدف والاتر و معنای کاینات، آگاهی از این‌که جایگاه فرد در دنیای بزرگ‌تر کجاست؟ داشتن باورهایی درباره معنای زندگی که رفتارهای فرد را شکل می‌دهد و ایجاد آرامش می‌کند. (همان: ۶۱)

بسامد بالای واژگانی هم‌چون «خدا» و «حق» و اشعار بسیاری که پروین با این مضامین ساخته است، نشانگر خداباوری عمیق پروین است. به عنوان مثال در شعر «جمال حق» از زبان گلی زرد به گلی سپید تمام عالم را جلوه جمال الهی می‌خواند و چنین می‌سراید:

چه فرق گر تو ز یک رنگ و ما ز یک فامیم	تمام دختر صنع خدای یکتائیم
همین خوش است که در بندگیش یکرنگیم	همین بس است که در خواجگیش یک‌رائیم
تمام، ذره این بی‌زوال خورشیدیم	تمام، قطره این بیکرانه دریاییم

(همان: ۲۴۹)

یکی از نمونه‌های بارز معنویت‌گرایی در شعر پروین، شعر معروف «لطف حق» است که در آن به قصه زاده شدن حضرت موسی (ع) و دستور خداوند به مادر او برای انداختن کودک در رود نیل اشاره شده است. تمام عالم مسخر و مطیع امر خداوند است و انسان باید در همه حال به لطف خداوند اعتقاد و اعتماد داشته باشد:

ما گرفتیم آنچه را انداختی	دست حق را دیدی و نشناختی
نیست بازی کار حق، خود را مباد	آنچه بردیم از تو، بازآریم باز
رودها از خود نه طغیان می‌کنند	آنچه می‌گوییم ما، آن می‌کنند
نقش هستی، نقشی از ایوان ماست	خاک و باد و آب، سرگردان ماست...
این سخن، پروین، نه از روی هواست	هر کجا نوری است، ز انوار خداست

(همان: ۹۳-۹۵)

پروین معتقد است باید به خواست خداوند و تقدیر الهی راضی بود چرا که خداوند جز خیر برای بندگان خود نمی‌خواهد:

ره آن پوی که پیدایش از اوست	لیک با این همه خود ناپیدا است
چرخ با هر که نشاندت بنشین	هرچه را خواجه روا دید رواست

(همان: ۱۶۹)

۳. نتیجه‌گیری

سلیگمن از نظریه‌پردازان به‌نام روان‌شناسی مثبت‌نگر معتقد است هرچند فضیلت‌های اخلاقی توصیه شده در ادیان بسیار زیاد هستند ولی می‌توان همه آن‌ها را ذیل شش فضیلت خرد و دانایی، شجاعت، نوع‌دوستی، عدالت‌طلبی، اعتدال و تعالی تقسیم‌بندی کرد. مطالعه و بررسی اشعار پروین اعتصامی نشان می‌دهد که ارتباط و هم‌سویی فراوانی میان اشعار او و فضائل مطرح‌شده در روان‌شناسی مثبت‌نگر وجود دارد؛ بنابراین می‌توان چنین نتیجه گرفت که آنچه امروزه اندیشمندان غرب به ویژه سلیگمن، تحت عنوان روان‌شناسی مثبت‌گرا مطرح کرده‌اند، در ادبیات فارسی از جمله اشعار پروین اعتصامی دیده می‌شود و سابقه داشته است. بررسی و تحلیل این ارتباط به درک بهتر و عمیق‌تر شعر پروین و

شخصیت او کمک می‌کند. شعر پروین سراسر پند و اندرز اخلاقی است. این نصیحت گاه مستقیم است و اغلب غیرمستقیم در خلال حکایت‌ها و مناظره‌های زیبا. توصیف دردمندان و بیچارگان و توصیه به هم‌دردی با آن‌ها و کمک به آن‌ها بسامد بالایی در شعر پروین دارد. این همان قابلیت است که سلیگمن تحت عنوان «مهربانی» در ذیل فضیلت «انسانیت» از آن نام می‌برد. مضمون رایج دیگر در شعر پروین توصیف ظلم و ستم حاکمان و انتقاد از آن‌هاست که ذیل فضیلت «عدالت» قرار می‌گیرد. پروین همواره منادی استقرار عدالت و انصاف در جامعه و حمایت از حقوق مردم به خصوص ضعیفان است. پروین توانمندی «فروتنی» را نیز با نکوهش غرور و خودبینی به مخاطب القا می‌کند. از آنجا که او که تمام زیبایی‌ها و نعمت‌های این دنیا را فانی و زودگذر می‌داند، چیزی را شایسته دل‌بستگی و غرور انسان نمی‌بیند. در بسیاری از مناظره‌های پروین، یکی از طرفین مناظره اهل لاف و کبر و خودبینی است و طرف دیگر مناظره که متواضع و فروتن است، او را غرور و تکبر بر حذر می‌دارد. با توجه به روحیات فروغ و هم‌ذات‌پنداری عمیقی که با طبقات پایین جامعه به ویژه یتیمان، پیرزنان، تهی‌دستان و... دارد، شوخ‌طبعی (بذله‌گویی) را می‌توان از کم‌بسامدترین قابلیت‌ها در شعر او برشمرد. رواج و کاربرد مفاهیم اشعار پروین در زندگی شخصی و اجتماعی به تقویت مثبت‌اندیشی و گسترش فضایل اخلاقی به ویژه فضیلت انسانیت و حس نوع‌دوستی و هم‌دردی با اقشار آسیب‌پذیر جامعه منجر خواهد شد.

منابع

- اسماعیلی، مریم و یزدانی، محمد، (۱۳۹۶)، «مطالعه تطبیقی فضائل اخلاقی شش‌گانه در روان‌شناسی مثبت و نهج‌البلاغه»، مطالعات اسلام و روان‌شناسی، س ۱۱، ش ۲۰، بهار و تابستان ۹۶، صص ۱۴۹-۱۷۵.
- اعتصامی، پروین، (۱۳۹۹)، *مجموعه اشعار*، چاپ نهم، تهران: نگاه.
- پیترسون، کریستوفر؛ سلیگمن، مارتین. ای. پی، (۱۳۹۶)، *روان‌شناسی مثبت فضایل و توانمندیهای شخصیت* (جلد اول)، ترجمه کورش نامداری و دیگران، چاپ دوم، اصفهان: یارمانا.
- تابان‌فرد، عباس و رسمی، سکینه، (۱۳۹۵)، «تحلیل داستان اعرابی درویش و هم‌سر او در مثنوی معنوی مولوی بر اساس نظریه مثبت‌گرایی مارتین سلیگمن»، پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، دوره ۶، ش ۳، پاییز ۱۳۹۷.
- حیدری، فرهاد، (۱۳۹۰)، *اخلاق در شعر پروین اعتصامی*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، سنجندج: دانشگاه کردستان.
- خوشحال، طاهره و عباسی، زهرا، (۱۳۹۶)، «مردم‌گرایی و نوع‌دوستی در عرفان اسلامی و مقایسه آن با روان‌شناسی مثبت»، دوره ۱۱، ش ۲، شماره پیاپی ۳۳، تابستان ۱۳۹۶، صص ۲۹-۵۴.
- زرقانی، مهدی، (۱۳۹۹)، *چشم‌انداز شعر معاصر ایران*، چاپ ششم، تهران: ثالث.
- سلیگمن، مارتین، (۱۳۹۸)، *شادمانی درونی* (روان‌شناسی مثبت‌گرا در خدمت خوشنودی پایدار)، ترجمه مصطفی تبریزی و هم‌کاران، چاپ نهم، تهران: دانژه.
- شریف‌پور، عنایت‌الله و مرجع‌زاده، سعیده، (۱۳۹۳)، «بررسی بازتاب روحيات پروین اعتصامی در توصیه‌های اخلاقی وی»، پژوهشنامه ادبیات تعلیمی، سال ششم، شماره ۲۲، تابستان ۱۳۹۳، صص ۶۵-۹۶.
- صادقی، بیژن و حسن بگلو، رقیه، (۱۳۹۴)، «نمودهای اجتماعی و اخلاقی در شعر پروین»، دومین کنگره سراسری توسعه و ترویج علوم تربیتی و روان‌شناسی، جامعه‌شناسی و علوم فرهنگی اجتماعی ایران.
- طباطبایی اردکانی، محمود (۱۳۷۶) *یادمان پروین* (مجموعه مقالات به مناسبت پنجاهمین سالگرد درگذشت پروین اعتصامی)، تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.
- ممتحن، مهدی و محمدی، گردآفرین، (۱۳۹۰)، «پروین اعتصامی در گذرگاه ادبیات تعلیمی»، ادبیات تعلیمی، دوره ۳، شماره ۱۰، صص ۱۵۲-۱۲۳.
- یزدانی، محمد و اسماعیلی، مریم، (۱۳۹۷)، «مطالعه تطبیقی انسانیت و تعالی در روان‌شناسی مثبت و نهج‌البلاغه» پنجمین همایش ملی پژوهش‌های نوین در حوزه علوم تربیتی و روان‌شناسی ایران، تهران، خانه فرهنگ مشارکتی ایران.
- یوسفی، غلامحسین، (۱۳۷۶) *چشمه روشن* (دیداری با شاعران)، چاپ هفتم، تهران: علمی.

The Six Virtues in Martin Seligman's Positive Theory and Their Reflection in Parvin Etesami's Poems

Abstract

Martin Seligman, a prominent theorist of positive psychology, by studying and comparing different cultures and religions, was able to summarize all moral virtues into six virtues: wisdom and knowledge, courage, humanity (kindness and love), justice, self-control (moderation), and transcendence, which include a total of 24 capabilities. Parvin Etesami (1285-1320) is one of the prominent and moral poets of Persian literature who conveys moral concepts to the audience in her poems in simple language. In the present study, which was conducted using a descriptive method and content analysis and library tools, the six virtues of Martin Seligman's positive theory and the capabilities of each in Parvin Etesami's collection of poems, as a significant work in educational literature, are discussed. Since positive psychology is considered one of the new and important branches of psychology in the contemporary period, a comparative study of moral virtues in this psychology and in Parvin Etesami's poems helps to better and deeper understanding of Parvin's poetry and therefore seems necessary. The results of this research show that there is a great deal of alignment between the concepts of positive psychology and Parvin Etesami's poems. In fact, what has been proposed in the psychological theories of the contemporary Western world has a precedent in Parvin Etesami's poetry. In Parvin Etesami's Divan, there are references to all the virtues of positive psychology, but the virtue of "humanity" has a higher frequency than other virtues. Among the capabilities and capabilities, "kindness" also occupies a higher percentage of Parvin's poems.

Keywords: Ethics, Parvin Etesami, Contemporary Poetry, Six Virtues, Martin Seligman

نجوم و باورهای نجومی در رباعیات مولوی

شهین حقیقی

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه جهرم

hagh.1390@gmail.com

چکیده

آسمان، اختران و پدیده‌های کیهانی، از دیرباز هم توجه انسان‌های عادی را به خود جلب کرده‌اند؛ هم در کانون توجه دانشمندان، شاعران و نویسندگان قرار داشته‌اند. اصطلاحات، تصاویر و اوضاع نجومی، چه در پی‌رنگ داستان‌ها، چه در جریان حوادث تاریخی و دینی و چه در بُعد زیبایی‌شناسانه آثار ادبی، بازتابی عمده داشته‌است. مولوی، عارفی است آموزگار که از یک‌سو، بر بسیاری از دانش‌های متداول دوران خویش، اشراف دارد و از دیگرسو، همواره برای بیان مفاهیم بلند نظری خود در پی منبع الهام است؛ از این‌رو، از عامیانه‌ترین باورها تا علمی‌ترین آن‌ها را برای خلق مضمون به‌کار می‌گیرد. با توجه به کاربرد گسترده قالب رباعی در میان شاعران عارف (از جمله مولوی) برای بیان اندیشه یا ارتباط با مردم، در مقاله پیش رو که به شیوه تحلیلی توصیفی و با بهره‌گیری از ابزار کتاب‌خانه‌ای سامان یافته، رباعیات این شاعر از منظر میزان و شیوه‌های به کارگیری دانش نجوم در آن‌ها بررسی شده‌است. حاصل کار، نشانگر آگاهی عمیق مولوی از دانش نجوم، هم در بُعد علمی و هم در نجوم احکامی است. مولوی با درآمیختن سه ساحت درک علمی از دانش نجوم، درک عامیانه و مردم‌فهم از این دانش و درک هنری از تصاویر و پدیده‌ها و اصطلاحات نجومی، توانسته هم دانشمندان این حوزه را به تحسین وادارد؛ هم مخاطب عامه را با زبان و تصاویری در حد دانش او، تعلیم دهد و هم ناقدان و سخن‌شناسان را از توان هنری خویش در تلفیق علم و هنر، شگفت‌زده سازد.

کلیدواژه‌ها: مولوی، رباعیات، دانش نجوم، نجوم احکامی، مضمون‌پردازی.

۱. مقدمه

آسمان، سیاره‌ها، ستارگان، خورشید، ماه و دیگر پدیده‌های نجومی از اعصار کهن تا به امروز، طرف توجه انسان بوده‌اند. جلوه‌های چشم‌نواز پدیده‌های آسمانی، شکل و آمودشدهای نظام‌مند آن‌ها، چگونگی استقرار اختران در برج‌های فلکی، چرخه فصول و... از یک سو دست‌مایه هنرورزی‌های شاعرانه بوده‌اند؛ از دیگر سو، اساس شکل‌گیری عقاید، باورها و آیین‌های فراوانی قرار گرفته‌اند. انسان پیوسته ویژگی‌ها و خویش‌کاری‌های بی‌شماری را به پدیده‌های فلکی منسوب داشته که هنوز برخی از مردمان به آن‌ها ایمان دارند. این پدیده، به حوزه «نجوم احکامی» اختصاص می‌یابد که عبارت است از باورهای عوام درباره تأثیر ستارگان و افلاک در زندگی فردی و اجتماعی و حتی تعیین سرنوشت و آینده آنان. این علم هم‌چنین از قدیمی‌ترین دانش‌های ایران است. (ر. ک: بیکرمن، ۱۳۸۴؛ مسعودی بخاری، ۱۳۷۹)

شاعران و نویسندگان نیز در جایگاه انسان‌هایی برخاسته از بدنه کلان اجتماع، گاه به این باورها ایمان دارند؛ گاه دانشمندانی هستند که علم نجوم را می‌دانند و گاه از سر تفنن یا برای خلق تصاویر شاعرانه، به این پدیده‌ها توجه نشان می‌دهند. در مجموع، می‌توان گفت نگرش شاعران و نویسندگان به پدیده‌های کیهانی، یا نگاهی ست باورمند به ویژگی‌ها و خویش‌کاری‌های این پدیده‌ها یا نگاهی ست علمی و مبتنی بر دانش نجوم یا رویکردی ست هنری برای خلق مضامین و تصاویر بدیع، با بهره‌گیری از اصطلاحات و باورهای ویژه دانش نجوم.

صوفیه از جمله گروه‌هایی هستند که همواره با مردم پیوندی نزدیک داشته‌اند؛ زیرا اساس کار ایشان، بر آموزش و تعلیم و دعوت خلق به مبانی اندیشگانی عرفان، بنا نهاده شده‌است. از ویژگی‌های برجسته تعلیم صوفیه آن است که این جماعت برای بازگفتن مضامین بلند عرفانی به زبانی از جنس مردم، عمدتاً از همه پدیده‌های هستی؛ هرآنچه مردمان با آن آشنایند و می‌توان با بهره‌گیری از آن مطلبی را ساده‌تر واگو کرد، بهره می‌جویند تا بن‌مایه‌های فکری خویش را به بهترین شکل، در بن جان ایشان بنشانند. عارفان شاعرپیشه یا شعرای عارف‌مسلک، به مضامین و قالب‌های شعری مردمی‌تر یا نزدیک‌تر به فضای دل، توجه نشان می‌داده‌اند؛ در این میان، چه قالبی بهتر و برازنده‌تر از رباعی؟ قالبی که «از میان مردم پیدا شد و مردم، سخت شیفته این جنس بودند... پس عجب نیست اگر صوفیان یعنی پدیدآورندگان ادبیات مردمی، به این قالب توجه بسیار داشته باشند.» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۴۵) از این رو رباعی، پُلی شد برای پیوند صوفیان با مردم؛ با زبان و تصاویر شعری نزدیک به درک و دریافت مخاطبان. شاعری هم‌چون مولوی نیز که «بعد از عطار، صاحب بزرگ‌ترین مجموعه‌های رباعی است» (همان: ۸۵)، در جایگاه سرآمد عرفای شاعر، افزون بر سرودن حجمی فراوان از رباعی، به مردم، زندگی، باورها و عقاید آنان توجهی ویژه نشان داده تا به زبان آنان، برای آنان سخن بگوید و آموزه‌های بلند عرفانی و انسان‌شناسانه، مذهبی، عقلی و... خویش را در بن جان ایشان بنشانند. او در این راه، به اسبابی بسیار متنوع و گونه‌گون از هر قسم و رنگ و شکل و با هر منبع و آبشخور فکری و فرهنگی و تاریخی و علمی دست یازیده‌است؛ مضامین علمی و شبه‌علمی روزگار شاعر، از جمله این ابزارهاست.

مولوی میان پدیده‌های جهان که شاید برای انسان‌های عادی، مفهومی توبرتو و شگفت‌انگیز ندارند، روابط، کارکردها و معانی شگفت‌انگیزی کشف می‌کند که قطعاً از نگاه عارفانه وی به پدیده‌های هستی، سرچشمه می‌گیرد؛ چه، شاعران به ویژه شاعران عارف، جهان و پدیده‌های هستی را دیگرگون می‌بینند؛ ادراک آنان از این پدیده‌ها منحصر به فرد است و بازتاب کلامی نگاه آنان به پدیده‌ها نیز با مردم عادی متفاوت است. (ر. ک: شفیع کدکنی، ۱۳۹۲: ۹۸۵)

۱۴۴) از این رو، آثار مولوی (نظم و نثر) همواره برای پژوهش‌های ادبی و زبانی و نیز تحقیقات عمده در حوزه اندیشگانی، فرهنگی، اجتماعی و... بستری مناسب بوده و هست. یکی از این حوزه‌ها، بررسی آثار وی (در اینجا رباعیات) از دید بازتاب مضامین حوزه نجوم است. بازتاب دانش نجوم و کیهان‌شناسی، چگونگی مضمون‌پردازی شاعر با اصطلاحات این حوزه، شیوه بهره‌گیری هنری یا تعلیمی شاعر از این مضامین و باورها، از جمله نکاتی است که در این پژوهش بدان پرداخته شده‌است.

۱-۱. اهداف و پرسش‌های پژوهش

واکاوی متون ادبی (چه کهن؛ چه معاصر) از منظر بازتاب برخی باورها یا علوم متداول در دوره شکل‌گیری آن اثر، می‌تواند طرز تلقی شاعران و نویسندگان را از آن دانش یا آیین خاص، آشکار سازد؛ ضمن این‌که می‌تواند خواننده هنرشناس را از راه نشان دادن چگونگی کاربرد هنری این اصطلاحات در متن، در لذت ادبی حاصل از مطالعه زیبایی‌شناسانه متن، سهیم کند؛ هم‌چنین خواننده از راه درک اصطلاحات و کیفیت کاربرد آن‌ها، معنا را نیز بهتر درک خواهد کرد. در این پژوهش تلاش بر آن بوده تا رباعیات مولوی از منظر بازتاب اصطلاحات و باورهای حوزه دانش نجوم و چگونگی مضمون‌پردازی شاعر با آن‌ها، بررسی گردد تا نخست، بسامد این مضامین در شعر او و در مرحله بعد، چگونگی به‌کارگیری این دست مضامین در رباعیات وی آشکار شود.

۲-۱. پرسش‌های پژوهش

این پژوهش در صدد است مشخص سازد: ۱. عمق و گستره آگاهی شاعر از نجوم در چه سطحی است؟ ۲. نوع نگاه شاعر به این اصطلاحات و باورها چگونه است؟ (صرفاً هنری و برای خلق صور خیال است؟ علمی است؟ یا باورمندانه است؟) ۳. آیا شاعر، تنها برای افاده دانش و نشان دادن تسلط خویش بر دانش نجوم، به پرداختن چنین مضامینی گرایش داشته یا توانسته به این دست مضامین، کارکردی هنری ببخشد و آن را به خدمت بیان اندیشه‌های والای خویش درآورد؟

۳-۱. پیشینه پژوهش

در مقاله‌های «افلاک و اختران در مثنوی» (صرفی، ۱۳۸۶) و «مثنوی مولوی و نجوم» (مالی، ۱۳۸۷) و پایان‌نامه «بررسی نجوم در غزلیات شمس» (صاحب‌پسند فومنی، ۱۳۹۴)، مبحث نجوم به طور جامع در مثنوی و غزلیات شمس، بررسی شده؛ اما تا به امروز پژوهشی در زمینه واکاوی اصطلاحات و باورهای نجومی و شیوه‌های بازنمود آن در رباعیات مولوی انجام نپذیرفته‌است.

۴-۱. شیوه پژوهش

این پژوهش از نوع تحلیلی توصیفی است که با بهره‌گیری از ابزار و اسناد کتابخانه‌ای، از طریق گردآوری منابع، یادداشت‌برداری و تجزیه و تحلیل داده‌ها، صورت پذیرفته و هرگاه در درک مسایل نجومی گرهی پیش آمده، پژوهشگر از راه مصاحبه با استادان سرشناس این فن، کوشیده گره را بازگشاید. دایره پژوهش، همه رباعی‌های مولوی (۱۹۸۳)

رباعی) مندرج در کلیات شمس تبریزی، تصحیح توفیق سبحانی (۱۳۸۱) بوده است. برای سامان بهتر کار، ارجاع‌ها به رباعیات مولوی به صورت (شماره رباعی/ شماره صفحه) آمده است. همچنین رعایت ترتیب الفبایی در طبقه‌بندی اصطلاحات نجومی، نشانگر اولویت یکی بر دیگری نیست و این ساختار صرفاً برای نظم بیشتر مطالب رعایت شده است.

۲. مضمون‌پردازی‌های مولوی با اصطلاحات نجومی در رباعیات

مولوی در رباعیات، از دانش نجوم و برخی باورهای شکل‌گرفته پیرامون آن، به طور گسترده بهره جسته است. دانش نجوم در رباعیات، ۱. نوعی نگاه علمی (در سطح نجوم قدیم) به آسمان، کواکب و سیارات، بروج فلکی و اجرام آسمانی را شامل می‌شود و ۲. برخی خویش‌کاری‌های این پدیده‌ها و نیز تأثیرات آن‌ها را در سرشت و سرنوشت و زندگی بشر، دربرمی‌گیرد که در حوزه نجوم احکامی می‌گنجد:

۲-۱. آسمان/ فلک/ گردون/ چرخ

آسمان از دیرباز در اندیشه بشر، با مفاهیمی متعدد و متنوع، همراه بوده است. شمار طبقات، شکل و شیوه حرکت آسمان از جمله مضامینی است که در دانش نجوم برای آن پاسخ‌هایی مطرح شده بوده و دانشمندان قدیم آن را اساس فرضیه‌های خویش قرار می‌داده‌اند. هرچند در اصطلاح نجوم، «چرخ و دوران آسمان را فلک گویند» (مصفی، ۱۳۵۷: ۶۵۳)، از آنجا که در فارسی، «به فلک، چرخ و گردون و آسمان و سپهر» اطلاق می‌شود (همان: ۶۵۴) در این جستار، همه این عناوین، زیرمجموعه آسمان بررسی شده است. بازتاب آسمان، فلک، گردون و چرخ در رباعیات مولوی این‌گونه بوده است:

۲-۱-۱. بدکرداری آسمان و پیوند آن با بخت و سرنوشت بشر:

آسمان در باور پیشینیان، دست‌اندرکار بدبختی و نیک‌بختی مردمان است. «بداختر» در معنای (طالع نحس)، از اصطلاحات نجوم احکامی‌ست. (همان: ۷۸) این نوع نگرش، در شعر فارسی به سنتی آشنا تبدیل شده است. هرچند مولوی، معلم رازآشنا و عارف شادمان و طرب‌دوست، به این دست باورها نگاهی نقادانه دارد:

این چرخ و فلک که در حد بینش ماست در دست تصرف خدا کم ز عصاست

(۱۷۴۹/۱۶۰)

بر زاده چرخ و چرخ چون جرم نهی کاین چرخ ز گردیدن خود بی‌گنه است

(۱۷۶۶/۳۳۶)

و آسمان را ابزاری در دست نیرویی برتر (در اینجا عقل کل) می‌داند: «مایه‌ده این چرخ نگون عقل کل است» (۲۶۲/ ۱۷۵۸) یا در بافتی شطح‌گونه ادعا می‌کند: «نی سخره آسمان پیروزه شوم...» (۱۸۷۲/۱۳۵۹) و: «گردد فلک تند مرا رام آخر» (۱۸۲۶/۹۰۸) و آسمان شعر او گه‌گاه از در مهربانی درمی‌آید:

از چرخ به خاکیان نثار است و صداست کای دل‌شدگان مرده کاین روز شماست
(۱۷۴۶ / ۱۳۰)

در مجموع، سنت شعری یادشده را در سروده‌های وی نیز می‌توان دید:
ای چرخ فلک ز مکر و بدسازی‌ها از نطع دلم بیرده‌ای بازی‌ها
(۱۷۳۹ / ۵۹)

یا

گر چرخ تو را خدمت پیوست کند مپذیر که عاقبت تو را پست کند
ناگاه به شربتی تو را مست کند در گردن معشوق دگر دست کند
(۱۸۰۳ / ۶۹۴)

مولوی معتقد است تنها به نیروی «مهر یار»، از کینه‌توزی چرخ گردون نجات خواهد یافت:
گر چرخ و هزار چرخ در کینه ماست غم نیست که مهر یار در سینه ماست
(۱۷۴۹ / ۱۶۴)

۲-۱-۲. چرخیدن آسمان:

از دیگر باورهای کهن آن است که زمین، ثابت است و افلاک و سیارگان به گرد آن می‌چرخند. در رباعیات مولوی، تحرک و حالت دَوْرانی رقص سماع، به خلق مضامینی دل‌کش با حرکت دورانی آسمان و دیگر سیارگان انجامیده‌است؛ شاعر یار خویش را این‌چنین به سماع فرامی‌خواند: «در دور درآ چو چرخ دوار، مخسپ» (۱۷۴۳ / ۹۸) و سپس سماع یار را عامل سماع افلاک می‌داند: «آنی که فلک با تو درآید به طرب» (۱۷۴۲ / ۹۱) و

۳-۱-۲. شکل آسمان (گنبد وارونه):

شاعر بنا بر باور پیشینیان، فلک را گوژ و نگون پنداشته‌است؛ او گردش یار در سماع را عامل تعظیم فلک گوژپشت دانسته: «از گردش او چرخ دوتا می‌گردد» (۱۷۸۱ / ۴۷۵). حالت تعلیق آسمان را نیز در مصرع «آن کز هوشش فلک معلق باشد» (۱۷۹۱ / ۵۸۰) و ... می‌توان دید.
به خمیدگی آسمان نیز در بیت زیر اشاره شده‌است:
آن خوش‌سخنان که ما بگفتیم به هم در دل دارد نهفته این چرخ بخم...
(۱۸۶۴ / ۱۲۸۳)

۴-۱-۲. شمار طبقات آسمان:

تعداد طبقات آسمان در باور پیشینیان ۷ تا ۹ طبقه بوده که مولوی نیز بنا بر سنت، به آن اشاره کرده‌است: «گم‌گشت در آن ستاره هر هفت فلک» (۱۸۴۲ / ۱۰۷۵ و ر. ک: ۱۸۴۳ / ۱۰۵۷) یا: «کز عشق وی است نه فلک چون ما دنگ» (۱۹۷۴ / ۱۸۴۳ و ر. ک: ۱۸۴۹ / ۱۱۳۰)

۲-۱-۵. رنگ آسمان

آسمان رباعیات مولوی، پیروزی‌ای رنگ است؛ آنجا که در بافتی شطح‌گونه، سر خود و طبقه عارفان را از چنبر آسمان و معشوقگان سه‌روزه، می‌رهاند و این طایفه را برای ادای اخلاص مذهبی، بنده روزهداران معرفی می‌کند:

نی سخره آسمان پیروزه شویم نی شیفته شاهد سه‌روزه شویم
در روزه چو روزی ده بی‌واسطه‌ای پس حلقه به گوش بنده روزه شویم

(۱۶۹۲ / ۱۳۵۹)

در این رباعی کاربرد واژه «پیروزه» از دید تشابه آن با پیروز و پیروزی، از نمونه‌های برجسته به‌گزینی واژگانی مولوی است؛ زیرا افزون بر رنگ، قدرت آسمان را نیز افاده می‌کند و به همین دلیل شطح مولوی در سربازدن از اقتدار آسمان پیروزی‌ای رنگ، تقویت می‌گردد.

۲-۱-۶. مردمک فلک (فلک تدویر)

گره این بیت در مردمک فلک است؛ نگارنده پس از جست‌وجوی فراوان، به راهنمایی جناب آقای دکتر نعمت‌الله ریاضی، مردمک فلک را فلک تدویر معنا کرده است: «در نجوم قدیم برای هر سیاره فلکی دیگر به غیر از فلکی که مرکز آن زمین بوده است، فرض کرده‌اند؛ به نام فلک تدویر که کوچک‌تر و مرکز آن خارج از مرکز زمین بوده است.» (مصطفی، ۱۳۵۷: ۷۹)

در هر فلکی مردمکی می‌بینم هر مردمکش را ملکی می‌بینم
ای احوال اگر یکی تو دو می‌بینی برعکس تو من دو را یکی می‌بینم

(۱۸۶۲ / ۱۲۶۳)

همان‌گونه که دیده می‌شود، مولوی از این باور یا پدیده نجومی برای بازآموزی اصل «وحدت وجود» یاری جسته است.

۲-۲. آهو:

درباره «آهو» (ر. ک: «خورشید و شیر» از همین جستار).

۲-۳. ارقام:

درباره «ارقام» (ر. ک: «خورشید و شیر» از همین جستار).

۲-۴. اقبال و ادبار:

اقبال، «بودن کواکب است در وتدها» و ادبار، «بودن کواکب است در خانه‌ها.» (مصطفی، ۱۳۵۷: ۵۰) مولوی در رباعی

من سیر نیام سیر نیام سیر نیام
خرگوش نخواهم و نخواهم آهو
زیرا که ز اقبال تو ادبیر نیام
جز عاشق و جز طالب آن شیر نیام
(۱۸۷۰/۱۳۴۲)

در کنار «خرگوش» و «آهو» و «شیر» از دو اصطلاح «اقبال» و «ادبار» نیز بهره‌ای هنری برده و ایهام‌تناسب‌هایی توپرتو آفریده‌است. شاعر ضمن آنکه تمثیل «شیر و خرگوش» مثنوی را نیز فراخاطر می‌آورد، دو اصطلاح علمی اقبال و ادبار را در جایگاه تضاد به کار می‌گیرد. خواننده اگر با معنای علمی این اصطلاحات آشنا نباشد، از درک یکی از زیباترین و پیچیده‌ترین و تاویل‌پذیرترین رباعیات مولوی محروم خواهد ماند.

۵-۲. باد:

«پدیده جابه‌جا شدن ذرات هوا در جهت افقی است؛ مهم‌ترین علت آن، اختلاف فشار هوا در دو منطقه است.» (مصطفی، ۱۳۷۵: ۷۱) باده‌ها به تبع مه‌ب خود، تأثیرات متفاوتی بر زمین دارند؛ نام بادهایی چون صبا، شمال، جنوب، دبور و... در ادبیات فارسی، اساس مضمون‌پردازی‌های فراوان بوده‌است. (ر. ک: شریفی، ۱۳۸۸: ۵۰۵) بادهای یادشده در ابیات

کهدان جهان ز باد شد آشفته
بر تو به جوی چو مست باشی خفته

(۱۸۹۶/۱۵۹۶)

گفتی که در این دور فلک بادی هست
تا باد رسیدن ای صنم باده بیار

(۱۸۲۴/۸۹۰)

را باید از جمله بادهایی دانست که تا اندازه فراوانی به مسایل کیهان‌شناسی پیوند می‌یابند. این دو باد با توجه به محتوای ابیات، باید «نکبا» معنا شوند: «نکبا، بادی است که از مه‌ب دو باد از بادهای مذکور [حمل، جوزا، سرطان] بیاید. نکبا موجب توفان، بلا و هلاکت است.» (شریفی، ۱۳۸۸: ۵۰۵) آشفتگی غالب بر اتمسفر بیت نخست و دم‌غنیمتی پرتوافکن بر بیت آخر، ناظر به همین باور است.

۲-۶. ثور (برج):

ثور از اول تا سی و یکم اردیبهشت، دومین منزل منطقه البروج است و بین اعتدال ربیعی و انقلاب صیفی قرار دارد. در رباعیات به برخی خویشکاری‌های برج ثور اشاره شده و شاعر با آن مضمون‌پردازی کرده‌است؛ از جمله:

۱-۶-۲. برج ثور و جنگ:

میان ثور و جنگ نیز پیوند وجود دارد؛ در باور عامه مردم «اگر سال روی گاو نو شود، آن سال را سال جنگ می‌دانند.» (ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۶۹۱). در نمونه یادشده، به بعد جنگ‌آور برج ثور نیز اشاره شده و شاعر برای آن، پنجه متصور شده‌است. گلاویز شدن با این گاو جنگ‌آور (به ویژه آنکه نماد لذات غریزی نیز هست) برای شاعر آزاردهنده است.

۲-۶-۲. بُعد زمینی و غریزی برج ثور:

از نظر نمادشناسی، ثور را نماد قدرت شدید در کار، همه‌غرایز، هوس و تمایل شدید به تلذذ و دارای طبیعتی حیوانی با اخلاقی غریزی و نشانه زندگی این جهانی و واگذاشتن خود به میل مفرط به اطعمه زمینی دانسته‌اند. (ر. ک: شوالیه و گربران، ۱۳۸۷، ج ۲: ۳۳۶-۳۳۷) در برخی کتاب‌های طالع‌بینی که به تبیین پیوند بروج با تیپ‌های شخصیتی می‌پردازند، نظرگاهی تقریباً مشابه دیده می‌شود؛ از جمله این‌که متولدان این برج را افرادی زمینی معرفی می‌کنند که به لذات دنیوی بسیار متمایلند. مولوی در تفاخر به توانایی خویش، خود را از گاو گردون برتر پنداشته‌است: «شور آوردم که گاو گردون نکشد...» (۱۷۹۴/۶۰۹)؛ با این حال، هرچند مولوی خود را از طالع برج ثور بهره‌مند می‌داند، خصلت مادی این برج، شاعر عارف و اخلاق‌مدار را می‌آزارد:

از ثور فلک شیر وفا می‌دوشم هرچند که از پنجه او بخروشم

(۱۸۵۸/۱۲۲۰)

در بیت یادشده، تناسب ثور با شیر (اسد) و پنجه (پنجهک: پنجه دزدیده در کیسه، خمسه مسترقه) (ر. ک: مصفی، ۱۳۵۷: ۱۲۲) نیز شایسته درنگ است. در این بیت، واژه‌ها افزون بر معنای ظاهری، معنای نجومی نیز دارند؛ حال آن‌که شاعر چنان با چیره‌دستی این واژگان را برای خلق معنا به کاربرده که اهل فن و آشنایان دانش نجوم، از رویارویی با معنای دوم واژه‌ها سخت شگفت‌زده می‌شوند؛ در عین حال، معنا خواننده عادی نیز پوشیده نمی‌ماند.

۲-۶-۳. پنجه:

درباره «پنجه» (ر. ک: «بعد زمینی و غریزی برج ثور» از همین جستار).

۲-۷. جبهه:

درباره «جبهه» (ر. ک: «خورشید و شیر» از همین جستار).

۲-۸. خرگوش:

درباره «خرگوش» (ر. ک: «خورشید و شیر» از همین جستار).

۲-۹. خورشید / آفتاب / شمس:

خورشید در هیات قدیم «سیاره‌ای است که به گرد مرکز عالم و زمین می‌گردد و در هیات جدید، جسم مرکزی منظومه شمسی است... در شعر فارسی، خورشید مظهر قدرت و عظمت و زیبایی و درخشندگی و بلندی و قهر و تصمیم و سودبخشی و سرعت است.» (مصفی، ۱۳۵۷: ۲۳۹) در رباعیات مولوی تصویر خورشید، این‌گونه بازتاب یافته‌است:

۲-۹-۱. تقدس خورشید

خورشید از جمله پدیده‌های آسمانی است که در باور پیشینیان و بسیاری ادیان امروزی، بسیار مقدس است؛ نمود عینی این باور را در آیین مهرپرستی می‌توان دید.

خورشید در اندیشه مولوی، از یک‌سو به دلیل رسوب باورهایی از این دست در ژرفای ضمیر او و از دیگر سو، به سبب این‌همانی خورشید (آفتاب، شمس) با شخصیت «شمس تبریزی»، چنان مقدس است که ذهن وی همواره از

آفتاب و خورشید، شمس را اراده می‌کند و تصاویری توپرتو می‌سازد که تجلی خودآگاه و ناخودآگاه شمس تبریز را نیز می‌توان از آن‌ها اراده کرد. تخلص «شمس»، سوای از ارجاع آن به شمس تبریز و نمایش اوج ارادت مولوی به وی، برجستگی تصویر خورشید را در ذهن و ضمیر وی، روشن‌تر به نمایش می‌گذارد. در رباعیات، مولوی افزون بر این‌که خورشید را سخت مقدس می‌دارد، منکران خورشید یا باورمندان به افول آن را نیز منفور می‌شمارد؛ چه، ناگاه سیمای منکران شمس تبریز را در آینه وجود آنان منعکس می‌بیند:

که گفت که آن زنده جاوید بمرد که گفت که آفتاب اومید بمرد
آن دشمن خورشید برآمد بر بام دو چشم بیست گفت خورشید بمرد
(۱۶۰۴ / ۵۳۳)

و:

که گفت که روح عشق‌انگیز بمرد جبریل امین ز دشنه تیز بمرد
آن‌کس که چو ابلیس در استیز بمرد او پندارد که شمس تبریز بمرد
(۱۶۰۴ / ۵۳۴)

توفیق سبحانی در پانوشت همین دو رباعی، به نقل از مناقب العارفین افلاکی توضیح می‌دهد که مولوی پس از غیبت شمس، از شدت بی‌قراری و اندوه، پیوسته در صحن مدرسه قدم می‌زده و این دو رباعی و رباعی شماره ۱۸۰۴ به مطلع «از عشق تو هرطرف یکی شب‌خیزی» (همان: ۱۷۳۹) را «به جد» تکرار می‌کرده‌است. (ر. ک: همان: ۱۶۰۴)

۲-۹-۲. خانه خورشید

خانه خورشید، «برج اسد است.» (مصطفی، ۱۳۷۵: ۲۲۰) مولوی در رباعی

خورشید که در خانه بقا می‌نکند می‌گردد جابه‌جا و جا می‌نکند
آن نور بجز قصد هوا می‌نکند می‌گوید کاصل ما خطا می‌نکند
(۱۸۰۵ / ۷۰۶)

جابه‌جایی خورشید از خانه خود را دست‌مایه و حسن‌تعلیلی برای پرداختن به قاعده «به اصل خویش راجع گشت اشیا» قرارداده‌است.

۲-۹-۳. خورشید و آتش

خورشید را «صانع آتش» پنداشته‌اند (مصطفی، ۱۳۷۵: ۲۵۰) و اثیر به باور پیشینیان، همان کره نار یا کره آتش است که فراز کره هوا قرار دارد. (ر. ک: معین، ۱۳۸۲، ج ۱: ۹۹) باور به نسب آسمانی آتش و بازگشت آتش بدان جایگاه، در شعر مولوی نیز دیده می‌شود: «ای آتش بخت، سوی گردون رفتی...» (۱۹۰۶ / ۱۶۸۵).

۲-۹-۴. خورشید و ذره

پیوند ذره و خورشید از دیرباز در ادبیات فارسی بازتابی گسترده داشته و دارد. «در داخل استوانهٔ روشنی که از سوراخ سقف یا پنجره به درون اتاق یا فضای نیمه‌تاریکی در نور خورشید پیدامی‌شود... ذرات بی‌شماری به چشم می‌آید. این ذره‌ها در داخل استوانه در حرکتند. مشاهدهٔ پیاپی این حالت، آن‌هم در ساختمان‌های گنبدی قدیم، مناسبت شاعرانه و حکیمانه‌ای میان ذره و خورشید به‌وجودآورده و عشق تمثیلی "ذره و خورشید" در شمار مضامین کهن شعر فارسی وارد شده‌است...» (مصطفی، ۱۳۵۷: ۲۵۳) پیوند میان خورشید و ذره، در شعر مولوی نیز پیچیده و دست‌مایهٔ مضمون‌پردازی‌های فراوان بوده‌است؛ در رباعیات، می‌توان این تصویرسازی را چنین طبقه‌بندی کرد:

الف) جاذبهٔ خورشید برای ذرات

ذره بدون خورشید، هیچ هویتی ندارد؛ وجود آن، در همهٔ ابعاد، به خورشید وابسته‌است؛ جان نیز مانند ذره، در پی پیوندی ابدی با معشوق است.

هجران خواهی، طریق عشاق آن است و آن‌کاو ماهی است جان او عمان است
که سایه طلب کند و گاهی خورشید آن ذره که او سایه نخواهد جان است
(۱۷۶۰ / ۲۷۰)

خورشید وجود پیر/ معشوق، پیوسته عاشق یا سالک را به خود جذب می‌کند:

من ذره و خورشیدلقایی تو مرا بیمار غمم عین دواپی تو مرا
بی‌بال و پر اندر پی تو می‌پر من که شده‌ام چو کهربایی تو مرا
(۱۷۳۵ / ۲۷)

بازگشت فرع به اصل، به بازگشت ذره سوی خورشید تعبیر شده‌است؛ مولوی این بازگشت را فرخنده می‌داند و بر خلاف آن، معتقد است سرباززدن ذره از آفتاب (فرع از اصل) حاصل باد هوس است:

آن‌دم که ز افلاک گهریز کند هر ذره به سوی اصل خود خیز کند
از نخوت آن باد وز آن باد هوس هر ذره ز آفتاب پرهیز کند
(۱۸۰۴ / ۶۹۸)

این جاذبه، در مبحث جبر و اختیار نیز ابزار بیان اندیشهٔ شاعر بوده‌است؛ ذره در دست جاذبهٔ خورشید، هیچ اراده‌ای ندارد و این، امر قضاست و باید بی‌هیچ چالشی بدان گردن نهاد:

ای ذره ز خورشید توانی بگریز چون نتوانی گریخت باری مستیز
تو هم چو سبویی و قضا چون سنگی با سنگ می‌چ آب خود را بمریز
(۱۸۳۲ / ۹۷۰)

ب) سرگشتگی ذرات در برابر خورشید

حرکت ذرات در پرتو نور خورشید، نوعی حالت تعلیق و نیز حرکت به سمت خورشید را القا می‌کند؛ در رباعیات، این حالت، با سرگشتگی عارفانه یا عاشقانه، هم‌سان پنداشته شده‌است.

هر ذره که در هوا و در هامون است نیکو نگرش که هم‌چو ما مجنون است
 هر ذره اگر خوش است اگر محزون است سرگشته خورشید خوش بی‌چون است
 (۱۷۶۳/۳۰۶)

معشوقه چو آفتاب تابان گردد عاشق به مثال ذره گردان گردد
 (۱۷۸۰/۴۶۶)

تا داشتی آفتاب در سایه زلف جان بر صفت ذره معلق می‌زد
 (۱۷۹۰/۵۶۳)

زیر و زبر چرخ پر است از غم او هر ذره چو آفتاب زیر و زبر است
 (۱۷۵۴/۲۰۸)

ج) عظمت ذرات

هرچند ذره بسیار کوچک است، عارف در بطن آن عظمتی چشم‌گیر می‌بیند؛ با این حال، «بر خلاف مشهور، معلوم نیست کدامین شاعر برای نخستین بار آن را در شعر راه داده و مانند عالمان ذره (اتم)‌شناس امروز، برای ذره، فضا و ظرفیت کیهانی ترسیم و تصور کرده‌است و خورشیدی را در دل آن می‌جوید». مولوی نیز از این مضمون بهره‌ها جسته‌است:

هر ذره که در هوا و در کیهان است بر ما همه گلشن است و سیستان است...
 (۱۷۶۱/۲۸۶)

این عظمت ذره، به مدد خورشید (عنایت و دم‌پیر) فراهم می‌گردد:
 لطف به کدام ذره پیوست دمی کان ذره به از هزار خورشید نشد
 (۱۷۹۵/۶۱۲)

آن ذره که جز همدم خورشید نشد بر نقد زد و سخره اومید نشد
 (۱۷۹۵/۶۱۱)

مولوی، ذره را جزیی از کل وجود خورشید می‌داند؛ بدان قانع نیست؛ پس از آن می‌گذرد و سر در پی خورشید می‌گذارد:

... هر ذره ز خورشید تو از دور خوش است او جمله خورشید تو را می‌خواهد
 (۱۸۱۵/۸۱۲)

۵-۹-۲. خورشید و شیر:

«برج اسد خانه خورشید است و خورشید، رب روز و قوت او در این خانه است... در نجوم احکامی تحویل خورشید به برج اسد که خانه اوست، دلالت بر حال ملوک و عدل ایشان و فراوانی غله دارد.» (مصطفی، ۱۳۵۷: ۲۴۸) آفتاب شیرسوار، آفتاب شیرگیر نیز «اشاره به موقع آفتاب است در برج اسد» (همان: ۸) در عین حال، شیر را موجودی خورشیدی می‌دانند که سلطان جنگل و پادشاه حیوانات است. (ر. ک: ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۷۹۱) از دید مولوی نیز شیر اغلب نماد قدرت و شکوه و عظمت است که به تعبیر او، همان نیروی پیران ثابت‌قدم طریقت است:

قومی که چو آفتاب دارند قدوم در صدق چو آهنگد و در لطف چو موم
چون پنجه شیرانه خود بگشایند نی پرده رهاکنند و نی نقش و رسوم
(۱۸۶۳ / ۱۲۷۴)

در رباعی یادشده، پیوند شیر با آفتاب را در مصرع اول می‌توان دید. در این بیت، واژه‌ها افزون بر معنای ظاهری، معنای نجومی نیز دارند؛ «پنجه» و «شیر» نیز همان‌گونه که زیر عنوان «بعد غریزی و زمینی برج ثور» گفته شد، تداعی گر شیر فلک (برج اسد) و پنجه (پنجهک: پنجه دزدیده در کیسه، خمسه مسترقه) (ر. ک: مصفی، ۱۳۵۷: ۱۲۲) هستند و با هم، ایهام تناسب می‌سازند. در عین حال، برخی ویژگی‌ها و خویش‌کاری‌های پیران طریقت را نیز می‌توان از همین رباعی، دریافت. در عین حال، خود مولوی و پیوند وی را با پیران راستین طریقت، می‌توان شناخت؛ در وادی سلوک، مولوی شکارگری‌ست که هیچ‌گاه به صید اندک، بسنده نمی‌کند و مدعی است: «جز عاشق و جز طالب آن شیر نی‌ام» (۱۳۴۲ / ۱۸۷۰) که مراد او نیز معشوقی سترگ یا پیری بزرگ است. او در تفاخرات خودستایانه خویش، چنان قدرتی می‌یابد که مدعی می‌شود:

بر شاه حبش زنیم و بر قیصر روم پیشانی شیر برنویسیم رقوم
ما آهن لشکر سلیمان خوردیم جز در کف داوود نگردیم چو موم
(۱۸۶۸ / ۱۲۷۶)

در مصرع نخست این رباعی، «شاه حبش» به اعتبار سیاهی آن، ظاهراً شب را افاده می‌کند؛ «قیصر روم»، نیز به اعتبار روشنی و سپیدی، می‌تواند کنایه از خورشید/ روز باشد. (مصفی، ۱۳۵۷: ۵۰۳). در مصرع دوم، سه اصطلاح نجومی «پیشانی»، «شیر» و «رقوم» در بافتی پیچیده برای خلق ایهامی توبرتو به کارگرفته شده‌اند. «پیشانی / جبهه» که آن را «در فارسی، پیشانی شیر گفته‌اند... چهار ستاره است بر خط معوج از قدر اول و دوم و سوم، بر گردن و سینه و صورت پیشانی اسد». (همان: ۱۵۹) و «ارقام» به معنای «ارقام و اعداد تقویمی و از جمله علوم ریاضی است همراه با احکام نجوم...». (همان: ۳۳) با توجه به این‌که شیر در مصرع دوم، با شیر نجومی (برج اسد) ایهام می‌سازد، ارقام را باید ارقام بروج تعبیر کرد که مقصود از آن، «حروفی از جمل است که ترتیب بروج را در تقویم بیان کند». (همان: ۳۳) در مجموع، «پیشانی شیر برنویسیم رقوم» را می‌توان ادعایی رجزگونه و حماسی، از نوع حماسه‌های عرفانی به شمار آورد.

در مصرع آخر نیز «کف»، تداعی گر «صورت فلکی کف‌الخصیب / دست حنابسته» (همان: ۶۲۸) است که با دیگر اصطلاحات نجومی این رباعی از یک‌سو و سلیمان و داوود از سوی دیگر، ایهام تناسب می‌سازد. مولوی گاه با بهره‌گیری از اصطلاحات نجومی، بافتی سرشار از ایهام‌های تودرتو ایجاد کرده‌است؛ از جمله با محوریت بخشیدن به شیر (خورشید) و تقابل آن با خرگوش (صورت فلکی ارنب در نیم‌کره جنوبی) (مصفی، ۱۳۵۷: ۲۳۰) یا پیوند آن با آهو (به جای غزاله عربی و کنایه از خورشید است) (همان: ۸)، تصویری چنین هنرمندانه، آفریده‌است:

خرگوش نخواهم و نخواهم آهو جز عاشق و جز طالب آن شیر نی‌ام
(۱۸۷۰ / ۱۳۴۲)

پیوند خورشید و ماه در رباعیات مولوی، از دو منظر قابل بحث است؛ یکی از منظر علمی که همانا نوربخشی خورشید به ماه است:

جامی که کند تیره مه تابان را بی‌پرده شود، نور دهد کیوان را
(۱۷۳۶ / ۲۹)

و دیگری رابطه‌ای است مبتنی بر «مقابله و مقایسه و تناسب» میان دو سیاره. (مصطفی، ۱۳۵۷: ۲۴۶) افسانه‌ای که بر اساس آن، میان خورشید و ماه، پیوندی عاشقانه وجود دارد: «در فرقت آفتاب چون ماه مخسپ» (۱۷۴۲ / ۱۰۲). این پدیده حاصل نوعی باور عامیانه درباره جنسیت ماه و خورشید و افسانه عشق و عاشقی آن‌هاست. (ر. ک: ذوالفقاری، ۱۳۹۲: ۳۷۶)

۷-۹-۲. گردش خورشید گرد زمین:

خورشید شعر مولوی نیز بر مبنای نجوم احکامی، گرد زمین می‌چرخد: «خورشید به گرد خاک سیاره تو...» (۱۵۴۶ / ۱۸۹۱ و ر. ک: ۴۸۱ / ۱۷۸۲)

۱۰-۲. رد:

درباره «رد» (ر. ک: «زوال» از همین جستار)

۲-۱۱. زمین:

زمین از جمله سیارات منظومه شمسی است که «مدار آن بین مدار زهره و مدار مریخ است.» (مصطفی، ۱۳۵۷: ۳۴۲) زمین در جایگاه خانه ما، از نمادشناسی پیچیده‌ای برخوردار است که برخی از آن در اسطوره و ادبیات ایران و جهان بازتاب یافته است. سیمای زمین در رباعیات مولوی، چنین است:

۱-۱۱-۲. زمین و عناصر اربعه:

مولوی از زمین، به ساختار و اساس آن (عناصر چهارگانه) اشاره کرده و بیشتر توجه او به اجرام فلکی و کرات و سیارات دیگر معطوف بوده، نه زمین. مادران چهارگانه که در باور پیشینیان، بنیاد زندگی زمینی را تشکیل می‌داده‌اند (شریفی، ۱۳۸۸: ۵۰۸)، در رباعی

عشق آتش تیز است تو را آبی نی خاکت بر سر چه باد می‌پیمایی
(۱۹۳۴ / ۱۹۶۶)

اساس تصویرآفرینی هنری قرار گرفته‌اند. مولوی با التزام عناصر اربعه، با باد و آب، کنایه ساخته و آتش را در جایگاه مشبیه به عشق به کار گرفته است.

۲-۱۱-۲. ماهی زمین (کیفیت استقرار زمین در فلک)

در باور پیشینیان، زمین بر شاخ گاو و گاو بر پشت ماهی سوار است. کنایه «ماه تا ماهی» از همین باور برگرفته شده و به معنای «از اوج تا قعر» است؛ این باور هرچند در قالب کنایه، در رباعیات بازتاب داشته‌است: «و آن‌گاه ز ماه تا به ماهی بستان» (۱۳۷۳/۱۸۷۳).

۲-۱۲. زهره/ ناهید:

زهره (ناهید یا بیدخت) از سیاره‌های منظومه شمسی است. این سیاره را برخی خدای عشق و ملکه لذت‌ها و دوستدار لذت و شادی می‌خوانند. (ر. ک: شوالیه و گریبان، ۱۳۸۷، ج ۳: ۴۸۷) در نجوم احکامی، «کوکب زنان و امردان و مخنثان و اهل زینت و تجمل و لهو و شادی و طرب و عشق و ظرافت و سخریه و سوگند دروغ» نامیده شده‌است. (مصفی، ۱۳۸۵: ۳۴۶) مولوی نیز به تبع سنت، همین خویشکاری‌ها را برای زهره قایل شده‌است:

۲-۱۲-۱. پیوند زهره با باده‌نوشی:

شاعر برای زهره، «قرابه» متصور شده‌است؛ ضمن این‌که در بافتی تفاخرآمیز، خود را از ساقی فلک نیز برتر دانسته‌است:

ای زهره ساقی دگرت لاف نماند کز سور قرابه تو بر سنگ زدیم
(۱۸۶۶/۱۲۹۹)

۲-۱۲-۲. پیوند زهره با رقص و طرب و موسیقی:

شاعر در «مانندۀ زهره، او حریف طرب است» (۱۷۱/۱۷۵۰) به این خویشکاری زهره اشاره کرده یا از این سیاره برای بزم خویش، رونق و برکت خواسته‌است:

ای زهره غیبی کف رحمت بگشای کاین مطرب و کف و دف به کار افتادند
(۱۸۰۱/۶۶۹)

ساز زهره، چنگ و بربط است:

آن زهره بی‌زهره چو دید آتش من بربط بنهاد زود بر جا و گریخت
(۱۷۴۵/۱۲۰)

مولوی اغلب خود را در سماع و موسیقی از ناهید/ زهره برتر می‌بیند و از سر بلندی جایگاه و برتری هنری، ادعا می‌کند: «چوبک همه بر تارک ناهید زنم» (۱۲۳۴/۱۸۶۰) یا این سیاره را در چنگ‌نوازی، به شاگردی خویش می‌پذیرد: «ای زهر بیا و از دلم چنگ آموز» (۹۶۳/۱۸۳۱). شاعر چالاک و شیفته سماع، سماع زهره را نیز کند می‌داند و از او انتظار سرعت سیری هم‌چون کیوان دارد:

من گردانم مطرب گردان خواهم من زهره گردنده چو کیوان خواهم
(۱۸۶۴/۱۲۸۲)

۲-۱۲-۳. زهره و هاروت و ماروت

هاروت و ماروت دو تن از فرشتگان بوده‌اند که بنا بر مشهور، در زمان ادريس (هرمس) پیامبر و منجم به زمین بابل فرود آمدند و به مردم سحر آموختند و به همراهی زهره پارسی... گناهان بزرگ مرتکب شدند و خداوند ایشان را به

موی سر تا قیامت در یکی از چاه‌های بابل بیاویخت.» (مصطفی، ۱۳۵۷: ۳۵۲ و ر. ک: بقره/ ۱۰۱) این داستان در رباعیات مولوی نیز بازتاب داشته‌است:

گه به هاروت ساحر اندر چاهی گه در دل زهره پاسبان ماهی
(۱۹۳۷/ ۱۹۳۱)

۱۳-۲. زوال

نقل، «بعد از جمع و اتصال است و نتیجه آن» (مصطفی، ۱۳۵۷: ۸۰۳) و زوال، «در مقابل ترفع و به معنی غروب کوکب است.» (همان: ۳۴۳) مولوی در

جانی که در او از تو خیالی باشد کی آن جان را نقل و زوالی باشد
مه در نقصان گرچه هلالی باشد نقصان وی آغاز کمالی باشد
(۱۷۹۳/ ۵۹۵)

با بهره‌گیری از این اصطلاحات نجومی، بافتی سراسر ایهام خلق کرده‌است؛ از همین نوع است هنرنمایی مولوی با اصطلاحات زوال و «قبول» که به معنی «قبول کوکب علوی است سفلی را در اتصال و چون قبول نباشد، انکار است» (مصطفی، ۱۳۷۵: ۵۷۷ و نیز، ر. ک: همان: ۶۰، ذیل انکار) و «رد» که «احالت کوکب سیاره است در رجوع و تحت الشعاع و بدین جهت، "آن‌چه او را دهند، نتواند داشتن از ضعیفی؛ پس رد کند و نستاند."» (همان: ۳۱۷):

کردی تو قبول و من ز رد می‌ترسم در خدمت تو ز چشم بد می‌ترسم
از بیم زوال آفتاب حسنت حقا که من از سایه خود می‌ترسم
(۱۸۰۴/ ۱۰۴۴)

۱۴-۲. فرد:

فرد یا «فردالشجاع»، «ستاره شمالی جبهه (منزل دهم ماه) و در صورت فردالشجاع از صور جنوبی و بر آخر گردن اوست و رنگ آن مایل به سرخی است...» (مصطفی، ۱۳۵۷: ۵۵۷) مولوی در توصیف معشوق، با این واژه، ایهام ساخته‌است: «ای آنکه چو آفتاب، فرد است؛ بیا!»

۱۵-۲. قبول:

«درباره «قبول»، ر. ک: «زوال» از همین جستار).

۱۶-۲. کف:

درباره «کف» (ر. ک: «خورشید و شیر» از همین جستار).

۱۷-۲. کیوان (زحل):

زحل یا کیوان از سیاره‌های منظومه شمسی است. منجمان احکامی این سیاره را «کوکب پیران و دهقانان و ارباب قلاع و خاندان‌های قدیم و غلامان سیاه و صحرائشینان و مردم سفله و خسیس و زاهدان بی‌علم و موصوف به صفات مکر

و کینه و حمق و جهل و بخل و وقار و ستیزه و کاهلی می‌شمردند... زحل را نحس بزرگ [می‌دانند]... در شعر فارسی علاوه بر این که با نام کیوان و زحل فراوان از این اختر و منسوبات او یاد شده است، او را به کنایه و با توجه به مدلولات احکامی وی پاسبان هفتمین طارم، پیر فلک، راهب دیر هفتم، مهندس فلک، میر صغه هفتم، نحس اکبر، معمر و هندوی باریک‌بین، هندوی هفتم چرخ و... آورده‌اند...» (مصطفی، ۱۳۵۷: ۳۳۷-۳۳۸) کیوان در رباعیات مولوی، چنین باز نمودهایی داشته است:

۱۷-۲. طالع کیوان

در اخترشناسی، کیوان را «نحس اکبر» دانسته‌اند؛ زیرا «نماد تمام موانع، توقف‌ها، فقدان‌ها، بدقابلی‌ها، ناتوانی‌ها و ازکارافتادگی‌هاست... ستاره نحس طالع‌بینان است؛ زیرا نور غمبار و ضعیف آن از اعصار اولین، یادآور غم و غصه و آزمون‌های سخت زندگی بوده است... با این حال، نوعی نگاه مثبت به زحل نیز دیده می‌شود؛ زحل مسوول نجات ما از زندان درون و از حیوانیت ماست. زحل مسوول خلاصی ما از پای‌بندی‌های زمینی‌مان است...» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۷، ج ۳: ۴۴۷)؛ اما مولوی بر خلاف انتظار، این ستاره را سعد انگاشته است: «کیوان سعادت بر ما در جان است...» (۱۸۴۳/۱۰۵۷). شاعر ادعا کرده: هم‌نشینی با مردان، مردی می‌آورد؛ همان‌گونه که «کیوان گردی، چو گرد کیوان گردی» (۱۷۲۲/۱۹۰۹).

۱۷-۲. نور اندک کیوان و دوری آن از خورشید

در بیت

جامی که کند تیره مه تابان را بی‌پرده شود، نور دهد کیوان را

(۱۷۳۶/۲۹)

شاعر با آگاهی از جرم سیاه کیوان، خورشید را جامی دانسته که در فقدان خود، ماه را تیره می‌کند (خسوف)؛ اما اگر از پرده برون آید، به کیوان کم‌نور هم نور می‌رساند.

۱۸-۲. ماه:

ماه «سیاره تابع زمین... نزدیک‌ترین و مانوس‌ترین سیاره است به زمین و ساکنان آن و بعد از آفتاب بیش از همه اجرام سماوی در تفکر و زندگی انسان تاثیر گذاشته است؛ بدین جهت، ساکنین زمین او را دوست خود نامیده‌اند.» (مصطفی، ۱۳۵۷: ۶۸۳) در رباعیات مولوی به شکل‌های متنوعی بازتاب داشته است؛ مولوی یا نگاهی علمی (علم کهن) به این پدیده داشته یا برخی باورهای قدیمی را درباره این سیاره، روایت کرده است:

۱۹-۲. پیوند ماه و خورشید:

درباره «پیوند ماه و خورشید» (ر. ک: «خورشید/ آفتاب» از همین جستار).

۱۹-۲. خانه ماه:

خانه، «در کتب نجومی به معنی بروج و خانه‌های سیارات در منطقه البروج است...» (همان: ۲۲۰) شاعر در بیت

اینش برسد که روی بر ماه کند اینش نرسد که ماه نو خانه برد

(۱۷۸۵/۵۱۴)

با «خانه» رفتاری هنری داشته‌است؛ در اینجا «خانه ماه» - که «برج سرطان» است (همان: ۲۲۴) - با خانه در معنای معمول و آشنای آن، در قالب ایهام، به کارگرفته شده‌است.

۲-۱۹-۲. خرمن ماه:

«هاله، ماه‌خرمن، خرمن قمر، شایورد» نیز گفته می‌شود. (مصطفی، ۱۳۷۵: ۲۲۹) مولوی در رباعی

عید آمد و از تو عید عیدانه برد از خرمن ماه عید تو دانه برد

اینش برسد که روی بر ماه کند اینش نرسد که ماه نو خانه برد

(۱۷۸۵/۵۱۴)

«خرمن» را در بافتی هنری به کارگرفته و در پیوند با دانه، با آن ایهام تناسب ساخته‌است و در:

طبع تو چو سنگ‌ست و دلت چون آهن وز آهن و سنگ جسته آتش سوی من

آتش چو در آتش است ای ماه ختن خر من باشم که دل نهم بر خرمن

(۱۷۰۸ / ۱۵۰۹)

با «خرمن» بازی واژگانی و معنایی توبرتویی رقم زده‌است: نخست این‌که با آن جناس ساخته و دوم این‌که الف) خرمن را با ماه و ب) خرمن را با آتش در بافتی ایهامی به خدمت گرفته‌است.

۲-۱۹-۳. خسوف

خسوف به معنی «فرورفتن و نقصان یافتن است... در اصطلاح، خسوف گرفتن ماه است و این حالت در مقابله با خورشید روی می‌دهد...» (مصطفی، ۱۳۵۷: ۲۳۱) مردمان کهن هنگام خسوف، برای برطرف کردن ماه‌گرفتگی (نجات ماه از کام اژدها) بر طاس و طشت می‌کوبیده‌اند. (ر. ک: ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۹۹۳-۹۹۶ و مصطفی، ۱۳۷۵: ۶۹۳) مولوی گرفتگی و پژمردگی ماه روی معشوق را نیز با شب‌بیداری و طشت‌زنی (شاید طرب) درمان می‌کند:

امشب ننشینیم چو آن مه بگرفت تا روز همی‌زنیم طاس و لب طشت

(۱۷۷۳ / ۴۰۲)

۲-۱۹-۴. دیوانه و مهتاب:

به عقیده ذوالفقاری: «فیلسوفانی چون ارسطو استدلال کرده‌اند که ماه کامل موجب ایجاد حالت دیوانگی در افراد مستعد می‌شود.» (ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۹۸۷) مولوی نیز چنین باوری را در شعر خود بازتاب داده‌است:

مستان غمت بار دگر شوریدند دیوانه‌دلانت سر مه را دیدند

آمد سر مه سلسله جنبانیدند پیراهن عقل و صبر را بدریدند

(۱۸۰۲ / ۶۷۹)

۵-۱۹-۲. طراوت ماه:

به باور پیشینیان، میان ماه با آب، پیوندی عمیق وجود دارد؛ از این رو این سیاره را باطراوت می‌دانند. (ر. ک: شوالیه و گربران، ۱۳۸۸، ج ۵: ۱۲۱-۱۳۴؛ ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۹۸۵) مولوی نیز در «مه را چه طراوت و زحل را چه محل؟» (۱۰۶۳/۱۸۴۰)، به پیوند ماه با طراوت و شادابی نظر داشته‌است. باید یادآور شد در رباعیات مولوی، ماه نه تنها در ظاهر واژگان با رطوبت و آب پیوند دارد که گاه در ژرف‌ساخت ابیات و رباعیات نیز به شکلی ناخودآگاه می‌توان این پیوند را دید؛ برای نمونه:

روشن‌تر از این نمونه‌ها:

ماهی فارغ ز چارده می‌بینم بی‌چشم به سوی ماه ره می‌بینم
گفتی که از او همه جهان آب شده‌ست آوخ که در این آب چه مه می‌بینم
(۱۶۸۱ / ۱۲۶۲)

و:

خیزید که تا بر شب مهتاب زنیم بر باغ و گل و نرگس بی‌خواب زنیم
کشتی دو سه ماه بر سر یخ رانیدیم وقت است برادران که بر آب زنیم
(۱۶۹۰ / ۱۳۴۳)

یا:

ای آب حیات قطره از آب رخت وای ماه فلک یک اثر از تاب رخت
(۱۵۶۰ / ۱۱۷)

از همین گونه است:

زیرا دل من چو آب صافی خوش است آب صافی آینه‌دار ماه است
(۱۵۸۳ / ۳۳۴)

در این نمونه‌ها، هم‌نشینی ماه با واژه آب و حتی تکرار واژه آب در بیشتر این مصرع‌ها، ناخودآگاه هم تری و طراوت ماه را تقویت می‌کند هم توجه مخاطب را به واژه کانونی جلب می‌نماید. آب را در «مهتاب» «خواب» و «تاب» هم می‌توان دید. تکرار آب در این ابیات نیز این تصویر را نیرو بخشیده‌است

۶-۱۹-۲. ماه تا ماهی:

درباره «ماه تا ماهی» (ر. ک: «ماهی زمین» از همین جستار)

۷-۱۹-۲. ماه عید:

«ماه آخر رمضان» (مصطفی، ۱۳۵۷: ۶۸۵) است که از دید زیبایی، همواره اساس مضمون‌پردازی‌های شاعرانه مولوی قرار گرفته‌است. برای نمونه، در

پرسید مهم که چشم تو مه را دید؟ گفتم که بدید و مه ز مه می‌پرسید
گفتا که ز ماه عید می‌پرسم من گفتم که بلی عید که می‌پرسد عید
(۱۸۱۸ / ۸۴۰)

معشوق را به شکلی هنری، با ماه عید یک‌سان پنداشته‌است.

عید آمد و از تو عید عیدانه برد از خرمن ماه عید تو دانه برد
(۱۷۸۵/۵۱۴)

شاعر مدعی شده زیبایی معشوق چنان است که ماه شب عید، از او عیدی می‌ستاند.

۸-۱۹-۲. مهتاب خونریز:

مولوی در بیت

مهتاب شبی آمد و زد گردن خواب از خونریزی چه باک دارد مهتاب
(۱۷۴۱ / ۸۰)

با «خون ریختن مهتاب» مضمون پرداخته‌است؛ این ادعا را شاید بتوان از دو سو، بررسی کرد؛ نخست این که به باور پیشینیان، ماه توان رنگ‌بستن دارد و سرخی سیب یا رنگ گل‌ها را به تابیدن ماه نسبت می‌دهند. (ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۹۹۰) دیگر این که در باور عوام، «اگر در شب‌های مهتابی چندین شب، ستاره‌ای در کنار ماه ببینند، نشانه وقوع جنگ خواهد بود.» (همان: ۹۸۹)

۲-۲۰. ماه (سعد و نحس ماه‌ها)

باور به سعد و نحس ماه‌ها، روزها و ساعات شبانه‌روز هنوز هم در میان طبقه سنتی دیده می‌شود. از جمله ماه‌هایی که نحس دانسته شده و پرهیزهای مختلفی را باید در آن رعایت کرد، ماه صفر است. سفر کردن در این ماه، بدشگون تلقی می‌شود (ر. ک: همان: ۸۰۳) و اسباب زیان مسافر را فراهم می‌کند. مولوی نیز از این باور آگاه است؛ اما نگاه و برداشت او از چنین عقیده‌ای کاملاً با برداشت عوام متفاوت است. در بیت

گویند که در صفر سفر نیکو نیست کردم سفر و مرا چنین سود آمد
(۱۷۹۶ / ۶۲۵)

شاعر با وارونه کردن عامدانه باور به بدشگونی سفر در ماه صفر، افزون بر خلق جناس با واژه‌های صفر و سفر، به چنین نگاه عوامانه‌ای با دیدی تابوشکنانه نگریسته‌است. تکرار «سفر» نیز بی‌شک برای تاکید بر این دریافت روشن‌فکرانه از راه برجسته‌سازی واژه سفر بوده‌است.

۲۱-۲. نقل:

درباره «نقل» (ر. ک: «زوال» از همین جستار).

نتیجه‌گیری

از جمله ابزارهای مولوی برای بیان مفاهیم بلند عرفانی و انسانی یا درون‌مایه‌های غنایی و...، دانش رایج دوران وی، از جمله دانش نجوم بوده‌است؛ او گاه به حوزه‌هایی از این دانش وارد می‌شود که سندیت علمی دارد و گاه به حوزه‌هایی قدم می‌گذارد که از دانش رسمی طبقه فرهیخته اجتماع، بیرون و حاصل تجارب عملی توده مردم در طول هزاره‌ها و سده‌هاست؛ از این رو می‌توان ادعا کرد مولوی اندیشمندی است که افزون بر شناختی ژرف گاه از دانش نجوم دوران خویش دارد، فرهنگ اجتماع دوران خویش را عمیقاً می‌شناسد. او با دانش قشر برگزیده، همان اندازه آشناست که با دانش عامیانه عصر خویش؛ علم نجوم رسمی را به اندازه نجوم احکامی می‌شناسد و از جزئیات ظریف آن برای غنای بیشتر اشعار خویش بهره می‌برد. او با بهره‌گیری گسترده از این دست تجارب، مضامینی نو و شگفت آفریده‌است.

مولوی با درآمیختن سه ساحت درک علمی از دانش نجوم، درک عامیانه و مردم‌فهم از این دانش و درک هنری از تصاویر و پدیده‌ها و اصطلاحات نجومی، توانسته هم همه ذائقه‌ها و پسندهایی را که مخاطب رباعیات او هستند، شگفت‌زده کند و به تحسین وادارد؛ از یک دانشمند حوزه نجوم گرفته تا مخاطبی هنرشناس که به روابط واژه‌ها و کیفیت تلفیق کلام می‌اندیشد تا مخاطبی عامی که از نجوم تنها سعد و نحس اجرام آسمانی یا گاه‌های تقویم نجومی را درک می‌کند، همه و همه، فراخور سطح اندیشگانی و باورهای خویش، می‌توانند از این رباعیات لذت ببرند یا بیاموزند.

لحن و کلام و کیفیت تصویرآفرینی، هم‌چنین برداشت‌های مولوی از این دانش، نشان می‌دهد وی نه به قصد افاده دانش و فضل فروشی، که به انگیزه بیان ایده و مفهومی خاص، از این دانش بهره‌برده‌است. سنت‌شکنی‌های مولوی نیز در مضمون‌پردازی‌های وی با عناصر یادشده، دخالت داشته‌است؛ او به سعد و نحس‌های خرافی و عامیانه، مقدس‌نگریسته، طالع‌کیوان را سعد می‌بیند یا برای سنت‌شکنی، در ماه صفر، سفر می‌کند و از سفر خویش سود نیز می‌برد. رجزهای حماسی - عرفانی وی، سیمای مردی نستوه، سنت‌شکن و آفرینشگر را به نمایش درمی‌آورد که مقهور غلبه هیچ پدیده بزرگانگاشته‌ای نمی‌شود؛ هرچند این پدیده بزرگ، «شیر فلک» باشد. او در عالم طرب، از زهره پیشی می‌گیرد و در عالم عرفان، بُعد زمینی طالع گاو فلکی، آزردہ‌خاطرش می‌کند. در سرتاسر رباعیات، هر باور نجومی، تاویلی تازه و البته عمیق داشته‌است؛ سیاره‌ها زنده‌اند و گرم رقص و طرب یا اندیشه و حکمت ورزیدن. اجرام تشخیص‌یافته فلکی، با آمدشدهای سیال و پویا، تقابل‌ها و تضادها و خویشکاری‌های متنوع، جهانی پرتحرک، رنگارنگ و متنوع از تصاویر خیال‌انگیز و جادویی متعلق به اعصار کهن را پیش روی خواننده گشوده‌اند و در ورای این تصاویر، مفاهیم و اندیشه‌های غنی و بلندی را می‌توان تجربه کرد و آموخت که خلق آن جز از ذهن سراسر نبوغ شاعری هم‌چون مولوی، انتظار نمی‌رود.

با سپاس ویژه از

جناب آقای دکتر «نعمت‌الله ریاضی»، عضو محترم هیات علمی گروه فیزیک دانشگاه شهید بهشتی که اینجانب را در واگشایی برخی گره‌های این مقاله یاری رساندند؛ مهر و بزرگواریشان، پاینده!

و همکار ارجمندم جناب آقای دکتر «علیرضا علمایی»، عضو محترم هیات علمی گروه فیزیک دانشگاه جهرم، برای راهنمایی‌های ارزنده ایشان!

منابع

- قرآن کریم. (۱۳۹۶). ترجمه بهاء‌الدین خرمشاهی، تهران: جامی.
- انوری، حسن. (۱۳۹۰). فرهنگ کنایات سخن. تهران: سخن.
- بیکرمن، ای و دیگران. (۱۳۸۴). علم در ایران و شرق باستان. ترجمه همایون صنعتی‌زاده. کرمان: انتشارات دانشگاه باهنر کرمان و نشر قطره.
- ذوالفقاری، حسن. (۱۳۹۴). باورهای عامیانه مردم ایران. تهران: چشمه.
- شریفی، محمد. (۱۳۸۸). فرهنگ ادبیات فارسی. تهران: فرهنگ نشر نو و انتشارات معین.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۲). زبان شعر در نثر صوفیه. تهران: سخن.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۷). سیر رباعی. تهران: نشر علم.
- شوالیه، ژان و گربران، آلن. (۱۳۸۸). فرهنگ نمادها. ترجمه و تحقیق سودابه تفضلی، تهران: جیحون.
- صاحب‌پسند فومنی، مطهره. (۱۳۹۴). «بررسی نجوم در غزلیات شمس». پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی واحد رشت.
- صرفی، محمدرضا. (۱۳۸۶). «افلاک و اختران در مثنوی». گوهر گویا، دوره ۱، شماره ۲۸، صص ۱۰۳-۱۲۴.
- مالملی، امیدوار. (۱۳۸۷). «مثنوی مولوی و نجوم». پژوهش‌نامه ادب حماسی، شماره ۷، صص ۶۶-۹۵.
- مسعودی بخاری، شرف‌الدین محمد. (۱۳۷۹). مجمع‌الحکام. تصحیح علی حصوری، تهران: طهوری.
- مصطفی، ابوالفضل. (۱۳۵۷). فرهنگ اصطلاحات نجومی. تبریز: انتشارات موسسه تاریخ و فرهنگ ایران، شماره ۳۱.
- مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۸۱). کلیات شمس تبریزی. به کوشش توفیق سبجانی، تهران: قطره.
- یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۸۶). فرهنگ اساطیر و داستانواره‌ها در ادبیات فارسی. تهران: فرهنگ معاصر.

Astronomy and astrological beliefs in the Mawlavi's quatrains

Abstract:

The sky, stars and cosmic phenomena have long attracted the attention of ordinary people; They are also in the focus of attention of scientists, poets and writers. Terminology, images and astronomical situations have had a major reflection, both in the background of stories, in the course of historical and religious events, and in the aesthetic dimension of literary works. Mawlavi is a mystic and teacher who always looking for a source of inspiration to express his lofty theoretical concepts; Therefore, from the most popular beliefs to the most scientific ones, he uses them to create the theme. Considering the widespread use of the quatrain format among mystical poets (including Mawlavi) to express thoughts or communicate with people, in the following article, which is organized in a descriptive analytical way and using library tools, the quatrains of this poet from the point of view of quantity and methods The application of astronomy knowledge in them has been investigated. The result of the work shows Mawlavi's deep knowledge of astronomy, both in the scientific dimension and in prescriptive astronomy. By combining the three areas of scientific understanding of astronomy, popular and popular understanding of this knowledge and artistic understanding of astronomical images, phenomena and terms, Molavi has been able to make the scientists of this field admire him; He should educate the general audience with language and images to the extent of his knowledge and surprise critics and rhetoricians with his artistic ability in combining science and art.

KeyWords: Mawlavi, quatrains, knowledge of astronomy, prescriptive astronomy, thematics

بررسی استعاره دستوری گذرای در رمان گلنار و آئینه رهنورد زریاب

راحله حمیدزی

استاد دانشکده زبان و ادبیات، گروه فارسی دری، دانشگاه کابل - افغانستان

rahela.hamidzai@gmail.com

چکیده

استعاره دستوری یکی از مفاهیم مطرح در رویکرد نقش‌گرایی هالیدی بوده که منحصراً ابزار پژوهش می‌تواند در بررسی متون ادبی مورد استفاده قرار گیرد. در پژوهش حاضر از این ابزار زبانی برای بررسی رمان گلنار و آئینه بر هدف چگونگی استفاده نویسنده از آن و چرایی استفاده از آن، مورد استفاده قرار گرفت. روش پژوهش حاضر توصیفی - تحلیلی بوده و به منظور بررسی و سنجش بسامد وقوع استعاره دستوری گذرای متن رمان به صورت بند به بند به منظور استخراج استعاره، مورد واکاوی قرار گرفت. نتایج پژوهش حاکی از آن است که در کل در رمان گلنار و آئینه ۱۵۷ مورد استعاره دستوری گذرای استخراج گردید. از میان این تعداد بندهای استعاری، ۸۶ مورد از نوع تبدیل فرایند حسی به مادی است. بسامد بیشتر استفاده از این نوع استعاره بیانگر دید واقع‌نمایی نویسنده بوده چنان‌چه فرایندهای مادی بیانگر کنش‌ها و فعالیت‌های فیزیکی بوده و نویسنده با استفاده از فرایندهای مادی که در ارتباط مستقیم با بافت است، وقایع جامعه را با استفاده بیشتر فرایندهای مادی در متن بازنمایی نموده و مخاطب را در جریان وقایع قرار می‌دهد. چنان‌چه شرایط نابسامان کشور و رخداد رویدادهای پیاپی و حضور نویسنده در چنین فضا باعث شکل‌گیری چنین فرایندها شده است. پس گفته می‌توانیم وقوع بیشتر فرایندهای مادی از سر تصادف نبوده بلکه در ارتباط مستقیم با بافت و نوعی نگرش واقع‌نمایی نویسنده است زیرا فرایندهای مادی بازتاب دهنده فعالیت‌ها و کنش‌های فیزیکی است. هم‌چنین یکی از عامل‌های دیگر استفاده از استعاره دستوری گذرای نوع تبدیل حسی به مادی در ارتباط به گستره گفتمان (موضوع) مطرح در رمان بوده که ساخت‌های زبانی پیرامون آن می‌چرخد.

کلیدواژه‌ها: استعاره دستوری، استعاره دستوری گذرای، رمان گلنار و آئینه، دستور نقش‌گرا.

بیان مسأله

زبان تجلی‌گاه و خاستگاه اندیشه و ذهن انسان را تشکیل می‌دهد. زبان نظام در هم‌تنیده و پیچیده‌ای است که هر گویشور آن متناسب با بافت موقعیت خاص و نوع نگرش و فراخور هستی خود از میان امکانات گسترده آن دست به گزینش زده و به تعبیر جهان و بازنمون اندیشه خود پرداخته و القای معنا می‌کند. در این جا است که زبان آئینه‌ای می‌گردد در برابر ذهن انسان و در ادامه ذهن جمعی و فرهنگ یک ملت. در این میان ادبیات داستانی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. این ژانر ادبی از پربارترین و با شکوه‌ترین بخش ادبیات فارسی به شمار می‌رود، زیرا متون داستانی در واقع، نمایی فرهنگ یک ملت و بازنمون چگونگی سیر اندیشه و تفکر آن‌را تشکیل می‌دهد. با توجه به اهمیت آن بررسی و پژوهش در باره این بخش از ادبیات و کشف زیرساخت‌های فکری آثار ما را در شناخت فرهنگ کشور رهنمون می‌کند.

با توجه به ملحوظات فوق در این پژوهش نگارنده بر آن است که «رمان گلنار و آئینه» اثر رهنورد زریاب را با استفاده از ابزار زبان‌شناختی نقش‌گرای نظام‌مند هالیدی مورد واکاوی قرار دهد. رویکرد نقش‌گرای نظام‌مند در بررسی انواع متون به ویژه متون داستانی روش‌ها و ابزارهای کارا را در اختیار زبان‌شناسان و ادبیات پژوهان قرار می‌دهد. بنابراین هدف پژوهش حاضر بررسی چگونگی و میزان استفاده نویسنده رمان گلنار و آئینه از بیان نامتجانس یا استعاری در بیان اندیشه و تعبیر خود جهان و در ادامه انتقال آن از طریق زبان است. برای این منظور ساختار دستوری که هالیدی در کتاب دستور نقش‌گرای نظام‌مند از آن به عنوان استعاره دستوری یاد می‌کند، استفاده شده و با توجه به آن رمان مورد بررسی قرار گرفته است. پژوهش به روش توصیفی - تحلیلی انجام شده و پیکره مذکور بند به بند به منظور استخراج استعاره دستوری مورد بررسی قرار گرفته است.

پیشینه پژوهش

از آن جا که هالیدی استعاره دستوری را شاخصی برای متون علمی بیان نموده که با افزایش سن و سال و افزایش میزان تحصیلات در فرد، رشد می‌کند به همین دلیل تا آنجا که نگارنده بررسی نمود اغلب پژوهش‌های انجام شده در زمینه استعاره دستوری مربوط به متون علمی بوده و در خصوص بررسی آن در زبان ادبی، کار کمتر صورت گرفته است. در این بخش ما به نزدیک‌ترین پژوهشات می‌پردازیم.

رضویان و احسانی (۱۳۹۴) در مقاله «کاربرد استعاره دستوری گذرایی در مقایسه سبک دو رمان مدیر مدرسه و اسرار گنج دره جنی» به بررسی استعاره دستوری به عنوان ویژگی سبکی برای تعیین سبک پرداخته‌اند. در پیکره انتخابی آن‌ها استعاره دستوری استخراج و به لحاظ میزان کاربرد مقایسه شده است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که از استعاره دستوری می‌توان برای تعیین ویژگی سبکی آثار ادبی استفاده نموده؛ زیرا در دو اثر که در مقاله خود بررسی کردند میزان استفاده استعاره گذرایی در هر دو متفاوت بود.

مبارکی و رضویان (۱۳۹۲) در مقاله «استعاره دستوری: شاخصی نو در تمایز زبان ادب و علم» انواع استعاره دستوری را به هدف میزان و چگونگی کاربرد آن در متون علمی و ادبی مورد بررسی قرار دادند. بدین منظور یک متن ادبی و یک متن علمی را منحصراً پیکره پژوهش برگزیدند. در نتایج پژوهش بیان نمودند که میزان استفاده انواع استعاره دستوری در متون علمی و ادبی یکسان نیست. نویسنده متون علمی برای غنی‌سازی محتوای عبارات، فشرده‌سازی

اطلاعات، تخصصی کردن متن و گویاتر کردن مطالب از استعاره دستوری به خصوص استعاره اسم‌سازی استفاده بیشتر کرده است. در مقابل نویسنده متن ادبی از استعاره دستوری کمتر استفاده کرده است. متن ادبی از میان انواع استعاره دستوری از استعاره گذرایی بیشتر استفاده نموده است. نویسندگان مقاله استعاره دستوری اسم‌سازی را شاخصی برای سبک علمی و استعاره گذرایی را شاخصی برای سبک ادبی محسوب نموده‌اند.

آقاگل‌زاده و همکاران (۱۳۹۰) در مقاله «سبک‌شناسی داستان بر اساس فعل: رویکرد نقش‌گرا» به بررسی چهار داستان کوتاه از جلال آل‌احمد و صادق هدایت بر اساس نظام گذرایی در چهارچوب دستور نقش‌گرای هالیدی پرداختند. آن‌ها درصد وقوع انواع فرایندها پس از بررسی تمام افعال به کار رفته در داستان‌ها را به عنوان شاخص سبکی محسوب نمودند.

رضاپور (۱۳۹۴) در مقاله خود به نام «تحلیل انتقادی استعاره دستوری در گفتمان سیاسی روزنامه‌های داخلی» به کارکردهای استعاره دستوری اسم‌سازی و وجهیت در گفتمان سیاسی و هدف استفاده رسانه‌ها از استعاره‌های دستوری پرداخته است. وی به تبیین چگونگی برجسته‌سازی، حاشیه‌رانی، ایجاد انسجام و پیوستگی معنایی و هم چنان افزایش بار ایدئولوژیک در متن پرداخته است.

حصاریان و همکاران (۱۳۹۴) در مقاله تحت عنوان «مقایسه متون فزیولوژی گایتون و فارسی ویژه پزشکی: تحلیل پیکره بنیاد» به تفاوت میان متون ویژه علوم پزشکی دروه تکمیلی فارسی‌آموزان غیرایرانی و متون پزشکی ترم نخست دوره دانشگاهی از نظر موضوعات استعاره دستوری، اجزای مرتبه‌بندی شده و واژگون‌مرتبه در سطح بند و بند مرکب پرداخته‌اند. آن‌ها پس از بررسی این پژوهش دریافتند که هر دو بخش پیکره پژوهش مواردی از جمله مرتبگی، واژگون‌مرتبگی و استعاره دستوری اندیشگانی شباهت دارند اما در جزئیات بیشتر از جمله ترتیب واژگون‌مرتبگی بی‌زمان و نیز سلسله مراتب روابط منطقی - معنایی بین بندهای وابسته میان دو بخش پیکره تمایزهایی وجود دارد.

طاهری و رضویان (۱۳۸۹) در مقاله «استعاره دستوری در ترجمه: بررسی ترجمه حمید رفیعی و مژگان منصوری از رمان سالار مگس‌ها» به بررسی استعاره دستوری در ترجمه پرداخته‌اند؛ بدین منظور در نخست تمام استعاره‌های دستوری را استخراج و دسته‌بندی و سپس مقایسه نموده‌اند. نتیجه پژوهش حاکی از آن است که بسامد استفاده استعاره دستوری در متن اصلی رمان «سالار مگس‌ها» نسبت به دو ترجمه آن بیشتر است. این بدان معناست که استعاره دستوری در متن اصلی رمان ترجمه شده، دستخوش تغییر می‌گردد.

چهارچوب نظری

دستوری نقش‌گرای نظام‌مند

دستوری نقش‌گرای نظام‌مند جزء از سه رویکرد مسلط زبان‌شناسی در قرن بیست است. فردیناند دوسوسور زمانی زبان‌شناسی را وارد مرحله جدید نموده و زبان‌شناسی را وارد وادی علم کرد و زبان را تنها در رابطه به خود زبان مورد مطالعه قرار داد، جدا از هر گونه عوامل بیرونی. دوسوسور زمانی که این مرزبندی را برای زبان ایجاد نمود و به توصیف نظام زبان پرداخت زبان‌شناسان دیگر نیز این راه وی را ادامه دادند. مکتب‌های زبان‌شناسی دیگر از جمله مکتب زایشی، زبان را جدا از بافت و محیط پیرامون به مطالعه گرفت. اما زبان‌شناسان نقش‌گرای زبان را در ارتباط با جامعه مورد مطالعه قرار دادند و بیان نمودند که زبان پدیده اجتماعی است که در جامعه ساخته و پرداخته شده است. رویکرد نقش‌گرا

یکی از مهم‌ترین نگرش‌های زبان‌شناسی نظری است که دارای زیر مجموعه‌هایی زیادی است. دستور نقش‌گرای هالیدی از رویکردهای مطرح در این چهارچوب بوده که توسط مایکل هالیدی مطرح گردید و بعد توسط زبان‌شناسان دیگر بسط یافت. این رویکرد بافت‌بنیاد بوده به توصیف زبان به هدف چگونگی شکل‌گیری زبان در پاسخ به نیازهای اجتماعی، می‌پردازد.

همان‌گونه که در فوق بیان گردید دستور نقش‌گرای هالیدی که متیسن و هالیدی آن را «دستور نقش‌گرای نظام‌مند» (Systemic functional grammar) و «زبان‌شناسی نظام‌مند» هم خوانده‌اند، توسط هالیدی پی‌ریزی شد. مهاجر و نبوی در کتاب به سوی زبان‌شناسی شعر در رابطه بیان می‌دارند که زبان‌شناسی نظام‌مند برای تبیین چرایی و چگونگی نظام زبان در تقابل با رویکرد زبان‌شناسی زایشی که به وجه اجتماعی زبان و کارکرد آن در جامعه توجهی نداشت، پی‌ریزی گردید. اساس زبان‌شناسی نظام‌مند بر مبنای جنبه ارتباطی و چگونگی انتقال معنا استوار است (مهاجر، نبوی، ۱۳۹۳: ۱۶). اساس و بنیان دستور نظام‌مند نقشی بر پایه معنا بنا شده است. معنای یک پاره گفتار برابر با نقش آن در بافت می‌باشد؛ از آنجا مولفه‌های اساسی معنا در این نگره مولفه‌های نقشی‌اند، که به نام دستور نقش‌گرا یاد می‌گردد. بر پایه این رویکرد همه زبان‌ها پیرامون دو معنا سازمان یافته‌اند، معنای اندیشگانی و معنای بینافردی که در این دستور به اصطلاح فرانقش یاد می‌گردد. هالیدی هر نظام و ساخت دستوری را در رابطه به این فرانقش‌ها مطرح می‌کند؛ استعاره دستوری از جمله ساخت‌های دستوری است که توسط وی در کتاب دستور نقش‌گرا در ارتباط با فرانقش‌ها مطرح گردید.

استعاره دستوری

هالیدی در کتاب «مقدمه‌ای بر دستور نقش‌گرا» فصل مفصلی را به مفهوم استعاره دستوری اختصاص داده است. وی در تعریف استعاره دستوری بیان می‌دارد که استعاره دستوری عبارت از جاگزینی و انتقال ساخت‌های دستوری است و در ادامه بیان می‌کند که تحقق‌های ساختاری جدید منجر به گسترش پتانسیل معنایی شده و حوزه‌های معنایی را باز نموده و فشار و سنگینی آن را که در عقب ساخت‌های استعاری نهفته است، افزایش می‌دهد (هالیدی، ۲۰۰۴: ۶۲۶). تامپسون در تعریف استعاره دستوری بیان می‌دارد «استعاره دستوری عبارت از بیان یک معنا از طریق نظام واژدستور که در اصل برای نوع متفاوتی معنا، تکامل یافته است، می‌باشد» (تامپسون، ۲۰۱۳: ۲۳۶). تاورنیزر به تبعیت از هالیدی بیان‌های مختلف یک معنا را استعاره دستوری می‌نامد. از آن جا که هالیدی استعاره دستوری را به عنوان مکملی برای استعاره واژگانی معرفی کرده است، تاورنیزر در وضاحت به این رابطه بیان می‌دارد که استعاره در معنای سستی آن تنوع در معنا بر پایه تنوع و گوناگونی در کاربرد واژه‌ها است. یعنی یک واژه با معنای تحت الفظی کاربرد ثانوی و استعاری می‌یابد که نوع نگاه پایان به استعاره است. این منظر به استعاره با نگاه از بالا تکمیل می‌شود؛ یعنی در نظر گرفتن معنا به عنوان نقطه شروع و سپس روش‌های مختلف بیان این معنا (تاورنیزر، ۲۰۰۳: ۶). با توجه به تعریف استعاره دستوری که پیکربندی متفاوت یک معنا است ما با دو صورت زبانی مواجه‌ایم: صورت استعاری و غیراستعاری. تاورنیزر این موضوع را در استعاره دستوری تحت مفهوم تجانس بیان نموده که صورت‌های بی‌نشان بیان معنا و یا روش‌های معمولی گفتن چیزها، تحقق‌های متجانس (Congruent) گفته می‌شوند. و صورت‌های نشاندار را بیان استعار یا غیرمتجانس (Incongruent) گویند (تاورنیزر، ۲۰۰۳: ۷).

هالیدی با توجه به فرانش‌ها دو نوع استعاره دستوری را از هم متمایز می‌کند. استعاره دستوری اندیشگانی که شامل استعاره گذرایی و اسم‌سازی بوده و استعاره بینافردی که شامل استعاره وجه و وجهیت می‌باشد. در بحث فوق بنابر هدف پژوهش به استعاره دستوری اندیشگانی پرداخته می‌شود.

استعاره دستوری اندیشگانی

چنان‌که در فوق بیان گردید استعاره دستوری اندیشگانی شامل استعاره گذرایی و اسم‌سازی می‌گردد و در پژوهش حاضر به استعاره گذرایی در رمان گلنار و آئینه پرداخته شده است. هالیدی در چگونگی استعاره اندیشگانی با مقایسه با استعاره بینافردی بیان می‌کند که کودکان استعاره دستوری بینافردی را قبل از شروع مکتب در محیط خانه فرا می‌گیرند برخلاف استعاره دستوری اندیشگانی بعداً توسط کودکان آموخته می‌شود. استعاره اندیشگانی با گفتمان‌های آموزش، علوم، ادارات و قانون مرتبط بوده و جز بخش متداول دستور نیست که کودکان به شکل خودجوش در محاوره آن را فرا گیرند. احتمالاً کودکان با رسیدن به مقاطع بالاتر آموزش با این نوع استعاره روبه‌رو می‌گردند (هالیدی، ۲۰۰۴: ۲۳۶). یکی از انواع استعاره دستوری اندیشگانی اسم‌سازی است. این نوع استعاره از مهم‌ترین و مروج‌ترین نوع استعاره دستوری است. هالیدی در شناسایی این نوع استعاره بیان می‌دارد که اسم‌سازی تنها منبع قدرتمند برای ایجاد استعاره دستوری است که به واسطه این عامل، فرایندها (که در صورت متجانس به عنوان فعل به کار می‌روند) و کیفیت‌ها (در صورت متجانس به عنوان صفت به کار می‌روند) در شکل استعاری و یا نامتجانس به اسم‌ها عوض می‌شوند. در عوض این که در بند به عنوان فرایند یا ویژگی عمل کنند، در گروه اسمی به عنوان شی عمل می‌کنند (همان: ۶۵۶).

نوع دیگر استعاره دستوری اندیشگانی، استعاره گذرایی است. رضویان و طاهری به نقل از هالیدی در نوعیت این استعاره بیان می‌دارند که تجزیه و تحلیل متن از بُعد فرانش اندیشگانی شامل بررسی گزینش‌هایی از لایه واژدستور برای بازنمون مولفه‌های لایه معنایی است. یعنی انواع فرایند، انواع شرکت‌کننده و عناصر محیطی است (رضویان، طاهری، ۸). در رویکرد نقش‌گرای نظام‌مند شش نوع فرایند معرفی گردیده که سه نوع فرایند اصلی و سه دیگر فرایندهای فرعی را تشکیل می‌دهند.

فرایندهای اصلی عبارت‌اند از: فرایند مادی که نشان‌دهنده فعالیت است مانند: خوردن، شکستن، زدن... فرایند حسی که حمل‌کننده حس و عاطفه است چون: فکر کردن، دوست داشتن، باورکردن. فرایند رابطه‌ای نشان‌دهنده رابطه بین دو مشارک می‌باشد که نمونه اعلای آن فعل‌های ربطی: بودن، داشتن، و شدن می‌باشند. در کنار فرایندهای اصلی، فرایندهای فرعی داریم که عبارت‌اند از: فرایند رفتاری که در فاصله میان فرایند حسی و مادی قرار دارد و چیزی که هر رفتاری آن نهادینه شده است، مانند نفس کشیدن، خندیدن، خواب‌دیدن. فرایند بیانی در میان فرایند ذهنی و رابطه‌ای قرار دارد و به هر نوع فعل که به نوعی مفهوم گفتن از آن استنباط شود، بر می‌گردد. فرایند وجودی در مرز بین فرایندهای رابطه‌ای و مادی قرار دارد و وجودداشتن یک پدیده یا واقع شدن حادثه‌ای را نشان می‌دهد (حیمدزی، ۱۳۹۸: ۱۳۹-۱۳۱). فرایندهای فوق در صورت تبدیل به هم‌دیگر، سبب شکل‌گیری استعاره دستوری گذرایی می‌گردد.

به طور نمونه به مثال‌های زیر توجه کنید:

فرایند ذهنی به مادی: به بیرون نظر انداختن.

در این بند فرایند مادی را شاهد هستیم که در اصل فرایند ذهنی بوده و از طریق کاربرد استعاره دستوری گذرایی تبدیل به فرایند مادی شده است. «انداختن» فرایند مادی بوده که با هم‌نشینی با واژه «نظر» به معنای «دیدن» است و یک فرایند ذهنی است.

فرایند ذهنی به کلامی: در سیمایش تلخی و حزنی را خواندم و نیز حیرتی را. فرایند ذهنی «دیدن» در اینجا با کاربرد استعاره دستوری گذرایی به صورت یک فعل کلامی «خواندن» بیان و به فرایند کلامی تبدیل شده است.

نگاهی به بافت رمان گلنار و آئینه

دانستن بافت که رمان در آن تولید گردیده و سبب شکل‌دهی ساختار رمان شده نقش بنیادین در دانستن چگونگی و چرایی سازمان‌دهی صورت‌های زبانی دارد. با توجه به این ملحوظ ما به صورت مختصر به فضای اجتماعی زمان تولید رمان می‌پردازیم.

رمان گلنار و آئینه زندگی زن رقص از کوچه خرابات شهر کابل به تصویر می‌کشد. کوچه خرابات یکی از کوچه‌های مشهور بوده که محل اسکان جمیع هنرمندان بود و هنرمندان از اصناف مختلف آوازخوان‌ها، رقص‌ها، نوازندگان... در آنجا زندگی می‌کردند. نویسنده سیمای زن رقص را در فرهنگ و جامعه‌ای ترسیم می‌کند که به طبقه هنرمند ارزش و بهایی قایل نیست؛ جامعه‌ای که به این طبقه هم‌چون طبقه‌ای فرودست نگرسته و هر نوع ارتباط با آن‌ها را پایان آمدن شأن فرهنگی و اجتماعی می‌داند.

ربابه شخصیت مرکزی رمان زن رقصی است که در کوچه خرابات کابل به سر می‌برد. خانواده و گذشتگان ربابه از هندوستان مهاجر شده و در این کوچه اقامت گزیدند. مادرکلان‌های ربابه هنرمندزاده و همه رقص بودند. این دختر رقص دچار عشق پسر دانشگاهی می‌گردد. اما باورهای هنرمندستیز جامعه مانع وصال این دو عاشق می‌گردد. نویسنده، تراژدی زندگی این زن رقص را با گذراندن از وادی خیال و درهم‌آمیختن واقعیت و تخیل به صورت هنرمندانه به تصویر کشیده است. بدین اساس شیوه پرداخت روایت زندگی زن رقص در چهارچوب مکتب ریالیزم جادویی می‌باشد. رمان شکل دورانی داشته و زمان، مکان، شخصیت‌ها همه با هم درآمیخته‌اند و خواننده مدام در زمان حال و گذشته سیر می‌کند که این خود با محتوا و درون‌مایه‌ای روایت ارتباط منطقی و معنادار داشته و نشان‌دهنده مبارزه زن هنرمند در ادوار مختلف تاریخ است. از سوی دیگر رمان به صورت تلویحی باورهای خرافی در جامعه را در دل روایت عشق دو دل‌داده تصویر می‌کند. چنان‌چه، دیدارهای دختر و پسر دور از دید مردم در قبرستان دلالت بر باورهای خرافاتی جامعه کرده که مانع دیدار دو عاشق می‌گردد. ربابه برای مبارزه با این دید و نگرش جامعه، مدام در تکاپو بوده و هم‌چون اسلاف خویش در پی به‌دست آوردن قدرت فراطبیعی در رقص بوده تا بر افکار بد در قبال خودش غالب آید. از آن جا که در این رمان رنگ و بوی فرهنگ هندویزم از دل ساخت‌های زبانی مشاهده می‌گردد، یکی از باورهای غالب در این فرهنگ رقص بوده که روزگاری نشانه ملکوتی شمرده می‌شد و با رقص انسان به قدرت‌های فراطبیعی نایل می‌گردید. چنان‌چه، نویسنده با ترسیم سیمای گلنار نشان می‌دهد که وی با شکست تصویرش در آئینه قدرت الهی کرشنا (الهه هندی) را به‌دست آورد. اما رفته‌رفته این ویژگی آسمانی بودن رقص از بین رفته و مردم دید

بد به طبقه رقااص‌ها پیدا نمودند. طوری‌که، دختران گلنار در ادوار مختلف قادر به از پا درآوردن تصویر خود نشده در زیر بار باورهای منفی کم‌آورده و بالاخره سبب مرگ آن‌ها گردید.

رمان از سوی، نمای زندگی این زن رقااص را در دو دوره به تصویر می‌کشد: دوره سکوت و آرامش کشور و دوره جنگ و ویرانی و حمله طالبان. در دوره اول با وجود آرامش، باورهای خرافی بر جامعه تسلط داشته و عرصه زندگی را برای بعضی اصناف خود دشوار نموده است. در دوره انقلاب و حمله طالبان به ازای این باورها صدای هنر خفه می‌شود.

تجزیه و تحلیل داده‌ها

در این قسمت پژوهش به تجزیه و تحلیل داده‌های به‌دست آمده از رمان گلنار و آئینه می‌پردازیم. از آن جا که ابزار کار در پژوهش حاضر استعاره دستوری گذاری در رویکرد نقش‌گرای هالیدی است، با توجه به این رویکرد واحد تحلیل بند بوده و نثر رمان به صورت بند به بند به منظور استخراج استعاره دستوری گذاری مورد بررسی قرار گرفت. در گام بعد تمام داده‌های به‌دست آمده دسته‌بندی شده و ارتباط آن با نوع نگرش نویسنده و چگونگی نقش آن در تمام متن بیان گردید.

در این بخش چند نمونه از استعاره گذاری در رمان آورده شده است:

فرایند وجودی به رفتاری: گورستان خاموش در زیر مهتاب شب چهارده آرمیده بود. (زریاب، ۱۳۹۵: ۵)

در این بند ما شاهد فرایند رفتاری (گورستان... آرمیده بود) هستیم. آرمیدن فعل رفتاری محسوب شده که یکی از فعالیت‌های فزیولوژیکی بدن را نشان می‌دهد که در این نمونه نویسنده بنابر نظام گذاری ذهن خود و زاویه دید خود که باعث نمود معنا در زبان می‌گردد فرایند فوق را که در اصل وجودی بوده، دست‌کاری نموده و به صورت فعل رفتاری بیان نموده است.

فرایند وجودی به مادی: ماه در آسمان به تنهایی جلوه می‌فروخت. (همان: ۵)

در این بند نویسنده فرایندی را که در اصل فرایند وجودی است در ارتباط با تعبیر خود از جهان به فرایند مادی بیان نموده است. در این جا باید گفت که صورت‌های زبانی در واقع محصول بافت اند و بافت و نوع دوربین معنایی نویسنده به جهان سبب شکل‌دهی صورت‌های زبانی می‌گردد.

فرایند ذهنی به مادی: بی‌درنگ دریافتم که آواز زنگ‌های پاها، از سوی آن تک‌درخت توتی می‌آید. (همان: ۵)

در این بند (دریافتن) فرایند مادی است که در اصل با فرایند ذهنی باید نمود پیدا می‌کرد. نویسنده با استفاده از امکانات که زبان در اختیارش قرار داده این فرایند ذهنی را در قالب فرایند مادی نمود بخشیده است.

فرایند رفتاری به مادی: می‌ترسیدم که مردگان شگفتی‌زده و حیران بیایند و به دور ما، به دور آن تک‌درخت توت

حلقه بزنند و به نظاره بایستند. (همان: ۷)

آن‌گونه که در این بند مشاهده می‌گردد فرایند مادی را شاهد هستیم که در اصل فرایند حسی بوده است. نظاره

کردن در واقع فرایند رفتاری بوده که در اثر استعاره گذاری در نقش هدف فرایند مادی قرار گرفته است.

فرایند حسی به مادی: به بیرون نظر انداختم (همان: ۷).

فرایند رفتاری به رابطه‌ای: لبخند محزون بر لب داشت (همان: ۸).

تبدیل فرایند وجودی به رفتاری، ۱۰ مورد نوع تبدیل وجودی به مادی، ۷ مورد تبدیل رفتاری به رابطه‌ای، ۷ مورد تبدیل رابطه‌ای به مادی، ۴ مورد تبدیل بیانی به مادی، ۵ مورد تبدیل حسی به بیانی، ۲ مورد تبدیل حسی به رابطه‌ای، ۳ مورد تبدیل وجودی به رابطه‌ای، ۲ مورد تبدیل رفتاری به بیانی می‌باشد.

قسمی که در جدول و نمودار فوق نگریسته می‌شود، در رمان گلنار و آئینه، استعاره گذارایی از نوع تبدیل حسی به مادی بیشترین بسامد را تشکیل می‌دهد. در ادامه تبدیل رفتاری به مادی و وجودی به مادی بسامد وقوع بیشتر را در رمان دارند. بر اساس داده‌های فوق نویسنده رمان تمایل بیشتر به استفاده از فرایند مادی دارد. از آنجا که زبان تجلی‌گاه جهان اندیشه و نگرش فرد را تشکیل می‌دهد و یکی از راه‌های رسیدن به این جهان زبان است، گزینش‌های زبانی در واقع برچسب‌های اند برای رسیدن به آن. مبتنی به رویکرد نظام‌مند نقش‌گرای هالیدی هر گویشور زبان برای نمودبخشیدن به مولفه‌های لایه معنایی در لایه واژدستور صورت‌هایی را در اختیار دارد که یکی از این صورت‌های زبانی گزینش فرایند (فعل) بوده که ستون بند را تشکیل داده و سازه‌های دیگر بند پیرامون آن می‌چرخد. بنابراین فرایندها راهی اند برای شناخت نظام شناختی و نگرش فرد به جهان واقع. بر اساس بسامد وقوع بیشتر تبدیل انواع فرایندها به فرایند مادی در رمان گفته می‌توانیم که این بسامد زیاد رخداد برخاسته از دید واقع‌گرایی نویسنده به جهان واقع است. زیرا فرایندهای مادی بیانگر کنش‌ها و فعالیت‌های فیزیکی می‌باشند چنین گزینش نویسنده در ارتباط مستقیم با بافت است. زیرا بافت نقش اساسی در شکل‌گیری و صورت‌های زبانی دارد. بافت اجتماعی که رمان در آن تولید گردیده فضای بسته و اختناق‌آور بوده که بیان‌کننده رویدادها و جنگ‌های داخلی است و نویسنده در پی بیان و به تصویر کشیدن این رویدادها بوده و خواسته واقعیت‌ها را با استفاده از ابزار زبان بیان نماید.

نتیجه‌گیری

معرفی و کاربست رویکرد زبان‌شناسی نقش‌گرای نظام‌مند در آثار ادبی به خصوص ادبیات داستانی در بیان اندیشه زیرساختی رمان و نوع نگرش نویسنده و جهان‌بینی او و هم‌چنان افق فکری جامعه و گفتمان حاکم بر جامعه را باز می‌کند. در پژوهش حاضر به بررسی چگونگی استفاده نویسنده از استعاره دستوری گذرایی و نقش آن در نوع نگرش و جهان‌بینی نویسنده پرداخته شد. با توجه به داده‌های که از رمان استخراج گردید، ۸۶ مورد استعاره دستوری گذرایی نوع تبدیل حسی به مادی بوده که ۵۴٪ کل فرایندهای به کار رفته استعاری را در رمان تشکیل داده است. بسامد بیشتر استفاده از این نوع استعاره بیانگر دید واقع‌نمایی نویسنده است. فرایندهای مادی بیانگر کنش‌ها و فعالیت‌های فیزیکی بوده و نویسنده با استفاده از فرایندهای مادی که در ارتباط مستقیم با بافت است، وقایع کشور را با آمیختن چاشنی خیال توسط فرایندهای به کار رفته در متن بازنمایی می‌کند. چنان‌چه شرایط نابسامان کشور و رخداد رویدادهای پیاپی و حضور نویسنده در چنین فضا، باعث شکل‌گیری چنین فرایندها شده است. پس گفته می‌توانیم وقوع بیشتر فرایندهای مادی از سر تصادف نبوده بلکه در ارتباط مستقیم با بافت و نو نگرش واقع‌نمایی نویسنده است. هم‌چنین از سوی، یکی از عامل‌های دیگر استفاده از استعاره دستوری گذرایی نوع تبدیل حسی به مادی در ارتباط به گستره گفتمان (موضوع) مطرح در رمان بوده که ساخت‌های زبانی پیرامون آن می‌چرخد. بدین معنا که در رمان رویدادهای گذشته بر زندگی دو دل‌داده و محوریت زندگی زن رقااص و هنر رقصندگی که مبتنی بر عمل و کنش است، بسامد بیشتر فرایندهای مادی در ارتباط مستقیم با آن می‌باشد.

منابع

- حمیدزی، راحله. (۱۳۹۸). گذار از مقوله و میزان به دستور نظام‌مند نقش‌گرای هالیدی. کابل: کابلستان.
- رضویان، حسین و محسن طاهری. (۹) «استعاره دستوری گذرایی در ترجمه: بررسی دو ترجمه از رمان سالار مگس‌ها توسط حمید رفیعی و مژگان منصوری»
- زریاب، رهنورد. (۱۳۹۵). گلنار و آئینه. چاپ چهارم. کابل: زریاب.
- مهاجر، مهران و محمد نبوی. (۱۳۹۳). به سوی زبان‌شناسی شعر. تهران: آگاه.
- Halliday, M. A. K. Ch. Matthiessen. (2004). An introduction to functional grammar. (3rded). London: Hoddele Arnob.
- Taverniers, Miriam. (2003). Grammartical Metaphor in SFF: Ahistorical of the introduction and intial study of the team, in Simon- Vanenberg, Tavwrniers& Ravelli (Eds). Grammmatical Metaphor: Views from Systemic Functional Linguistics. (Current Issues in Linguistic Theory, 236). Amsterdam: Benjamins. Pp. 5-33.
- Tompson, Geoff. (201۳). Introduction to functional grammar. London: Arnold.

A Study of Grammatical Metaphor in Transitivity in the Novel *Golnar and the Mirror* by Rahnaward Zaryab

Abstract

Grammatical metaphor, a key concept in Halliday's functional approach, serves as a valuable research tool for analyzing literary texts. This study employs grammatical metaphor to examine the novel *Golnar and the Mirror*, focusing on the author's use of transitivity shifts. Using a descriptive-analytical method, the novel was analyzed clause by clause to identify instances of grammatical metaphor. The findings reveal 157 occurrences of transitivity-based grammatical metaphors, with 86 cases involving the transformation of mental processes into material processes. This predominance reflects the author's realistic perspective, as material processes depict physical actions and societal events. The novel's contextual factors—such as the country's turbulent conditions and the author's direct experience—contribute to this linguistic choice. Additionally, the discourse of the novel plays a crucial role in shaping these grammatical structures. The study concludes that the frequent use of material processes is not incidental but rather a deliberate linguistic strategy linked to both contextual realities and narrative discourse.

Keywords: Grammatical metaphor, transitivity grammatical metaphor, *Golnar and the Mirror* novel, functional grammar.

پاک سبحانی که سیستان کند
در غمام حرفشان پنهان کند
(مولوی، ۱۳۶۰، ج ۴، ۸۴)

فراگیری کلام خداوند در نگاه عارفانه مولوی، بررسی تطبیقی

دکتر حسین حیدری

دانشیار گروه ادیان و فلسفه دانشگاه کاشان

heydari@kashanu.ac.ir

چکیده

عموم دین‌هایی که به خدای خالق کائنات باور دارند و مابین خدا و خلق بینونیتی قائل هستند، خداوند را به نوعی صاحب سخن (کلام) می‌دانند: هم کلامی که با آن دستور آفرینش عالم صادر شده‌است و هم ارتباط جاودانی که خدا با بشر داشته‌است. البته از دیرباز اندیشمندان دیندار بر حسب مبانی خداشناسی و انسان‌شناسی خود درباره ماهیت و گستره کلام و وحی الهی همداستان نبوده‌اند.

این مقاله، به اختصار، پیشینه این مفهوم و اختلافات را از زمان هراکلیتوس در سده پنجم پیش از میلاد و ادوار بعد در کتاب مقدس گزارش می‌کند. همچنین با اشاره‌ای به مفاهیم قرآنی موضوع، نگرگاه عارفان مسلمان را بااستناد به آثار جلال الدین محمد مولوی با مواضع متکلمان و فیلسوفان مسلمان مقایسه می‌کند. در این خصوص، مسائلی از قبیل: تعریف وحی، گونه‌ها و گستره آن، تداوم نزول وحی پس از پیامبر خاتم، موهبی یا اکتسابی بودن دریافت وحی، رابطه علوم بشری با وحی آسمانی، کتابت همگانی وحی و بررسی و تحلیل می‌شود. این سنجش نشان می‌دهد مولانا بر حسب نگرش توحیدی عرفانی‌اش، در قیاس با متکلمان و حتی فیلسوفان مسلمان، گستره وحی را فراتر و دستیابی بدان نیز آسانتر از دیگران دانسته‌است.

کلیدواژه‌ها: دین‌شناسی مولوی، وحی دل، وحی از نظر صوفیان، کلام خدا در اسلام، اولیای الهی.

۱- مقدمه:

۱-۱. خاستگاه و پیشینه بحث از «لوگوس» و کلمه الهی

در حوزه فلسفه و دین فلسفی، مسأله کلام الهی به عنوان اعتقادی اساسی همواره مورد مناقشه بوده و پژوهشگران سابقه آن را در اندیشه لوگوس (Logos) در آراء هراکلیتوس (Heraclitus) (۴۷۵-۵۳۵ ق. م) جستجو می‌کنند. هراکلیتوس، آفریننده جهان را لوگوس یا عقل جهانی و قانون کلی می‌دانست که در درون همه اشیاء نفوذ دارد و به همه اشیاء، هستی می‌بخشد و در عین حال، هرچیزی لوگوس خاص خود را دارد و هرکسی این جان جهان را در خود می‌تواند بیابد. با آموزه لوگوس به وحدتی فراگیر در عالم قائل است و در واقع می‌توان گفت خدای مورد اعتقاد هراکلیتوس همان، لوگوس است و جز لوگوس، خالق و مدبر دیگری وجود ندارد. (Inge, W. R, 1981, p133)

پس از هراکلیتوس، اناکساگوراس (Anaxagoras) (۵۰۰-۴۲۸ ق. م.) در تناظر با لوگوس، به نوس (Nous) به عنوان واسطه بین خدا و کائنات، باور داشت (Patrick, 1981, 424).

در متون متقدم عهد عتیق (قبل از تأثیرپذیری از هلنیزم)، برای اصطلاح معادل لوگوس، ممرا (Memra) به کار رفته است. این واژه از کلمه امرا (Emra)، به معنای امر کردن و سخن گفتن، اشتقاق یافته است و هم‌چنین در عهد عتیق در معانی اصطلاحی زیر وارد شده است:

۱. «معنی و قول» هم در مورد خدا و هم غیرخدا

۲. کلمه «امر» خداوند که تجلی و ظهور آن در افعال و اعمال اوست.^۱

۳. واسطه آفریدن کائنات

۴. منشأ نبوت‌ها و ابلاغ کننده پیام الهی

۵. نیروی عنایت که حمایت و حراست‌کننده خداوند از بندگانش می‌باشد.

«به واسطه کلمه پروردگار، آسمان‌ها ساخته شد و جنود آن‌ها به نفعه رحمانی او، در وجود آمدند» (مزامیر داوود،

۳۳: ۶).

«با کلمه‌ام، زمین را بنیاد گذاشته‌ام و با قوتم، آسمان‌ها را برافراشتم» (اشعیاء ۴۸: ۱۲). «او کلام خود را بر زمین فرستاده است» (مزامیر، ۱۴۷: ۱۵). «و خداوند می‌گوید: آیا کلام من مثل آتش نیست و مانند چکش که صخره را خرد می‌کند؟» (ارمیای نبی ۲۹: ۲۳).

در متون متأخر عهد عتیق (متأثر از هلنیزم)، اصطلاح سوفیا به معنای حکمت (Wisdom, Hokma) جایگزین ممرا گردید. سوفیا در عهد جدید تا حدود زیادی همانند باور گنوسی‌ان (Reese, (1980), p. 260-6) و اجد اوصاف زیر است:^۲

۱. عنصر فعال در خلقت جهان است.

۲. فیض الهی است که همه موجودات را در بر گرفته است.

۳. آموزش دهنده همه علوم و هنرها به روح آدمی است.

۴. تا حدودی واجداستقلال در مقابل خداوند است.

پولس درباره عیسی مسیح (کلمه مورد اعتقاد او) می‌گوید:

«خدا که در زمان سلف به اشکال مختلف و با وساطت انبیاء با پدران ما تکلم نمود، در این ایام آخر، به واسطهٔ پسر خود، متکلم شد که او را وارث جمیع موجودات قرار داد و به وسیلهٔ او عوالم را آفرید. او (پسر)، صورت الهیه است و کائنات را با کلمات پر قدرت خود نگاه می‌دارد» (رسالهٔ پولس به عبرانیان، ۱:۱۴).

عبارت انجیل یوحنا در باب «کلمه» بودن عیسی و توصیفات او از مشهورترین سخنان عهد جدید است:

«در ابتدا کلمه بود و کلمه نزد خدا بود و کلمه، خدا بود. همان در ابتدا نزد خدا بود، همه چیز به واسطهٔ او آفریده شد و به غیر از او، هیچ چیزی از موجودات وجود نیافت» (یوحنا، ۱:۱۷).

۲-۱. کلام خدا در قرآن و سخن پیامبر خاتم(ص)

در قرآن کریم، کلمه، کلام و کلمات خداوند از جمله در معانی یا مصادیق زیر به کار رفته است:

۱. عیسی مسیح(ع)

«و اذ قَالَتِ الْمَلَائِكَةُ يَا مَرْيَمُ إِنَّ اللَّهَ يُبَشِّرُكِ بِكَلِمَةٍ مِنْهُ اسْمُهُ الْمَسِيحُ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ وَجِيهًا فِي الدُّنْيَا وَالْآخِرَةِ وَ مِنَ الْمُقَرَّبِينَ؛ چنین بود که فرشتگان گفتند ای مریم خداوند تو را به کلمهٔ خویش که نامش عیسی مسیح فرزند مریم است و در دنیا و آخرت آبرومند و از مقربان (الهی) است، بشارت می‌دهد» (آل عمران: ۴۵ و مشابه در نساء: ۱۷۱).

۲. ایمان

«أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَ فَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ تُؤْتِي أَكْثَرَهَا كُلِّ حِينٍ رِزْقًا لِّرَبِّهَا وَ يَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ لَعَلَّكُمْ تَتَذَكَّرُونَ وَ مَثَلُ كَلِمَةٍ خَبِيثَةٍ كَشَجَرَةٍ خَبِيثَةٍ اجْتُثَّتْ مِنْ فَوْقِهَا الْأَرْضُ مَا لَهَا مِنْ قَرَارٍ؛ آیا ندانسته‌ای که خداوند چگونه مثلی می‌زند کلمهٔ (پاک) همانند درختی پاک (و پرورده) است که ریشه‌اش در زمین استوار است و شاخه‌اش سر بر آسمان دارد. میوه‌اش را به توفیق پروردگارش، زمان به زمان می‌دهد و خداوند برای مردم این مثل‌ها را می‌زند، باشد که پند گیرند و مثل کلمهٔ پلید (شرک) همانند درختی است پلید که (بیخ آن) از روی زمین برکنده باشد و استوار نباشد» (ابراهیم: ۲۶-۲۴).

۳. قضای پیشین الهی

«كَذَٰلِكَ حَقَّتْ كَلِمَةُ رَبِّكَ عَلَى الَّذِينَ فَسَقُوا أَنَّهُمْ لَا يُؤْمِنُونَ؛ بدینسان سخن (حکم) پروردگارت، بر نافرمانان تحقق یافت که ایمان نمی‌آورند» (یونس: ۳۳ و ننگ: فصلت: ۴۵ و شوری: ۱۴).

۴. وعده الهی

«وَتَمَّتْ كَلِمَةُ رَبِّكَ الْحُسْنَىٰ عَلَىٰ بَنِي إِسْرَٰئِيلَ بِمَا صَبَرُوا؛ و بدینگونه به خاطر صبری که کرده بودند، کلمهٔ (وعده یا قضای الهی) نیکوی پروردگارت در حق بنی اسرائیل تحقق یافت» (اعراف: ۱۳۷ و ننگ: فتح: ۱۵).

۵. امر نوشته شده^۳

«قُلْ لَوْ كَانَ الْبَحْرُ مَدَادًا لَّكَلِمَاتِ رَبِّي لَنَفِدَ الْبَحْرُ قَبْلَ أَنْ تَنفِدَ كَلِمَاتِ رَبِّي وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مَدَادًا؛ بگو اگر دریا برای نوشتن کلمات پروردگارم مرکب باشد، بی شک آن دریا، پیش از به پایان رسیدن کلمات پروردگارم، به پایان می‌رسد ولو آن‌که مددی همانند آن به میان آوریم» (کهف: ۱۰۹ و نمل: ۲۷).

۶. ارتباط کلامی خدا با بشر

«وَمَا كَانَ لِبَشَرٍ أَنْ يَكَلِّمَهُ اللَّهُ إِلَّا وَحْيًا أَوْ مِنْ وَرَاءِ حِجَابٍ أَوْ يُرْسِلَ رَسُولًا فَيُوحِيَ بَأْذَنِهِ مَا يَشَاءُ إِنَّهُ عَلَىٰ حَكِيمٍ وَهِيحٍ را نرسد که خداوند با او سخن گوید، مگر از راه وحی (ارتباط با واسطه و مخفی) یا از پشت پرده‌ای، یا فرشته‌ای بفرستد و آنچه می‌خواهد به اذن خویش وحی کند که او بلندمرتبه و فرزانه است» (شوری: ۵۱).

بر حسب آیه مذکور، ارتباط کلامی خدا با بشر (وحی) به سه شیوه صورت می‌گرفته است:

۱. **کلام بی‌واسطه و مخفی** (وحی در معنی لغوی آن) از قبیل: وحی خداوند به مادر موسی (ع) (قصص: ۷) و به حواریون عیسی (ع) (مائده: ۱۱۱) و ابلاغ پیام خدا در رؤیا به پیامبران (صافات: ۱۰۲ و فتح: ۲۷) و سخن خداوند با انبیاء قبل از بعثت آنان (یوسف: ۱۵) و نیز معراج پیامبر خاتم (ص).

۲. **کلام خدا به بشر از طریق واسطه‌ای** که خود رسالتی ندارد از قبیل: کلام خداوند با موسی (ع) از طریق درخت (طه: ۱۱-۱۳) و یا ارسال لوح سنگی به وحی (اعراف: ۱۴۵).

۳. **ارسال پیام از طریق فرستاده‌ای به پیامبر** (بقره: ۹۷ و شعراء: ۱۹۲-۱۹۵ و تکویر: ۱۹-۲۰) درحالی که آن فرستاده (جبرئیل) رسالتی برای این ابلاغ داشت (ر. ک: رامیار، ۱۳۶۲: ۸۷ و باقلانی، بی‌تا: ۹۶). بنابر آیات قرآن، مخاطب کلام الهی به معنای وحی فقط انبیای الهی نیستند، بلکه خداوند به آسمان‌ها، زمین (فصلت: ۱۲؛ زلزله: ۲)، حیوانات (نحل: ۶۷)، ملائک (انفال: ۱۲) و غیر انبیا از آدمیان مانند مادر موسی (ع) (قصص: ۷) و حواریون (مائده: ۱۱۱) و نیز انبیا قبل از بعثت ایشان (یوسف: ۱۵) وحی فرستاده است.

در خصوص پیامبر خاتم (ص) بنابر روایات مختلف، کلام خداوند با او در هفت مرحله یا هفت نوع نازل می‌شده است:

۱. **به شکل رؤیای صادقه** که همه چیز را پیامبر (ص) در آن به روشنی بامدادی می‌دید.

۲. پیامبر در دل خود با فرشته دیدار داشت، بدون این‌که به چشم ببیند، اما به علم ضروری می‌دانست و یقین داشت که این، وحی الهی است نه الهام.

۳. **فرشته به سیمای مردی آراسته پیدا می‌شد و بدو پیام می‌داد.**

۴. **پیام چون آوای جرسی بر گوش می‌نشست و این سخت‌ترین حالات بود.**^۴

۵. جبرئیل امین به سیمایی که آفریده شده، با شکوه و هیبت پدیدار می‌شد و پیام را ابلاغ می‌کرد.

۶. **پیامبر در آسمان‌ها بود و پیام خدا را بی حرف و صوت، بدون واسطه و پیام‌آور دیگری دریافت می‌داشت چون**

نماز.

۷. **پیامبر هم‌چون موسی (ع)، وحی الهی را مستقیماً و بی‌واسطه می‌شنید، اما چیزی دیده نمی‌شد** (رامیار، ۱۳۶۲: ۱۱۲).

۳-۱. ماهیت کلام الهی از نظر فیلسوفان مسلمان

فیلسوفان مسلمان بر مبنای اعتقاد به عقول عشره، به تبیین نبوت و وحی و کلام الهی پرداخته‌اند. آنان روح انسان را دارای سه قوه می‌دانستند: یکی: حسّ مشترک که مدرک محسوسات است. دومین: قوهّ خیال که مدرک صور جزئی ذهنی است و سومین: قوهّ عقلی می‌باشد که مدرک صور کلی است. از نظر آنان پیامبران به عقل فعال بسیار نزدیک و بی‌واسطه از آن حقایق را درک می‌کردند؛ هم‌چنین چون قوهّ تخیل و حسّ مشترک آنان نیز قوی‌تر از دیگران است، لذا حقایق را به بهترین وجه در می‌یابند.

فارابی از نخستین فیلسوفان مسلمان می‌گوید: حکیم کسی است که از طریق نظر و تأمل و طی مراحل مختلف به عقل فعال متصل می‌گردد و اتصال به عقل فعال از طریق قوهّ مخیله نیز طریقی است که پیغمبران آن را پیموده‌اند و جهان غیب را به عنوان وحی منزل به مردم متصل ساخته‌اند.^۵

ملاصدرا با تلفیقی از دیدگاه عارفان و فیلسوفان مسلمان، علاوه بر قبول امکان علم آدمی به مغیبات، به تبیین رابطهٔ اعجاز و استکمال نفوس پرداخته است.^۶

متکلمان مسلمان با عقاید فیلسوفان در تبیین وحی به عنوان ارتباط حکیم، عقل فعال، مخالفت کرده‌اند، (از آن جمله ر. ک: زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۲۵۹؛ به نقل از مفید، ۱۳۷۲ش: ۱۳ - ۱۱)، چنان که از جمله ایرادهایی که غزالی بر فلاسفه می‌گیرد، دیدگاه آنان دربارهٔ علت آگاهی انبیاء بر غیب می‌باشد. وی در مسألهٔ شانزدهم کتاب تهافت، ابتدا قول فلاسفه را در این باب بدین‌گونه تقریر می‌کند:

«فیلسوفان گمان می‌کنند خوابیده در خواب خود، آنچه را که در آینده خواهد شد، می‌بینند و این به سبب اتصال او با لوح محفوظ و مطالعهٔ آن است... و گمان برده‌اند که اتصال این نفوس به نفوس به بذل (الهی) است، زیرا آنجا حجابی نیست، ولیکن ما، در زمان بیداری، به چیزهایی که حواس و شهوات بر ما وارد می‌آوردند، سرگرم هستیم و اشتغال ما به این امور حسی، ما را از آن دور می‌دارد و آن‌گاه که در خواب [بعضی از اشتغالات] از ما ساقط می‌شود، خیال را استعدادی برای اتصال دست می‌دهد و گمان می‌کنند که پیامبر برگزیدهٔ خدا - صلوات الله علیه و سلام - نیز به همین طریق بر غیب آگاهی می‌یابد، جز این که قوهّ نفسانی نبوی، چنان قوت می‌یابد که حواس ظاهر، او را مستغرق نمی‌توانند کرد و ناچار او در بیداری آنچه را که دیگری در خواب می‌بیند، مشاهده می‌کند؛ سپس قوهّ خیال، آنچه را که او می‌بیند، برایش ممثل می‌سازد و ای بسا که شیء بعینه در ذاکرهٔ او باقی می‌ماند، یا مثالش باقی می‌ماند، پس این‌گونه وحی نیازمند تعبیر است آن چنان که آن خواب نیازمند تعبیر تواند بود و اگر تمام کائنات، در لوح محفوظ ثبت نشده بود، پیامبران هیچ‌وقت غیب را نه در خواب و نه در بیداری می‌دانستند؛ ولیکن تا روز قیامت قلم به آمدنی رفته است و معنای آن همان است که یاد کردیم» (غزالی، بی‌تا: ۲۲۴ - ۲۲۳).

غزالی چون سایر متکلمان، به‌ویژه متکلمان اشعری که انکار سببیت و قابلیت می‌کنند و به توحید افعالی و قدرت و فعالیت مایشاء قائلند، دریافت وحی را نیز امری موهوبی و صرفاً از آن سوی، دانسته و معتقد است که خداوند آغازکنندهٔ این جریان است و حتی خواب‌ها نیز صرفاً با دلالت و هدایت خداوند، مطابق با واقع درمی‌آید. گزیده‌ای از سخنان وی چنین است:

«و جواب (ما) این است که گوییم: چرا انکار می‌آورید بر آن کس که می‌گوید: پیامبر - صلی الله علیه و آله - غیب را به تعریف [راهنمایی] خدا، بر سبیل ابتدا (به عنوان آغاز کننده) می‌داند و هم‌چنین کسی که خواب می‌بیند؛ زیرا او نیز آن را به تعریف خدای تعالی می‌داند یا به تعریف فرشته‌ای از فرشتگان و به چیزی از آنچه شما گفتید، نیازمند نمی‌باشد، زیرا در این مورد، لوح محفوظ و قلم این معنی را که شما می‌گویید، نمی‌فهمند؛ پس شما را در شرعیات، مستمسک و دستاویزی نیست. باقی می‌ماند آنچه شما از مسالک عقلی بدان‌ها متمسک شدید؛ از این روی گوییم اگر هم به امکان آنچه ذکر گردید، اعتراف شود تا زمانی که نفی نهایت از این معلومات شرط نشده باشد، وجود آن شناخته نمی‌شود و کذبش هم محقق نمی‌گردد و چاره‌ی نیست جز این‌که این امور از راه شرع شناخته شوند، نه از راه عقل» (غزالی، بی‌تا: صص ۲۲۵ - ۲۲۴).

این دیدگاه غزالی - البته در اواسط عمر - در واقع نقدی بر سخن عارفان نیز در این زمینه است، ولی زمانی که غزالی از زی‌متکلمان به زندگی عارفانه روی آورد و شیوه و باورهای عارفان را در مجموع بر روش متکلمان و فقیهان و فیلسوفان ترجیح داد، از این نظر نیز بازگشت.

ابوحامد در المنقذ که بیانیه‌ی حیات عرفانی اوست - در بخش نبوت - معتقد است که نبوت امری است که می‌باید عقلاً و نقلاً آن را پذیرفت و می‌گوید خداوند نمونه‌هایی از خاصیت نبوت، از جمله رؤیا را به بندگان خویش ارزانی داشته است، «هرچند برخی از خواص نبوت، از حوزه مدرکات عقل فراتر و بیرون است؛ لیکن انسان می‌تواند آن‌ها را ادراک نماید، زیرا یافته‌های انسان در عالم خواب (که نفس از شواغل گوناگون آزاد است)، نمونه‌هایی از خواص نبوت است» (سعیدی روشن، ۱۳۷۵: ۳۷).

۴-۱. دیدگاه شیعه و عارفان مسلمان در باب عدم انقطاع وحی پس از پیامبر خاتم

گرچه قرآن کریم، اصطلاح وحی را در مورد شیوه‌ای از تکلیم خداوند با زمین، حیوانات و برخی از انسان‌ها (اعم از انبیاء یا غیر از انبیاء) بدون محدودیت زمانی اطلاق کرده است، با وجود این، متکلمان اهل سنت معتقد بوده‌اند که نزول وحی به غیر از پیامبران - مانند مادر موسی (ع) - فقط تا زمان پیامبر خاتم صورت می‌گرفته است، زیرا محمد (ص) آخرین فرد مرتبط با وحی الهی بوده است، ولی شیعیان امامیه، بر مبنای باور خاص که در خصوص منزلت امامان داشته‌اند، به امکان دریافت وحی الهی برای ائمه قائل بوده‌اند» (مفید، ۱۳۷۲: ۴۲ - ۴۱)؛ چنان که شیخ مفید رؤیاهای امامان را نیز مصون از خطا می‌داند (همان، ۴۲)، ولی مع‌الوصف به دلیل اجماع مسلمین - مبنی بر این‌که پس از پیامبر خاتم دیگر وحی نازل نمی‌شود - اصطلاح وحی را در مورد کلامی که خدا به امامان القا می‌کند و به آنان معرفت می‌بخشد، به کار نمی‌برد.

به غیر از شیعه، عموم عارفان مسلمان نیز به نوعی به رابطه خاص آگاهی‌بخش یا دستوری خداوند با سالکان باور داشته‌اند و نام آن را «الهام» نهاده‌اند.^۷ از نظر عرفا، الهام عبارت است از القاء معنی در دل که از طریق فیض به صورت ناگهانی صورت می‌گیرد، به نحوی که مُلهم نمی‌تواند توصیف کند که چرا و چگونه بدان نتیجه رسیده است.

البته بسیاری از عارفان در چند جهت مابین الهام و وحی بر انبیاء به تمایز قائل بوده‌اند:

نخست آن‌که: الهام را کشف معنوی و وحی را کشف شهودی می‌دانستند.^۸ از نظر آنان کشف معنوی عبارت از پس رفتن پرده، از معانی غیبی است و کشف شهودی، یا از راه مشاهده است مانند دیدن و یا از راه شنیدن است مانند:

شنیدن پیامبر اکرم (ص). دوم این‌که معتقد بودند الهام برای نبی و غیرنبی حاصل می‌شود، ولی وحی از نظر شرع اختصاص به نبی دارد. سومین اختلاف از نظر آنان این است که در الهام تبلیغ نیست، ولی وحی مشروط به تبلیغ می‌باشد. چهارمین فرق الهام وحی آن است که از نظر شرع الهام انبیاء برای همه مؤمنان حجیت دارد، ولی الهام اولیاء فقط برای شخص ملهم (الهام شده) یقین شرعی می‌آورد (ر. ک. رامیار، ۱۳۶۲: ۱۴۷).

۲- ماهیت، مراتب و نحوه دریافت وحی در سخن جلال‌الدین محمد مولوی

۲-۱. تعریف وحی: مولانا جلال‌الدین در تعریف وحی (نوع خاص از کلام خدا)، مخاطب وحی، دوره زمانی نزول وحی و مصونیت آن از خطا، نیز سخنانی بدیع و تاحدودی متفاوت با آراء غالب متکلمان اهل سنت دارد: جلال‌الدین در دفتر اول مثنوی، وحی را تعریف می‌کند به: «کلامی که از حس پنهان است». وی گوش و چشم و جان آدمیان را محل دریافت و درک وحی معرفی می‌کند و به صراحت گوش و چشم و حس و عقل و ظن را در درک و دریافت آن ناتوان می‌یابد:

گر نخواهی در تردد هوش جان	کم فشار این پنبه اندر گوش جان
تا کنی فهم آن معماهاش را	تا کنی ادراک رمز و فاش را
پس محل وحی گردد گوش جان	وحی چه بود؟ گفתי از حس نهان
گوش جان و چشم جان، جزاین حس است	گوش عقل و گوش ظن، زین مفلس است

(مولوی، ۱۳۶۰: ۱۳۶، ج ۱، ۱۴۶۲-۱۴۵۹)

برخلاف عقیده رایج عموم مسلمین و متکلمان که می‌گویند پیامبران با گوش و چشم حس، پیام خدا را درک می‌کردند، مولانا در ابیات مذکور معتقد است که هر نوع وحی، فقط از طریق حس ویژه باطنی، برای انبیاء درک می‌شد، به نحوی که دیگران نمی‌توانستند آن‌ها را دریابند و در مورد وحی به غیر از انبیاء نیز همین حکم صادق بوده و هست. این سخن مولانا یادآور تعریفی است که غزالی از وحی دارد. غزالی می‌گوید: «وحی یک احساس عرفانی است که شخص آن را از نفس خود می‌یابد و یقین دارد که این عرفان از طرف خداست، خواه با واسطه و خواه بدون واسطه. هرگاه واسطه‌ای در بین باشد، وحی به وسیله صداها می‌باشد که برای گوش شنونده مجسم می‌گردد، مانند صدای زنگ یا گفتار فرشته و اگر بی‌واسطه باشد، بدون صدا خواهد بود»^۹

عقیده مولانا و غزالی در این باب، بی‌شبهت نیست با آنچه که فیلسوفان مسلمان در نحوه دریافت وحی به صورت روشن‌تر و تأویلی‌تر بیان داشته‌اند، زیرا فلاسفه مسلمان، جبرئیل، روح الامین و روح القدس را تعبیرات دینی عقل فعال می‌پنداشتند و معتقد بودند که وحی، معلول پیوند قوه خیال اولیاء الله با عقل فعال می‌باشد. آنان در پاسخ به این پرسش که در این صورت، پس چرا انبیاء فرشته را می‌دیدند؟ می‌گفتند: رواست تا پیامبر فرشته را با چشم خود ببیند و با او سخن بگوید و از وی، وحی بپذیرد؛ ولی مع الوصف، آنچه می‌بیند وجود خارجی نداشته باشد، بلکه وجودی باشد که در قوه خیال وی شکل گرفته است (فخر رازی، ۱۳۷۴: ۲۷۸).

۲-۲. طوطی جان که پیش از آغاز وجود بوده و آواز او از وحی آید، در اندرون توس

مولانا جلال‌الدین چوان عموم عارفان و فیلسوفان و برخلاف باور قاطبه متکلمان اهل سنت، رسیدن به مقام معراج و دریافت بی‌واسطه پیام حق را ویژه پیامبران نمی‌داند، بلکه با نگرش خاص انسان‌شناسانه، جان همه آدمیان را بالقوه مستعد معراج می‌داند. در این نگرش، او مقام انبیاء را تنزل نداده، بلکه برای روح و جان همه آدمیان، مقامی برین قائل است.

جلال‌الدین در دفتر چهارم مثنوی در این خصوص می‌گوید:

جسم چوان قطره‌ای در برابر دریای روح است و در کنار روح، کمال می‌یابد. پرنده روح، قید و بند جسمانیت را می‌تواند بگسلد، به مقامی اصل می‌شود که قابل قیاس با جسم نیست، زیرا حد کمال جسم، یکی دو گز است، ولی حد جان، جولان در آسمان‌های غیب می‌باشد و در مقیاس‌های زمینیان، فاصله بعید بغداد تا سمرقند در حکم نیم گام اوست. نکته دیگر در مقایسه روح و جسم این است که جان بدون نیاز به جسم، می‌تواند ادامه حیات دهد، ولی عکس آن میسر نیست.

مولانا آدمیان را دعوت می‌کند که از مناقشات لفظی درگذرند و تالاب دریای جان جبرئیل، طی طریق نمایند. جان آدمیان می‌تواند از آن مرتبه نیز فراتر رود و به مقامی رسد که جان پیامبر خاتم نیز به پذیره و استقبال وی در ملکوت بشتابد و حتی در آن مقام برین، جان احمد، از حسرت یا شگفتی مقام حال او، لب‌گزد، مقامی که حتی جبرئیل را امکان رسیدن بدان نیست؛ هم‌چنان‌که آن ملک مقرب در داستان معراج نیز اجازه و امکان نیل به مقام محمد(ص) را نیافت.

مولوی در تبیین و مدعای خود در استعداد جان، توجه مخاطب را به چشم آدمی می‌کشانند که چگونه جسمی با ده گرم وزن، با قدرت نور روح، می‌تواند تماشاگر افلاک بسیار دور باشد:

جسم را نبود از آن عَز به‌ره‌ای	جسم پیش بحر جان، چون قطره‌ای
جسم از جان روز افزون می‌شود	چون رود جان، جسم بین چون می‌شود؟
حد جسمت یک دو گز خود بیش نیست	جان تو تا آسمان جولان کنی است
تا به بغداد و سمرقند ای هم‌ام	روح را اندر تصور نیم گام
... بارنامه روح حیوانی است این	بیشتر رو، روح انسانی بین
بگذر از انسان هم، و از قال و قیل	تالاب دریای جان جبرئیل
بعد از آنت، جان احمد لب‌گزد	جبرئیل از بیم تو واپس خزد
گوید: ار آیم به قدر یک کمان	من به سوی تو، بسوزم در زمان ^{۱۰}
	(مولوی، ۱۳۶۰: ج ۴، ۱۸۹۰-۱۸۸۰)

مولانا در جای دیگر در قدرت روح انسانی و مرتبه اوج گرفتن آن و این‌که خود می‌تواند احیاکننده روح مرده خود باشد، چنین آورده است:

جان‌ها در اصل خود عیسی دم است	یک دمش زخم است و دیگر مرهم است
گر حجاب از جانها برخاستی	گفت هر جانی، مسیح آساستی
	(مولوی، ۱۳۶۰: ج ۱، ۱۵۹۹-۱۵۹۷)

مولوی در دفتر اول مثنوی در قصه «بازرگان که طوطی او را پیغام داد...»، طوطی را نماد جان و روح آدمی می‌داند که باید موت ارادی یابد تا از قفس تن و جهات شش‌گانه عالم رها گردد و در ضمن داستان مذکور، می‌گوید: آن طوطی زیرک‌سار و زیبااندام (روح آدمی)، آوازش از طریق وحی می‌رسد و قبل از هستی عالم، وجود داشته است. آن طوطی (روح)، در درون تو جای دارد و تو جلوه آن را بر در و دیوار می‌بینی، گرچه جلوه‌های آن، شادی را از تو می‌ستانند از این امر شادمانی... .

طوطی‌ای کآید زوحی آواز او پیش از آغاز وجود، آغاز او
اندرون توست آن طوطی نهان عکس او را دیده تو براین و آن
می‌بردشادیت را، تو شاد از او می‌پذیری ظلم را، چون داداز او

(مولوی، ۱۳۶۰: ج ۱، ۱۷۱۹-۱۷۱۷)

۲-۳. چون بسوزد دل، رسد وحی القلوب

قرآن کریم (ق: ۹-۷) در یادآوری نعمات خداوند می‌فرماید: «وَالْأَرْضَ مَدَدْنَاهَا وَأَلْقَيْنَا فِيهَا رَوَاسِيَ وَأَنْبَتْنَا فِيهَا مِنْ كُلِّ زَوْجٍ بَهِيجٍ تَبَصَّرَهُ وَذَكَرَ لِكُلِّ عَبْدٍ مُنِيبٍ وَنَزَّلْنَا مِنَ السَّمَاءِ مَاءً مُبَارَكًا فَأَنْبَتْنَا بِهِ جَنَّاتٍ وَحَبَّ الْحَصِيدِ؛ و زمین را گسترانیده‌ایم و در آن کوه‌ها را درانداخته‌ایم و در آن از هرگونه خرّمی رویانده‌ایم. برای روشنگری و یادآوری هر بنده اهل انابت، و از آسمان ابری پربرکت فرو فرستادیم، آن‌گاه بدان بوستان‌ها و دانه (کشت) قابل درو کردن رویانده‌ایم». اخوان‌الصفا در تأویل آیه مذکور بودن ماء را در آیه «نَزَّلْنَا مِنَ السَّمَاءِ مَاءً» به معنی نزول قرآن می‌دانستند^{۱۱}. جلال‌الدین هم با اشاره به آیه فوق، آب مبارک فرو فرستاده شده از جانب خداوند را «وحی دل» می‌نامد. آب وحی که برخلاف تصور ظاهرگرایان فقط بر ضمائر پیامبران فرو نمی‌آید، بلکه منزل او، هر دل مؤمنی تواند بود. از نظر مولوی اگر کلام خداوند با عنایت حق قرین نشود و به تبصره و روشنی دیدگان مخاطبان نیانجامد، کلامی مجازی است نه حقیقی و با کتاب‌هایی چون شاهنامه و یا کلیله تفاوتی ندارد. بدیهی است قلبی می‌تواند مهبط و محلّ نزول کلام خدا شوند که از هوا و هوس‌ها پاک شده باشند:

زین چنین امداد، دل پرفتن شود بجهد از دل، چشم هم روشن شود
... پس بدان کآب مبارک ز آسمان وحی دلها باشد و صدق بیان

در جای دیگری از مثنوی باز این معنی مذکور است:

یا کلام حکمت و سر نهان اندر آید زغبه^{۱۲} در گوش و دهان
اندرا آید لیک چون افسانه‌ها پوست بنماید نه مغز دانه‌ها
در سر و رو در کشیده چادری رو نهان کرده ز چشمت دلبری
شاهنامه یا کلیله پیش تو هم‌چنان باشد که قرآن از عتو
فرق آنکه باشد از حق و مجاز که کند کحلّ عنایت چشم باز
ور نه پُشک و مُشک پیش اخشمی هر دو یکسان است، چون نبود شمی

۲-۴. چو هم‌عنان تو گردد عنایت دل‌ها شود ینابح حکمت ز قلب تو جاری

حکمت با توجه به ریشه لغوی و ذکر آن در بیست آیه از قرآن کریم، به معنای حالت یا خصیصه درک و تشخیص حق از باطل است. در قرآن کریم در بیشتر موارد، حکمت توأم با کتاب آمده و تعلیم و انزال آن از جانب خداوند است و بر عهده پیامبران و ابلاغ آن به مردم می‌باشد و مراد از آن، تعالیم دینی و احکام شرعی تورات و انجیل و قرآن است (مراجعه شود به قرآن کریم: بقره: ۲۶۹، ۲۵۱، ۲۳۱، ۱۵۱، ۱۲۹، آل عمران: ۱۶۴، نساء: ۱۱۳، ۵۴ و مائده: ۱۱۰ و نحل: ۱۲۵ و جمعه: ۲ قمر: ۵ و زخرف: ۶۳ و احزاب: ۳۴ از جمله آیه‌های زیر مستند اوصاف حکمت می‌باشد و نیز نگ: اسراء: ۳۹ و آل عمران: ۴۸).

بنابر آیات قرآن، حکمت امری آسمانی و نازل‌کردنی است و در قرآن غیر از انبیاء، به لقمان نیز حکمت اعطاء شده است. عارفان مسلمان بر مبنای حدیث زیر، معتقد بوده‌اند که هر کس چهل روز برای خداوند اخلاص ورزد، چشمه‌های حکمت از دل او بر زبانش جاری می‌شود: «مَنْ أَخْلَصَ لِلَّهِ أَرْبَعِينَ يَوْمًا، ظَهَرَتْ يَنْبِيعُ الْحِكْمَةِ مِنْ قَلْبِهِ إِلَى لِسَانِهِ» (سیوطی، ۱۹۸۱: ج ۲، ۵۶۰).

عطار بر بنیاد باور مذکور آورده است:

عمری ز عرش و فرش طلب کردی این حدیث چهل روز نیز واطلب از قعر سینه‌ای

(عطار، ۱۳۶۸: ۶۱۱)

مولانا جلال‌الدین نزول حکمت را ویژه انبیاء و منحصر در لقمان نمی‌داند و بیش و دم مسیحایی را، برای همگان ممکن‌الحصول می‌شمرد (مولوی، ۱۳۶۰: ج ۵، ۱۴۵۲-۱۴۵۰):

چو هم‌عنان تو گردد عنایت دل‌ها شود یناب حکمت ز قلب تو جاری
روان شود ز لسانت چو سیل آب حیات دمت بود چو مسیحا، دوی بیماری

(مولوی، ۱۳۶۳: ج ۶، ۲۹۶)

مولانا بر بنیاد روایت یاد شده در داستان سالکی که به چله نشسته بوده و جز خداوند را مشکل‌گشا نمی‌دیده، چنین گفته است:

گفت: یارب زین شکال گفت‌وگو در چله وامانده‌ام از ذکر تو
پر من بگشای تا پرآن شوم در حدیقه ذکر و سیستان شوم!

جلال‌الدین، در فیه ما فیه، سخنان خود را از جنس حکمتی می‌داند که سر منشأ آن خداوند است و اوست که به میزان نیاز و دریافت مخاطبان، جویبار حکمت را بر زبان مولانا جاری می‌گرداند و مولوی برای خود در افزایش یا کاهش آن، قدرتی نمی‌یابد:

«سخن به قدر آدمی می‌آید. سخن ما هم‌چون آبی است که میراب، آن را روان می‌کند. آب چه می‌داند که میراب او را به کدام دشت روان کرده است؟ در خیارزاری یا در کلم‌زاری یا در پیاززاری، در گلستانی؟ این دانم که چون آب بسیار آید، آنجا زمین‌های تشنه بسیار باشند و اگر اندک آید، دانم که زمین اندک است، باغچه است یا چاردیواری کوچک. يُلْقَنُ الْحِكْمَةَ عَلَى لِسَانِ الْوَاعِظِينَ بِقَدْرِ هِمَمِ الْمُسْتَمْعِينَ؛ (رک. فروزانفر، ۱۳۴۸: ۳۰۷ و حیدر خانی، ۱۳۷۸: ۳۴۴) من کفش دوزم چرم بسیار است، الا به قدر پای بُرم و دوزم» (مولوی، ۱۳۷۸: ۱۰۸).

بر حسب باور جلال‌الدین اگر براق، مرکب خاص رسول(ص)، در شب معراج بود، دیگران هم می‌توانند با مرکب فنا (نیستی)، بدان مقام نائل آیند و البته این معراج، معراج فیزیکی چون صعود به گُره ماه نیست، بلکه عروج معنوی و درونی است و چون عروج و تبدیل نی به شکر، مستلزم گذر از مراحل مختلف است. مرکب فنا در نزد مولوی از این رو گران‌قدر است که راکب خود را می‌تازاند از عالم محسوسات و کوه‌ها و دریا به سرعت برق و براق عبور می‌دهد و به سمت عالم غیب می‌تازاند:

در صف معراجیان گریستی	چون براق، برکشاند نیستی ^{۱۳}
... نه چو معراج بخاری تا سما	بل چو معراج جنینی تا نُهی ^{۱۴}
خوش بُراقی گشت خنگ نیستی	سوی هستی آرَدَت گر نیستی
کوه و دریاها سُمَش مس می‌کند	تا جهان حس را پس می‌کند
پا بکش درکشتی و می‌رو روان	چون سوی معشوق جان، جان روان
دست نه و پای نه، رو تا قدم	آنچنان که تاخت جان‌ها از عدم

(مولوی، ۱۳۶۰: ج ۲، ۵۵۸-۵۵۲)

مولوی در ابیات زیر، شهود و معراج پیامبر خاتم(ص) را نیز چون شهود و معراج سالکان، مسبوق به پاک کردن هوی و هوس و فنا می‌داند و گویا آن را اکتسابی و نه موهوبی، می‌شمرد:

چشم دل از مو و علت پاک آر	وانگه آن، دیدار قصرش چشم دار
هر که را هست از هوس‌ها جان پاک	زود بیند حضرت و ایوان پاک
چون محمد پاک شد زین نار و دود	هرکجا رو کرد، وجه الله بود ^{۱۵}

(مولوی، ۱۳۶۰: ج ۱، ۱۳۹۷-۱۳۹۵)

۲-۶. گوینده شطیحاتی از قبیل «لیس فی جَبَّتِی سوی الله» خداست نه با یزید.

از برخی عارفان، شطیحاتی نقل شده که موهم ادعای خدایی بوده است (عطار، بی تا: ج ۱، ۱۴۰). از جمله آن‌ها انا الحق حلاج و این سخنان بایزید است: «لَا إِلَهَ إِلَّا أَنَا فَأَعْبُدُون»^{۱۶} معبودی جز من نیست، مرا عبادت کنید» جلال‌الدین در توجیه این دسته شطیحات می‌گوید: گوینده این دسته از شطیحات خداست نه بنده و به بیانی دیگر، هم‌چنان که امکان دارد که کلام الهی بر زبان درخت یا جبرئیل یا هوا و یا کوه خلق جاری شود، ظهور کلام حق بر زبان اولیاء نیز جایز است.

مولانا در مقام تمثیل گوید: «مگر نه این است که امکان دارد جن در کسی حلول کند و در این صورت، هرچه که فرد می‌گوید، از او نیست، بلکه از قدرت و اراده جن است و مگر نه این است که فرد مست سخنانی که بر زبان می‌آورد در واقع ناشی از قدرت عقل و اراده او نیست، بلکه در واقع اثر شراب است، پس چرا در مورد اولیاء نگوییم که خداوند، هم‌چون جن می‌تواند وجود آنان را پر کند و کلماتی بر زبان آنان جاری سازد که واقعاً کلام خود خداوند است نه آنان؟»

این گفته مولانا نیز با آنچه عموم متکلمان اهل سنت در مورد انقطاع وحی پس از پیامبر خاتم قائلند، تعارض دارد و به آنچه که شیعیان قائلند، نزدیک‌تر است. مولانا گوید:

چون پری غالب شود بر آدمی
هر چه گوید، آن پری گفته بُود
چون پری را این دم و قانون بُود
اوی او رفته، پری خود او شده
چون به خود آید، نداند یک لغت
پس خداوند پری و آدمی
... گرچه قرآن از لب پیغمبر است
چون همای بیخودی پرواز کرد
عقل را سیر تحیر در ربود
نیست اندر جبّه‌ام الا خدا
چند جویی بر زمین و بر سما
از پری کی باشدش آخر کمی
هر که گوید حق نگفت، او کافر است
آن سخن را بایزید آغاز کرد
ز آن قوی تر گفت کاوّل گفته بود
(مولوی، ۱۳۶۰: ج ۴، ۲۱۲۹-۲۱۱۶)

همین مضمون و توجیه را ابن‌فارض نیز در قصیده تائیه آورده است (زمانی، ۱۳۷۸: ج ۴، ۶۱۴).
شیخ محمود شبستری هم در تأویل سخنان حلاج و با رویکرد وحدت وجودی، همین شیوه را در پیش گرفته است:

روا باشد أنا الحق از درختی
چرا نبود روا از نیکبختی
(شعاعی، ۱۳۹۱: ۸۱)

۷-۲. جهدی کن که هم محل وحی حق، و هم کاتب وحی خود باشی

افلاکی در مناقب‌العارفین از قول مولانا می‌گوید که جان و دل هر کس می‌تواند به مقامی در سلوک نایل شود که محلّ وحی خود گردد با این تفاوت که پیامبران بی‌واسطه جبرئیل یا به واسطه، وحی را دریافت می‌کردند، ولی اولیاء و سالکان بدون واسطه می‌توانند دریافت‌کننده وحی باشند. این نوع وحی را جلال‌الدین «وحی‌القلب» می‌داند:
«بعد از آن [مولانا جلال‌الدین] فرمود که از دور آدم هر فرزندی که از عالم قدم عدم، قدم به خطّه وجود نهاد، از انبیاء و اولیاء، هر یکی را علی‌حدّه، منصبی و کاری بود، بعضی کاتب وحی بودند و بعضی محلّ وحی حق. اکنون جهدی کن که هر دو باشی: هم محلّ وحی حق و هم کاتب وحی خود باشی».
«انما أنا بشر مثلكم» و سبب این حضرت مولانا را معلوم است که امیرالمؤمنین علی(ع) دهه عاشورا را با مصطفی موافقت کرده بود و در آن شب‌ها رسول هیچ نمی‌خورد. مصطفی درو نظر کرد، اثر ضعیف دید، فرمود: «لَسْتُ كَأَحَدِكُمْ». آیت آمد که: «قُلْ إِنَّمَا أَنَا بَشَرٌ مِّثْلُكُمْ»، فرق این قدر که یوحی الی:

تا به تن حیوان، به جانی از ملک
تا به ظاهر مثلكم باشد بشر
تا روی هم بر زمین هم بر فلک
با دل یوحی الی دیده ور
نبی را وحی بود به جبرئیل و هم وحی‌القلب بود. ولی را نیز همین بود. «لَا يَسْعَى فِيهِ نَبِيٌّ مَّرْسَلٌ وَلَا مَلَكٌ مُقَرَّبٌ، الْحَقُّ يَنْطِقُ عَلَى لِسَانِ عَمَرَ وَشَمَا را این روی ننموده است و بدو که روی ننموده است. عالمیان را روی به سوی او کرده‌اند» (افلاکی، ۱۳۶۲: ۶۴۸-۶۴۹).

۸-۲. مطلق آن آواز، خود از شه بود / گرچه از حلقوم عبدالله بود

جلال‌الدین در داستان «پیر چنگی با عمر» نوای آن چنگ‌نواز را همانند بانگ اسرافیل می‌شمرد و سپس به ذکر هم‌گونگی و تشابه ندای او با ندای انبیاء می‌پردازد.

مولانا می‌گوید: کار احیاء و هدایت باطنی، چه در مواردی که اولیاء ظاهراً واسطه‌اند و چه انبیاء، در هر حال، فقط کار خداست و بس و در واقع کلام حیات‌بخشی که بر زبان اولیاء جاری می‌شود، آن کلام خداست و بانگ حق، چه با واسطه و فرشته و امثال آن نازل شود و چه بدون واسطه بر بندگان رسد، همان پیام را دارد که در داستان مریم تحقق یافت و عیسی (کلمه‌الله و روح‌الله) را پدید آورد.

مولوی سلسله انبیاء و در ادامه آن‌ها، سلسله اولیاء را به رشته‌ای از چراغ‌ها مانند می‌کند که چراغ نخستین، از نور حق، مایه گرفته و چراغ دوم از چراغ نخست و چراغ سوم از چراغ دوم و قسّ علی‌هذا. درحالی که در واقع، این چراغ‌ها همه هم‌سان یک‌دیگرند و تباین ذاتی با یک‌دیگر ندارند و اگر کسی از چراغ واپسین نور گیرد، گویا از چراغ اولین بهره‌مند گردیده است؛ هم‌چنین مولوی در تشابه اقوال و افعال انبیاء و اولیاء می‌گوید: اگر باده را از خم بنوشی یا از کدویی که باده‌اش را از خم پر کرده است، فرقی ندارد.

مولانا در تبیین این سخن خود که «مطلق آوازا از شه بود» و این که «سخن اولیاء و انبیاء همان سخن خداست» به دو حدیث زیر اشاره می‌کند:

۱- حدیث مشهور قرب نوافل که غیر از طریق منابع صوفیان، از دیگر مأخذ معتبر شیعی و سنی با مضمون واحد و با اندک اختلافات لفظی، به صورت زیر نقل شده است:

«إِنَّ اللَّهَ تَعَالَى قَالَ مَنْ عَادَى لِي وَلِيًّا فَقَدْ آذَنْتُهُ بِالْحَرْبِ وَمَا تَقَرَّبَ إِلَيَّ عَبْدِي بِشَيْءٍ أَحَبَّ إِلَيَّ مِمَّا افْتَرَضْتُهُ عَلَيْهِ وَمَا يَزَالُ عَبْدِي يَتَقَرَّبُ إِلَيَّ بِالنَّوَافِلِ حَتَّى أُحِبَّهُ فَإِذَا أَحْبَبْتُهُ، كُنْتُ سَمْعَهُ الَّذِي يَسْمَعُ بِهِ وَبَصَرَهُ الَّذِي يَبْصُرُ بِهِ وَيَدَهُ الَّتِي يَمْسُحُ بِهَا وَإِنْ سَأَلَنِي لَأُعْطِيَنَّهُ وَإِنْ اسْتَعَاذَنِي لَأُعِيذَنَّهُ وَمَا تَرَدَّدْتُ عَنْ شَيْءٍ أَنَا فَاعِلُهُ تَرَدَّدِي عَنْ قَبْضِ نَفْسِ الْمُؤْمِنِ يَكْرَهُ الْمَوْتَ وَأَنَا أَكْرَهُ مَسَاءَتَهُ»^{۱۷} [خداوند متعال فرمود: هر کس به وی عداوت کند، اذن حرب با او را می‌دهم و برای تقرب بنده‌ام به من، چیزی محبوب‌تر از انجام فرایض نیست. همواره بنده با انجام نافلة‌ها به من تقرب می‌یابد تا آن‌که او را دوست بدارم. پس همین که او را دوست بدارم، گوش او می‌شوم که به او شنود و چشم او می‌گردم که بدان بیند و دست او گردم که با آن گیرد و پای او شوم که بدان رود و اگر از من درخواستی کند، اجابت کنم و اگر از من پناه جوید، پناه دهم و نسبت به چیزهایی که فاعل آن‌ها هستم، من در هیچ موردی همانند قبض روح مؤمنی که از مرگ ناخشنود است، تردید نمی‌کنم و من بدی او را خوش ندارم].

۲- حدیث دوم مورد اشاره مولوی، «مَنْ كَانَ لِلَّهِ كَانَ اللَّهُ لَهُ؛ کسی که برای خدا باشد، خدا هم برای اوست»^{۱۸}. جلال‌الدین در دفتر اول مثنوی می‌فرماید:

هین که اسرافیل وقتند اولیا	مردہ رازیشان حیات است وحیا
جان‌های مردہ، اندر گورتن	برجہد ز آوازشان اندر کفن
گوید: این آواز، ز آواھا خداست	زنہ کردن، کار آواز خداست
ما بمردیم و بکلی کاستیم	بانگ حق آمد، ہمہ برخاستیم
بانگ حق اندر حجاب و بی‌حجیب	آن دہد، کو داد مریم راز حیب ^{۱۹}

ای فنا پوسیدگان زیر پوست
مطلق آن آواز، خود از شه بود
گفته او را: من زبان و چشم تو
رو، که بی‌یسمع و بی‌بصر توی
چون شدی من کان لله از وگه
باز گردید از عدم ز آواز دوست
گرچه از حلقوم عبدالله بود
من حواس و من رضاوخشم تو
سرتوی، چه جای صاحب سرتوی
من تو را باشم که کان الله له
(مولوی، ۱۳۶۰: ج ۱، ۱۹۳۹-۱۹۳۰)

گر تو می‌گویم تو را، گاهی منم
هر کجا تابم ز مشکلات دمی
... هم‌چنین تا صد چراغ از نقل شد
خواه از نور پسین بستان به جان
خواه بین نور از چراغ آخرین
هر چه گویم، آفتاب روشنم
حل شد آنجا مشکلات عالمی
دیدن آخر، لقای اصل شد
هیچ‌فرقی نیست، خواه از شمع جان
خواه بین نورش، از شمع غابریل^{۲۰}
(مولوی، ۱۳۶۰: ج ۱، ۱۹۵۰-۱۹۴۰)

۹-۲. بعد از مصطفی، وحی خفی بر دیگران منزل شود

مولانا جلال‌الدین در فیه ما فیه می‌گوید کسانی که مستغرق حق گردند، خداوند آنان را از فراستی برخوردار می‌کند تا حقایق غیب را نیز بدون خطا، با نور خدا دریابند:

«مؤمن چون تمام او را، ایمان حقیقی باشد، او همان فعل کند که حق کند و همان گوید که حق گوید. بگو، خواهی جذبۀ او باشد، خواهی جذبۀ حق، زیرا که او بی‌خود و مستغرق حق شده و هستی او نمانده است:

... آنچه می‌گویند بعد از مصطفی علی و سلم و پیغامبران علیهم‌السلام وحی بر دیگران منزل نشود، چرا نشود آن را وحی جلی نخوانند، یعنی آن باشد و به آن کیفیت نباشد. این که می‌گوید پیغمبر: «الْمُؤْمِنُ يَنْظُرُ بِنُورِ اللَّهِ»^{۲۱} مؤمن چون به نور خدا نظر می‌کند، همه چیز را چنان که هست، ببیند» (رک: حیدرخانی، ۱۳۷۸: ۳۶۵). اول را و آخر را، غایب را و حاضر را، زیرا به نور خدا نظر می‌کند، به نور خدا می‌بیند و از نور خدا چیزی پوشیده نباشد و اگر پوشیده باشد، آن نور خدا نباشد؛ پس معنی وحی است اگرچه آن را وحی جلی نخوانند؛ وحی خفی پس خوانند» (حیدرخانی، ۱۳۷۸: ۳۶۵-۳۶۶).

«از پی روپوش عامه در بیان
وحی دل گویند آن را صوفیان»
(مولوی، ۱۳۶۰: ج ۴، ۱۸۵۵-۱۸۵۱)

۱۰-۲. وحی دل نیز از خطا مصون است

جلال‌الدین معتقد است: هم‌چنان که وحی تشریعی انبیاء، از لوح محفوظ بتدریج نازل شده و در آن لوح و پس از آن، مصون از خطا بوده است، وحی القلوب (وحی دل) نیز از هر خطایی محفوظ است.

بالتر آن که مولانا، اعتبار و مقام هر دو نوع وحی مذکور را یکسان تلقی می‌کند و می‌گوید که اگر صوفیان وحی سالکان را، وحی دل می‌گویند، این تفکیک از وحی تشریعی به دلیل هراس از تکفیر عامه بوده است و این اختلاف فقط در نام‌گذاری است:

لوح محفوظ است او را پیشوا	از چه محفوظ است؟ محفوظ از خطا
نه نجوم است و نه رمل است و نه خواب	وحی حق، وَاللَّهُ أَعْلَمُ بِالصَّوَابِ
از پی روپوش عامه در بیان	وحی دل گویند او را صوفیان
وحی دل گیرش، که منظرگاه اوست	چون خطا باشد؟ چو دل آگاه اوست
مؤمننا ينظر بنور الله شدي	از خطا و سهو ایمن آمدی

(همان)

طرفه آن که جلال‌الدین در دفتر ششم مثنوی داستان غرائق را همانند قول واقدی، طبری و ابن‌سعد می‌پذیرد و به امکان خطا در دریافت وحی توسط پیامبر(ص) قائل است (ر. ک. رامیار، ۱۳۶۲: ۱۴۸-۱۶۵)، ولی در دریافت وحی از طریق غیرانبیاء، قائل به مصونیت از خطاست.

جلال‌الدین در دفتر اول مثنوی نیز مصونیت از خطا را به صورت کلی، به تشخیص حقایق توسط حواسی که منور به نور الهی شده‌اند، تعمیم می‌دهد و معتقد است که در اثر ورود نور معرفت حق در مشام و با گذر آن نور، از دل به حیطه شناخت، دیگر چون روش دانشمندان جان‌نیازی به دلالت اثر یا سبب بر مؤثر یا مسبب ندارد و بدون طی مراتب معمول، حقیقت را مستقیماً در می‌یابد، هم‌چنان‌که خویشی بدون دلیل خاص عقلانی، محبت می‌آورد:

حس را تمیز، دانی چون شود؟	آنکه حسّ يَنْظُرُ بِنُورِ اللَّهِ بُوَدَ
ور اثر نبود، سبب هم مظهر است	هم‌چو خویشی، کز محبت مَخْبَر است
چونکه نور الله در آید در مشام	مر اثر را یا سبب نبودی غلام
تا محبت در درون شعله نزد	زفت گردد، وز اثر فارغ کند

(مولوی، ۱۳۶۰: ج ۱، ۲۶۳۷-۲۶۳۳)

۱۱-۲. این نجوم و طب، وحی انبیاست

از دیگر موارد تعمیم‌هایی که جلال‌الدین در باب وحی و الهام دارد، این است که همه حرفه‌ها و دانش‌هایی که آدمی بدان‌ها علم دارد، همه از درون او پیدا شده‌اند، ولی در مثنوی، منشأ آن‌ها را وحی انبیاء می‌داند. تعارض سخن مولانا وقتی رفع می‌شود که بگوییم الهامات درونی بنی‌آدم در نزد مولانا با وحی نبوی تباین ندارد و فی‌الواقع ضمیر همگان به نوعی، منزل وحی حق تعالی هستند. مولوی در فیه ما فیه گوید:

«آخر، این حرفت‌ها از درزی و بنایی و درودگری و زرگری و علم و نجوم و طب و غیره و انواع حَرَفِ الی ما لا یُعَدّ و لا یُحْصی (مأئده: ۳۱)، از اندرون آدمی پیدا شده است. از سنگ و کلوخ پیدا نشده، آن‌که می‌گویند زاغی آدمی را تعلیم کرد که مرده را در گور کند، آن هم از عکس آدمی بود که بر مرغ زد. تقاضای آدمی او را بر آن داشت. آخر حیوان جزو آدمی است، جزو، کل را چون آموزد؟ چنان‌که آدمی خواهد که به دست چپ نویسد، قلم به دست گیرد، اگرچه دل قوی است، اما دست در نبشتن می‌لرزد، اما دست به امر دل می‌نویسد» (مولوی، ۱۳۴۸: ۵۰).

در مثنوی نیز عقل کلی و نه عقل جزوی تعلیم یافته از وحی را موجب پیشرفت علم و فناوری می‌خواند:

این نجوم و طب، وحی انبیاست	عقل وحس را سوی بی‌سو، ره کجاست
عقل جزوی عقل استخراج نیست	جز پذیرای فن و محتاج نیست
قابل تعلیم و فهم است این خرد	لیک صاحب وحی تعلیمش دهد
جمله حرفت‌ها، یقین ازوحی بود	اول او، لیک عقل آن را افزود
هیچ حرفت را بین کین عقل ما	تاند او آموختن بی اوستا
... کندن گوری که کمتر پیشه بود	کی ز فکر و حیل و اندیشه بود

(مولوی، ۱۳۶۰: ج ۴، ۱۳۰۵-۱۲۹۴)

۱۲-۲. الهام به کائنات

مولوی اصطلاح الهام را در زمانی که فرد مؤمن دچار مشکل و سردرگمی می‌شود، نیز اطلاق می‌کند. در این موارد، گاه خداوند راه گریزی فراروی وی قرار می‌دهد. این نوع علم الهامی، ویژه انسان نیست، بلکه به دیگر مخلوقات نیز می‌تواند تعلق گیرد، ولی الهام هر کس نیز با دیگری تفاوت دارد.

گفت ای یاران: حقم الهام داد	مر ضعیفی را قوی رأیی فتاد
آنچه حق آموخت مر زنبور را	آن نباشد شیر را و گور را ^{۲۲}
خانه‌ها سازد پر از حلوائ تر	حق برو آن علم را بگشاد در
آنچه حق آموخت کرم پيله را	هیچ پیلی داند آنگون حیل را؟
آدم خاکی ز حق آموخت علم	تا به هفتم آسمان، افروخت علم
نام و ناموس ملک را در شکست	کوری آن کس که در حق، در شک است

(مولوی، ۱۳۶۰: ج ۱، ۱۰۱۲-۱۰۰۸)

نتیجه‌گیری

به نظر می‌رسد بحث مربوط به کلام خداوند پیشینه‌ای به اندازه تاریخ دین‌داری بشر دارد. نخستین کسی که سخن فلسفی ماندگار در این زمینه داشته، هراکلیتوس است. او بود که با اعتقاد به خدای غیرمتشخص و غیرانسان‌وار، کلام خدا را از علم و اراده و ذاتش جدا نمی‌انگاشت و معتقد بود لوگوس در درون همه اشیا نافذ است و غیر از لوگوس در جهان چیزی حاکم نیست. این اندیشه یونانی‌تبار در کتاب‌های عهد قدیم و عهد جدید نیز بازتاب یافت و حتی موجودی به نام حکمت، «امر و سوفیا در کتاب تشخیص یافت و در همه ارتباطات غیب با جهان ساری گردید. در تداوم سنت ادیان ابراهیمی، در قرآن کریم نیز کلام خدا فراتر از حیطه لفظی و گفتاری، به همه ارتباطات خداوند با جهان تعمیم یافته است و از جمله: ایمان، عیسی مسیح (ع)، اراده و قضای الهی، امور مکتوب و ارتباطات کلامی بین خدا و بشر شده را در بر گرفته است. در نتیجه، در تاریخ اسلام دو دیدگاه اساسی درباره ارتباط خدا و بشر به وجود آمد:

۱ - دیدگاه متکلمان که معتقد بودند این ارتباط صرفاً از بالا به پایین، موقتی، محدود به افراد خاص و آن هم به شکل جبری و موهبی است و از زمان حضرت محمد (ص) خاتمه یافته است.

۲- دیدگاه دیگر از آن فیلسوفان مسلمان بود که معتقد بودند نقطه عزیمت ارتباط از سوی انسان است، بنابراین اکتسابی، اختیاری و همگانی است. عرفای مسلمان موضع میانه را برگزیدند که بیش از دیگران در آثار مولانا جلال‌الدین بازتاب دارد.

از نظرگاه فراگیر مولانا، وحی کلامی است که از حس پنهان است. او جان همه آدمیان را بالقوه مستعد معراج می‌داند و معتقد است از طریق ریاضت و اکتساب نیز می‌توان به سخن خدا و پیام او دست یافت. در عین حال به نقش جذبه و خواست او نیز باور دارد؛ چنان‌که در باب جبر و اختیار نیز به موضعی بینابین قائل است و در خداشناسی و گرایش به آموزه وحدت وجود و وحدت شهود، خدایش انسان‌وار نیست و به نوعی به همه در خدایی باور دارد و به نافذ بودن اراده، علم، سخن او در همه جهان به یکسان باور دارد. ازین‌رو جلال‌الدین، نه تنها سخنان اولیا را هم‌تراز سخن انبیا می‌داند، بلکه معتقد است بر اساس قرب نوافل، هر مؤمنی می‌تواند در اثر ریاضت و چله‌گزینی سخنی وحیانی و مصون از خطا بر زبان آورد. وی دریافت‌های اولیا را وحی می‌خواند، هرچند می‌گوید صوفیان از سر ترس و نه حقیقت، آن را وحی دل خوانند.

پی‌نوشت‌ها

- ۱- یادآور این آیه شریفه است: «إِنَّمَا «أَمْرُهُ» إِذَا أَرَادَ شَيْئًا أَنْ يَقُولَ» لَهُ كُنْ فَيَكُونُ» (یس / ۸۲)
- ۲- رجوع شود به: امثال سلیمان ۵-۸: ۱ و ۲۴-۲۷: ۸ و ۲۷: ۸ و ۳۰ و ۳۳-۳۱: ۸
- ۳- مفسران شیعی، معتزلی و فیلسوفان مسلمان، کلمات را در دسته پنجم آیات فوق، کلمات تکوینی می‌خوانند، ولی مولانا، کلمات را تشریعی می‌داند و ظاهر قرآن چنان‌که خواهد آمد با قول مولانا سازگارتر است.
- ۴- حرث‌بن‌هشام از پیامبر خاتم پرسید وحی چگونه به تو می‌رسد؟ فرمود: احیاناً یائینی مثل صلصلة الجرس و هو اشد علی؛ گاه وحی مانند بانگ جرسی (بانگ ناقوس) به من می‌رسد و این سخت‌ترین حالتی است که بر من عارض می‌گردد (ر. ک: مجمع‌البیان، ج ۱۰، ص ۳۷۸، المعجم‌المفهرس لالفاظ الحدیث النبوی، ج ۳، ص ۳۰، به نقل از زمانی، ۱۳۷۸: ج ۳، ۳۴۸).
- ۵- فارابی ابونصر، آراء اهل المدینه الفاضله، ص ۶۷ و ابن‌سینا، الهیات شفا، مقاله ۱۰، فصل اول مبدء و معاد، ص ۴۳۶؛ به نقل از سعیدی روشن، ۱۳۷۵: ۳۵.
- ۶- ملاصدرا، مبدء و معاد از ص ۴۸۰ به بعد، به نقل از سعیدی روشن، ۱۳۷۵: ۳۵.
- ۷- ر. ک. مفید تصحیح الاعتقاد، ص ۵۶؛ به نقل از مکدر موت، ۱۳۶۳: ۳۸۱
- ۸- کشف در لغت به معنی پرده‌برداری و در اصطلاح آگاهی از پشت پرده، درباره معانی غیبی و امور خفی است.
- ۹- غزالی، ابوحامد محمد، عقیده‌المسلم، صص ۱۹۹-۲۰۰؛ به نقل از شیخ الاسلامی، ۱۳۶۳، ص ۱۳۴.
- ۱۰- اشاره به آیه ۸ سورة والنجم و به حدیث معراج که بر حسب آن پیامبر در شب معراج، به مقامی رسید که جبرئیل، توان همراهی با او را نداشت و گفت اگر سرانگشتی نزدیک گردم، بسوزم.
- ۱۱- رسائل اخوان‌الصفاء، ج ۴، ص ۱۲۷؛ به نقل از شریف، ۱۳۶۵: ج ۱: ۴۲۹.
- ۱۲- زغبه: نوعی موش زمستان خواب است، ولی در اینجا مراد به‌آسانی و به‌سهولت است؛ زیرا موش براحته و چابکی، به سوراخش می‌رود. (ر. ک: زمانی، ۱۳۷۸: ج ۴، ۹۷۲).
- ۱۳- نیستی و عدم در آثار مولوی به معنای فنا، صفاتی، افعالی و ذاتی سالک و نیز به معنای عالم غیب و ملکوت می‌باشد.
- ۱۴- نُهی: جمع نُهیّه به معنی عقل

- ۱۵- بیت آخر اشاره دارد به آیه ۱۱۵ سوره بقره: «و لله المشرق و المغرب، فاینما تولوا فثم وجه الله».
- ۱۶- «و لیس فی جنتی سوی الله؛ در جامه‌ام جز خدای نیست»
- ۱۷- رک. سیوطی، ۱۹۸۱: ج ۱، ۷۰ و شرح مثنوی ولی محمد اکبرآبادی دفتر اول، ص ۱۳۰ و شرح اسرار ص ۶۰ و فروزان‌فر، ۱۳۷۰: ۱۸-۱۹ و هم‌چنین در سرالصلوة امام خمینی ص ۹۰ و فیض‌القدير ش ۱۷۵۲ و جواهر السنیة ۹۷ و مقالات شمس ص ۳۰۸ و خلاصه شرح تعرف ص ۷۴ و شرح شطیحات ص ۲۷۷ و انسان کامل ص ۱۳۶، (به نقل از حیدر خانی، ۱۳۷۸: ۳۵۸).
- ۱۸- کشف الاسرار، چاپ دانشگاه تهران، ص ۵۶۲، ۳۷۱ (به نقل از فروزان‌فر، ۱۳۷۰: ۱۹).
- ۱۹- حاصل بیت: سخن خدا چه با واسطه و چه بی‌واسطه وحی می‌شود، همان چیزی را نتیجه می‌دهد که به مریم از جیب خویش دمید و به واسطه آن نفخه، حضرت مسیح(ع)، روح‌الله به ظهور آمد.
- ۲۰- غابر: گذشته
- ۲۱- حدیث مورد استناد مولانا به صورت «اتَّقُوا فَرَاسَةَ الْمُؤْمِنِ فَإِنَّهُ يَنْظُرُ بِنُورِ اللَّهِ؛ از فراست مؤمن بپرهیزید، زیرا مؤمن به نور خدا می‌نگرد» از احیاء علوم الدین ۲/۲۰۱ و سیوطی، ۱۹۸۱: ج ۱، ۲۹، ش ۱۵۱ و کنوزالحقایق، ص ۳ نقل شده است.
- ۲۲- تلمیح به آیه‌های ۶۷ و ۶۸ سوره نحل.

منابع

- قرآن کریم. ترجمه محمد مهدی فولادوند، انتشارات دفتر مطالعات و معارف اسلامی، چاپ اول ۱۳۷۳.
- کتاب مقدس (عهد عتیق و عهد جدید)، ترجمه فارسی لندن، ۱۹۵۴م.
- ابن رشد اندلسی، ابوالولید محمد (۱۳۸۴)، تهافت التهافت، ترجمه و توضیح علی اصغر حلبی، تهران: جامی.
- افلاکی، شمس‌الدین احمد (۱۳۶۲)، مناقب العارفین، شمس‌الدین احمد افلاکی، به کوشش تحسین یازیچی، دنیای کتاب، ج ۲، تهران.
- باقلائی، القاضي ابی‌بکر محمد بن الطیب (بی‌تا)، الانصاف فیما يجب اعتقاده و لایجوز الجهل به، بیروت: عالم الکتب.
- الباقلائی، القاضي ابی‌بکر محمد بن الطیب (۱۴۱۴ق)، تمهیدالاول و تلخیص‌الدلائل، تحقیق عمادالدین احمد حیدر، بیروت: مؤسسه الکتب الثقافیه، الطبعة الثالثة.
- داده، علی‌اصغر (۱۳۷۴)، فخر رازی، تهران: انتشارات طرح نو
- رامیار، محمود (۱۳۶۲)، تاریخ قرآن، امیرکبیر.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۶۹)، در قلمرو وجدان: سیری در عقاید، ادیان و اساطیر تهران: علمی.
- زمانی، کریم (۱۳۷۸)، شرح جامع مثنوی معنوی، ۶ جلد، انتشارات اطلاعات.
- سعیدی روشن باقر (۱۳۷۵)، تحلیل وحی از دیدگاه اسلام و مسیحیت، تهران: اندیشه
- سیوطی، جلال‌الدین عبدالرحمن (۱۹۸۱)، الجامع الصغیر فی احادیث البشیر النذیر، بیروت: دار الفکر.
- شریف، م. م (۱۳۶۵)، تاریخ فلسفه در اسلام (چهار جلد)، به کوشش م. م. شریف، ترجمه فارسی زیر نظر نصرالله پورجوادی، مرکز نشر دانشگاهی، ج ۱.
- شعاعی، مالک (۱۳۹۱)، شبستری و اندیشه وحدت وجود...، فصلنامه پژوهش‌های اعتقادی کلامی، ش ۸.
- شیخ الاسلامی، اسعد (۱۳۶۳)، تحقیقی در مسائل کلامی، تهران: امیر کبیر، ج ۲.
- مفید، محمد بن محمد بن النعمان العکبری البغدادی (۱۳۷۲ش / ۱۴۱۳ق)، اوائل المقالات فی المذاهب والمختارات، انتشارات مؤسسه مطالعات اسلامی، دانشگاه تهران: دانشگاه مک گیل.
- عطار نیشابوری، فریدالدین محمد (بی‌تا)، تذکرة الاولیاء، به تصحیح نیکلسن، با مقدمه محمد قزوینی، چاپ پنجم، تهران: زوار
- عطار نیشابوری، فریدالدین محمد (۱۳۶۸)، دیوان، به اهتمام و تصحیح تقی تفضلی، ج ۵، تهران: علمی و فرهنگی.
- غزالی، ابوحامد محمد (بی‌تا)، تهافت الفلاسفه، الطبعة السابعة، قاهره، دار المعارف.
- فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۷۰)، احادیث مثنوی، چاپ پنجم، امیر کبیر.
- مکدر موت، مارتین (۱۳۶۳)، اندیشه‌های کلامی شیخ مفید، ترجمه احمد آرام، تهران: مؤسسه مطالعات اسلامی دانشگاه مک گیل.
- مولوی، جلال‌الدین محمد بن محمد (۱۳۴۸)، فیه ما فیه، با تصحیحات بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: امیرکبیر.
- _____ (۱۳۷۸)، فیه ما فیه، با تصحیح حسین حیدرخانی، تهران: سنایی، چاپ دوم.
- _____ (۱۳۶۳)، کلیات شمس یا دیوان کبیر (یک جلدی)، با تصحیحات و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ ۳، تهران: امیرکبیر.
- _____ (۱۳۶۰)، مثنوی معنوی (۳ مجلد)، به تصحیح رینولد. الف. نیکلسون، تهران: مولی.
- Inge, W. R., Logos, 1981, in "The Encyclopaedia of Religion and Ethics" Vol 8. edited by James Hastings, Edinburgh: T. & T. Clark, p133-138
- Patrick, Mary Miils Anaxagoras, 1981, in "The Encyclopaedia of Religion and Ethics" Vol 2. Edited by James Hastings, Edinburgh: T. & T. Clark, p423-424.
- Reese, William L. Dictionary of Philosophy and Religion Eastern and Western, (1980), Humanities Press.

Pure and beautiful is God, the Subhanah, who creates a garden of apples
And then hides the apples of meanings in a cover of leaves and branches.

The Comprehensiveness of God's Speech in the Mystical View of Jalāl al-Dīn Muhammad Rūmī, a comparative study

Abstract:

Most of the religions that believe in God, as the creator of creatures and believe in a clear separation between God and the world, consider God as the owner of the speech: both the speeches with which she ordered the world to be created and the speeches with which God has always had a relationship with mankind. Of course, since ancient times, religious scholars have not agreed with each other about the nature and scope of the divine word and revelation based on the foundations of their theology and anthropology.

This article briefly reports the history of this concept and issues, since the time of Heraclitus in the fifth century BC, and later periods in the Bible. Also, referring to the Quranic concepts of this issue, compares the views of Muslim mystics, by examining the works of Jalāl al-Dīn Muḥammad Rūmī ((1207–1273AD), with the positions of Muslim theologians and philosophers.

In this context, issues such as: the definition of revelation, its types and scope, the continuation of the revelation after Prophet Muhammad, whether receiving revelation is gifted or acquired, the relationship between human sciences and heavenly revelation, universal writing of revelation, and... will be This comparison shows that, based on his mystical monotheistic attitude, compared to Muslim theologians and even philosophers, Rumi considered the scope of revelation to be greater and its access easier than others.

Keywords: Rūmī's Theology, Revelation of the Heart, Revelation according to the Sufis, the Word of God in Islam, Saints

نسبت کلام ملفوظ و مکتوب خداوند با حقیقت کلام خدا و زمانمند بودن آن در مثنوی معنوی و متکلمان مسلمان، بررسی تطبیقی

حسین حیدری

دانشیار گروه ادیان و فلسفه دانشگاه کاشان

heydari@kashanu.ac.ir

چکیده

مهم‌ترین ویژگی ادیان ابراهیمی، اعتقاد به خدای واحد متشخص و گاه انسانوار بوده است: خدایی که از سویی بی‌نهایت، فراتر از فهم و تصور و دسترسی ذهنی و عینی آدمیان بوده و از سویی دیگر، با کائنات همواره در گفت‌وگویی دو سویه است. بنابر کتاب مقدس و قرآن کریم، آفرینش جهان به واسطه کلمه پروردگار آغاز شد، و گفت‌وگوی خداوند با موجودات غیبی و مشهود، به‌ویژه آدمیان، تداوم یافت. چگونگی رابطه کلامی وجود بی‌نهایت با موجودات محدود، و نیز زمانمند و مکانمند بودن یا نبودن آن از مهم‌ترین معضلات الاهیاتی ادیان ابراهیمی از جمله اسلام بوده و مناقشه در باره «کلام» به پیدایی دانش «کلام اسلامی» انجامیده است. این مقاله دیدگاه بنیادگذاران فرقه‌های کلامی را در باره ماهیت و حدوث و قدم کلام خدا گزارش می‌کند. سپس نظرگاه مولوی را در آثارش تحلیل و با مواضع فرق کلامی مقایسه می‌کند. این مقایسه دیدگاه مولانا در این موضوع، هم‌سویی شگفتی را با آرای ابوحنیفه، ابن کُلاب و ماتریدی نشان می‌دهد و از نظرگاه اشعری، ابن حنبل، معتزله و شیعه امامیه دور می‌سازد.

کلیدواژه‌ها: حدوث و قدم قرآن، کلام خدا، دین‌شناسی مولوی، رابطه خدا با جهان، جلال‌الدین محمد مولوی.

پیدایی و تکوین مشاجرات متکلمان مسلمان

در تاریخ علم کلام در عالم اسلام، کم‌تر بحثی همانند مسأله ماهیت و حدوث و قدم کلام خداوند، مورد نزاع شدید و مشاجرات متکلمان شده است. به نحوی که بسیاری از محققان، وجه تسمیه علم کلام را بر گرفته از منازعه شدید واقع شده درباره «کلام خدا» به عنوان یکی از نخستین مسائل طرح شده این علم در زمان خلافت مأمون، معتصم و واثق (خلفای عباسی) دانسته‌اند. (C. F. HINDS, 1993, vol. 7. p. 2-6) عموم مسلمین تا زمان جعبدن درهم (ف، ۱۲۶ ق.) و جهم بن صفوان (ف ۱۲۹ ق.)، قرآن را موجودی مخلوق، ولی پیش از سایر آفریده‌ها می‌دانستند. عقیده آنان در این خصوص مبتنی بر آیاتی بود که بر حسب آن‌ها، قرآن پیش از نزول تدریجی در زمان رسول خداوند، نزولی دفعی در کتاب مکنون، لوح محفوظ و ام‌الکتاب در شب قدر دانسته است.

از جمله آیات مورد استناد آنان، آیات زیر بوده است:

* وَاللَّهُ مِنْ وَرَائِهِمْ مُحِيطٌ بَلْ هُوَ فِي قُرْآنٍ مَجِيدٍ فِي لَوْحٍ مَحْفُوظٍ (بروج/۲۰ - ۲۲) [و خداوند بر فراز ایشان چیره است. حق این است که آن قرآن مجید است در لوحی محفوظ].

* إِنَّهُ لَقُرْآنٌ كَرِيمٌ. فِي كِتَابٍ مَكْنُونٍ [آن قرآن کریم است، در کتابی نهفته]. (واقعه/۷۷ - ۷۸ و نیز ننگ: رعد/۳۹ - ۴۰ و زخرف/۳ - ۴ و هود/۱)

از زمان جعد و جهد به بعد دو پرسش اساسی در باب قرآن به وجود آمد:

۱. آیات قرآن نازل شده به پیامبر و ابلاغ شده از طرف وی به مومنان، دقیقاً همان قرآن موجود در ام‌الکتاب بوده است؟ و به بیانی دیگر: آیا قرآن مکنون نیز مشتمل بر همین کلمات و الفاظ بوده یا این که قرآن نازل شده گزارشی یا حکایتی از آن است؟

۲. آیا «قرآن مکنون» حادث است یا قدیم؟

بدیهی است که بحث حدوث و قدم قرآن، به معانی بانگی که هنگام تلاوت خوانده می‌شود یا نسخه نوشته شده یا حفظ شده یا قرائت شده آن، کمتر مورد اختلاف نظر مابین مسلمین بوده است.

از پژوهشگران معاصر، هری اوسترین ولفسن (Harry Austryn Wolfson) معتقد است که این دو پرسش در اذهان مسلمین، تشابه زیادی با پرسش‌هایی دارد که در باب رابطه وجود بشری عیسی و وجود لاهوتی او، و نیز حدوث و قدم عیسی در بین مسیحیان از دیرباز مطرح و مورد افتراق شدید بوده است و مسأله ماهیت و حدوث و قدم قرآن، کاملاً از کلام مسیحی تأثیر پذیرفته است.^۱ «با وجود مخالفت قرآن با آنچه تصور می‌شد که طرز تلقی مسیحیت از تثلیث است، ورود بعدی این طرز تلقی آموزه مسیحی به جهان اسلام، سبب به وجود آمدن دو آموزه اساسی در اسلام شد: که یکی آموزه حقیقی بودن صفات است و دیگری غیر مخلوق بودن قرآن. و نیز مخالفت برخی از بددینان مسیحی، نسبت به واقعیت یا ازلیت داشتن اقنوم‌های دوم و سوم تثلیث، به طریق مشابهی سبب پیدایش مخالفت با حقیقت داشتن صفات و غیر مخلوق بودن قرآن شد.» (ولفسن، ۱۳۷۰، ص ۳۳۷).

در قیاس با مراحل و مراتب وجودی عیسی، قرآن نیز مراحل و مراتب مختلف نزول داشته است: ۱. مرحله علم الهی ۲. مرحله قرآن مجید در لوح محفوظ ۳. مرحله نزول بر پیامبر ۴. مرحله ابلاغ وحی از جانب پیامبر به مؤمنان ۵. صورت مکتوب یافتن قرآن و قرائت آن

طرفه آن‌که قائلین به خلق قرآن، عقیده مخالفان خود را در قدم قرآن، به قول نصاری تشبیه می‌کردند! و بر عکس آنان، قائلین به قدم قرآن نیز دیدگاه مخالفان را هم همانند باور نصاری می‌دانستند!

مأمون، خلیفه عباسی (۱۷۰ - ۲۱۸ ق.)، که از مدافعان سرسخت خلق قرآن بود و «دوره محنت» را به وجود آورد، در نامه سومش به فرماندار بغداد، نوشت: کسانی که معتقد به نامخلوق بودن قرآن هستند، «هم‌چون مسیحیانی هستند که ادعا می‌کنند که عیسی پسر مریم، مخلوق نبود، بدان جهت که کلمه خدا بود»^۲

ابوالحسن اشعری (ف ۳۲۴ ق.) با تشبیه قول معتزله و جهمیه به دیدگاه مسیحیان، می‌گوید: «باور جهمیه هم‌چون باور مسیحیان است، زیرا مسیحیان معتقد بودند رحم حضرت مریم (ع) کلمه الله [غیر مخلوق] را در خود داشت. جهمیه از این هم فراتر رفته، گفته‌اند: کلام خدا، در بوته درخت خلق و حلول پیدا کرد و درخت آن را در گرفت و بدین صورت درخت متکلم گردید» (اشعری، ۱۴۱۸ ق.، صص ۳۲ - ۳۳).

آراء مشبیه، ابن حنبل و اشعری در باب ماهیت و حدوث و قدم کلام خدا

بنابر روایت شهرستانی، مشبیه حشویه از قبیل جواربی و مضر و کهمس، حروف و اصوات و نوشته‌های قرآن را نیز ازلی و قدیم می‌دانستند.^۳

احمد بن حنبل (۱۶۴ - ۲۴۱ ق.) قبل از دوران محنت توصیف قرآن را به مخلوق یا غیر مخلوق را، جایز نمی‌شمرد و از بحث و اظهار نظر در این مساله اجتناب می‌ورزید، ولی پس از تحمل ایذای خلیفه عباسی با صراحت اعلان کرد: اولاً: آنچه میان دو پاره جلد قرآن موجود است و می‌خوانیم یا می‌شنویم، یا می‌نویسیم - یعنی: حروف و کلمات آن - خود کلام خداست و کلام خدا غیر از آن نیست (شهرستانی، نه‌ایه‌الاقدام، بی‌تا، صص ۳۱۳ - ۳۱۴).

ثانیاً: هم‌چنان‌که لوح محفوظ و قرآن مکنون، غیر مخلوق است، قرآن موجود نیز به دلیل عینیت با آن، غیر مخلوق می‌باشد. (همان) ابن حنبل قاطعانه قائلان به خلق قرآن را کافر دانسته است.^۴

ابوالحسن اشعری صراحتاً در کتاب الابانه، خود را پیرو کامل خط فکری احمد بن حنبل معرفی می‌کند و آراء وی را در بحث کلام خدا تقریر و مدلل می‌دارد.

اشعری از جمله با استناد به آیه زیر، قرآن خوانده شده را عیناً کلام الله می‌دانست (ولفسن، ۱۳۷۰، ص ۲۷۳): و
 اِنْ أَحَدٌ مِنَ الْمُشْرِكِينَ اسْتَجَارَكَ فَأَجِرْهُ حَتَّى يَسْمَعَ كَلَامَ اللَّهِ (توبه ۶) [و اگر کسی از مشرکان از تو پناه خواست به او پناه بده، تا آن‌که کلام الهی را بشنود].

وی هم‌چنان با استناد بر این‌که خداوند قبل از این‌که عالم را بیافریند، کلمه «کن» را بیان کرده، نتیجه می‌گیرد که کلام خدا غیر مخلوق است (اشعری، ۱۴۱۸ ق، ص ۱۶). مستند سخن اشعری این آیه از قرآن است: اِنَّمَا قَوْلُنَا لِشَيْءٍ اِذَا ارَدْنَاهُ اَنْ نَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ (نحل/۴۰) [سخن ما درباره چیزی که اراده‌اش را کرده‌ایم فقط این است که آن را می‌گوییم بشود، بی‌درنگ موجود می‌شود.]. در این آیه، کلمه «کن» مسبوق بر هر چیزی است که خدا خواسته است و اگر خود کلمه «کن» هم که جزئی از قرآن و کلمه آفرینش است، مخلوق باشد، مسبوق و نیازمند «کن» دیگری است و بدین ترتیب، آن کن نیز حاجتمند «کن» دیگری و همین‌طور الی غیر النهایه، نیاز به قول «کن» می‌باشد و این به تسلسل می‌انجامد؛ در حالی‌که تسلسل باطل است.

هم‌چنین اشعری می‌گوید خداوند قبل از آفرینش عالم «امر» کرد: «و من آیاته أَنْ تَقُومَ السَّمَاءُ وَ الْأَرْضُ بِأَمْرِهِ» (روم/۲۵) [از جمله نشانه‌های خداوند این است که آسمان و زمین را با «امر» خود بر پاداشته است] و «امر» هم از جمله کلام اوست. بنا بر این کلام خداوند غیر مخلوق است.

علاوه بر آیه مذکور، اشعری در اثبات مدعای خود در غیر مخلوق بودن قرآن به آیات دیگر نیز استناد می‌کند.^۵ به گفته وی در مورد عدم مخلوقیت قرآن، همه صحابه و تابعان اجماع داشته‌اند و اعتقاد معتزله همانند باور مشرکان است که می‌گفتند: قرآن سخن بشر است و نه قول خداوند: ان هذا الا قول البشر (مدثر/۲۵).

متکلمان اشعری از جمله باقلانی به دو نوع کلام برای خدا قائل شدند: یکی کلام نفسی و دیگری کلام لفظی. تقسیم‌بندی فوق درباره کلام الهی در آثار مکتوب موجود خود اشعری وجود ندارد، ولی برخی از نویسندگان کتب ملل و نحل از جمله شهرستانی تفکیک کلام نفسی را از کلام لفظی به او منتسب می‌سازند و حتی به تصریحات او در الابانه توجهی ندارند.

شهرستانی که در مذهب او (اشعری یا اسماعیلی) تردید وجود دارد (گیسر، ۱۳۸۹، ۶۳-۸۸)، کلام نفسی را این‌گونه توضیح می‌دهد: انسان در درون خود، کلام و گفتاری را می‌یابد که همواره، همراه با اوست و آدمی همیشه با خود حدیث نفس دارد. انسان‌ها در بسیاری از موارد قبل از مواجهه با دیگران، سخنان خود را، اعم از امر و نهی و وعده و وعید، به صورت صامت بیان می‌کنند. این نطق‌های خاموش در درون، همیشه در جریان است. هم‌چنان‌که صنعتگران قبل از اجرای طرح خود، در ذهن شکل مطلوب مصنوع خود را خلق می‌کنند. تردید شهرستانی در این زمینه این است که آیا کلام نفسانی از مقوله علم است؟ یا از مقوله اراده و تقدیر و تفکر و تصویر و تدبیر؟ اختلاف بین اراده با علم در این جا در این است که علم، تابع و مطابق با عالم خارج است، ولی اراده، گزارش‌کننده عالم خارج نیست، بلکه شامل درخواست، امر و نهی و استفهام و غیره است و اراده، همان تخصیص فعل به برخی از اقدامات ممکن است و تدبیر و تفکر و تصویر و... نیز از مقوله حدیث نفس و نطق نفسانی است و نتیجه آن‌که، نطق نفسانی ورای علم و اراده است. شگفتنا جایز است انسان ذهن خود را از هر معنایی خالی کند، ولی نمی‌تواند از حدیث نفس تهی نماید، حتی در زمان خواب نیز تکلم و نطقی دارد که مشابه عالم بیداری اوست. (شهرستانی، بی‌تا، صص ۳۲۱ - ۳۲۲)

۵ - دیدگاه ابوحنیفه، ابن کلاب و ماتریدی در ماهیت و حدوث و قدم کلام خدا

ابوحنیفه (ف ۱۴۳ ق.) به عنوان یکی از پیشروان مؤثر و بزرگ اندیشه‌های کلامی در الفقه‌الاکبر نیز تلفظ و کتابت ما را از قرآن مخلوق و قرآن را نامخلوق میدانند. هم‌چنین می‌گوید در آیاتی که فی‌المثل از زبان موسی سخن در قرآن نقل شده، آن سخن منقول در آیات مخلوق است، زیرا موسی و امثالهم مخلوق هستند در حالی که قبل از آن‌که امثال موسی بوده باشند، خداوند متکلم بوده است؛ هم‌چنان‌که او قبل از پدیدار شدن مخلوقات خالق بوده است. پس خداوند با موسی تکلم کرد با کلامی که مخالف صفات مخلوقات و ازلی است.^۶

وی در کتاب الوصیه می‌نویسد:

«اقرار می‌کنیم که قرآن (کلام خدای تعالی، و وحی و تنزیل او)، غیر مخلوق است و آن نه عین خداست و نه غیر او، بلکه در واقع صفت خداوند است. قرآن [نامخلوق] مصاحف نوشته و بر زبان‌ها خوانده و در سینه‌ها حفظ می‌شود و با وجود این، در آن‌ها جایگزین نمی‌شود و مرکب و کاغذ و نوشتن مخلوق هستند زیرا آن‌ها مخلوق آدمیان می‌باشند.

در حالی که کلام خدا غیر مخلوق است، زیرا نوشتن، حروف و کلمات و آیه‌ها، دلالت‌هایی از قرآن برای رفع نیاز آدمی و کلام خداوند قائم به ذات خداست و معنای آن از طریق این چیزها فهمیده می‌شود. آن کس که گوید کلام خدا مخلوق است، در حق خداوند بزرگ، کافر است و خدای تعالی معبودی همیشگی و لایتغیر است که کلامش خوانده، نوشته یا حفظ می‌شود بدون آن که از او جدا شود». (همان)

عبدالله بن سعید بن کلاب بصری (متوفی بعد ۲۴۰ ق.)^۷ را خود ابوالحسن اشعری از زمره معتزله شمرده^۸ ولی شهرستانی، او و قلانسی و حارث محاسبی را، از پیشروان مکتب ابوالحسن اشعری دانسته است! (شهرستانی، ۱۳۷۳، صص ۱۱ و ۵۰).

ابن کلاب همه نام‌ها و صفات خداوند [اعم از صفات ذات یا صفات فعل] را نه عین خداوند و نه غیر از او، بلکه صفت او و قائم به ذات خدا می‌دانست. او معتقد بود که: خدا از ازل عالم، قادر، حی، سمیع، بصیر، عزیز، جلیل، متکبر، جبار، کریم، جواد، واحد، صمد، رحیم، راضی، و... بوده است. وی جایز نمی‌دانست که صفتی قائم به صفتی دیگر، یا جانشین صفتی دیگر بوده باشد. از جمله آن که معتقد بود: که حتی وجه خداوند، نه او و نه غیر اوست، بلکه وصف او است و بر همین قیاس، دو دست، چشم، بصر را نیز از صفات خدا (نه عین و نه غیر او) می‌پنداشت.^۹

ابن کلاب می‌گفت: کلام خدا نیز قدیم است «و صفتی است قائم به او، چنان که علم و قدرت صفات قدیم وی و قائم به اویند. کلام خداوند، حروف و اصوات نیست، انقسام و جزء و بعض ندارد و تغییر پیدا نمی‌کند، یک معنای یگانه است که قوام آن به خداست. حروف، رسم کلام خداوند و قرائت آن هستند و از این رو تغییر پیدا می‌کنند. درست نیست که گفته شود کلام خداوند همان خداوند است یا بعض او یا غیر او. تعبیراتی که از کلام خداوند صورت می‌گیرد، گوناگون می‌شود، ولی کلام وی گوناگون نمی‌شود، چنان که ما خداوند را به صورت‌های مختلف یاد می‌کنیم، ولی ذات خداوند که یاد شده است، مختلف و متغیر نمی‌شود. کلام خدا (قرآن) به این جهت عربی نامیده می‌شود که رسم آن، یعنی «تعبیر» و «قرائت» آن عربی است، چنان که موقعی که رسم و تعبیر آن عبری بود، تورات نامیده شده است (همان).

نادر معتقدان به این که لفظ قرآن از پیامبر است، در اثبات مدعای خود از جمله به آیات زیر تمسک جسته‌اند:

* «وَ أَنَّهُ لَتَنْزِيلُ رَبِّ الْعَالَمِينَ * نَزَلَ بِهِ الرُّوحُ الْأَمِينُ * عَلَى قَلْبِكَ لِتَكُونَ مِنَ الْمُنْذِرِينَ * بِلِسَانٍ عَرَبِيٍّ مُبِينٍ * وَ أَنَّهُ لَفِي زُبُرِ الْأَوَّلِينَ» (شعرا ۱۹۲ - ۱۹۶) [و راستی که این [قرآن] وحی پروردگار جهانیان است روح‌الامین آن را بر دلت نازل کرد تا از [جمله] هشداردهندگان باشی به زبان عربی روشن و [وصف] آن در کتاب‌های پیشینیان آمده است].

برخلاف باور مذکور اکثریت قریب به اتفاق مفسران معتقدند که لفظ و معنی قرآن از خود خداوند است و در اثبات منزل شدن لفظ قرآن، از جمله به این آیه استناد می‌کنند که: «وَ إِن أَحَدٌ مِنَ الْمُشْرِكِينَ اسْتَجَارَكَ فَأَجِرْهُ حَتَّى يَسْمَعَ كَلَامَ اللَّهِ (توبه ۶) [و اگر کسی از مشرکان از تو پناه خواست به او پناه بده تا آن که کلام الهی را بشنود].

نسفی در تبصره‌الادله، نظر ابومنصور ماتریدی (ف ۳۳۳ ق.) را همانند باور ابوحنیفه و ابن کلاب می‌داند. بنابر نقل نسفی، ماتریدی معتقد بوده: «کلام خدا صفت ازلی اوست و از جنس حروف و اصوات نیست و آن قائم به ذات اوست و آن منافی سکون و آفت، از جمله کوری و کری و غیر ذالک است و خداوند متکلم کلام است و ما را به آن امر و نهی می‌کند و مخبر است و این کلام می‌تواند به هر زبانی چون عربی و سریانی و عبری باشد ولی در محل خود،

مخلوق و محدث (پدیدار شده در زمان) است که آن را ابعاض و اجزاء و انصاف است، ولی دلالت بر کلامی می‌کند که آن صفت ازلی خدای تعالی است» (مشکور، ۱۳۸۷، ص ۴۶۷).

یکی از تفاوت‌های دیدگاه ماتریدی و اشعری، به‌جز اختلاف در عینیت کلام مقروء با کلام خدا، این است که اشعری و ابن حنبل در مورد قرآن می‌گفتند: که «غیر مخلوق» است، ولی «قدیم» دانستن آن را بدعت می‌دانستند، در حالی که ابن کلاب و ماتریدی آن را صریحا قدیم یا ازلی می‌شمردند.^{۱۰}

۶ - کلام خدا در آراء معتزله

قاضی عبدالجبار معتزلی می‌گوید: نظر ما این است که قرآن، کلام خدا و وحی اوست و مخلوق و محدث است. خداوند، آن را بر نبی خود فرستاده تا نشانه و راهنمای نبوت او و راهنمای ما برای تشخیص حلال از حرام باشد... آنچه که ما امروز [به عنوان آیات قرآن] می‌شنویم و می‌خوانیم، اگر چه خداوند آن را به وجود نیاورده، ولی در واقع به او منسوب است، همان‌گونه که وقتی قصیده امریء القیس را می‌خوانیم، آفریده امریء القیس نیست، ولی به هر حال به او انتساب دارد. (ر. ک. عبدالجبار، ۱۹۸۸ م.، ص ۵۲۸)

عبدالجبار هم‌چنین معتقد است که اگر کسی بگوید که کلام خدا معنای قائم به ذات اوست، این دلالت بر جهل او دارد، زیرا در این صورت این پرسش پیش می‌آید که پس شما از کجا به این کلام و اوصافش دست یافته‌اید؟ پر واضح که اثبات آنچه که راهی به دریافت صورت و معنای آن وجود ندارد، از محالات است (همان، ص ۵۳۲). بنابراین معتزله هم‌چنان که صفات قدیم را از خداوند نفی می‌کردند، به هیچ روی معتقد به قدیم بودن کلام خداوند نبوده و کلام خداوند را نیز یکی از مخلوقات خدا همانند دیگر مخلوقات او شمرده‌اند. معتزله در اثبات مخلوق بودن کلام خدای تعالی، از جمله آیه زیر را در تأیید مدعای خود می‌آورند:

«وَمَا يَأْتِيهِمْ مِنْ ذِكْرِ رَبِّهِمْ مُحَدَّثٌ [آنچه از ذکر پروردگارت بر آنان تازل می‌شود محدث است]. و با توجه به این که قرآن، خود را «ذکر» می‌خواند، لذا قرآن محدث است. (انبیاء/۲. ننگ: هود/۱، زمر/۲۳، اسراء/۸۶، نساء/۱۶۴)

دیدگاه شیعه امامیه

علی (ع) در یکی از خطبه‌های خود کلام خداوند را غیر مسموع، حادث و عین فعل او می‌داند:

«يَقُولُ لِمَنْ أَرَادَ كَوْنُهُ كُنْ فَيَكُونُ لَا بَصَوْتَ يُقَرَعُ، وَلَا بِنِدَاءٍ يُسْمَعُ وَإِنَّمَا كَلَامُهُ سُبْحَانَهُ فِعْلٌ مِنْهُ أَنْشَأَهُ وَ مَثَلُهُ لَمْ يَكُنْ مِنْ قَبْلُ ذَلِكَ كَائِنًا، وَلَوْ كَانَ قَدِيمًا، لَكَانَ إِلَهًا ثَانِيًا»^{۱۱} [آنچه بودنش را خواهد گوید: باش! او هست گردد. نه به آوازی که به گوش فرو رود و نه به بانگی که شنیده شود، که گفته خدای سبحان با کرده او یکی است، که پدیدش آورد، و گفته‌اش از کرده‌اش جدا نیست. آن را پدید آورد و پیش از آن نبود، و گرنه خدای دیگری می‌بود]. در پاره‌ای از موارد، امامان شیعه در زمینه حدوث و قدم قرآن، عمداً از اظهار نظر خودداری می‌کردند، چنان‌که در روایات آمده است:

«الْقُرْآنُ كَلَامُ اللَّهِ، لَا تَتَجَاوَزُوهُ وَلَا تَطْلُبُوا الْهُدَى فِي غَيْرِهِ فَتَضِلُّوا»^{۱۲} [قرآن کلام خداست، بیش از این چیزی نگوئید و هدایت را از غیر آن نجوئید (زیرا) که گمراه می‌شوید]. از امام موسی بن جعفر پرسیده‌اند که درباره قرآن چه

می‌گویید؟ گروهی می‌گویند: مخلوق است و قوم دیگری می‌گوید مخلوق نیست، امام فرمود: آنچه را که آنان می‌گویند، من نمی‌گویم، من می‌گویم که قرآن کلام خداست. (همان، حدیث ۳).

شیخ مفید، متکلم برجسته شیعه، گرچه قرآن را غیر مخلوق نمی‌خواند، ولی هرگز اصطلاح معتزلی «مخلوق» را به کار نبرده، بلکه به جای آن، چنان‌که در قرآن آمده است، مُحَدَّث می‌داند:

«من می‌گویم که قرآن کلام خدا و وحی او و محدث است، چنان‌که خود آن را توصیف کرده است و از آن خودداری می‌کنم که بگویم مخلوق است، که در این خصوص آثاری از امام باقر ع و امام صادق ع در دست است، و همه امامیه، جز اندکی از ایشان، بر همین رأیند، و نیز چنین است نظر جمهور معتزلیان بغداد و بیش‌تر مرجئه و زیدیه و اصحاب حدیث^{۱۳}».

۲- آراء مولانا در باب حدوث و قدم کلام خداوند

بی‌گمان جلال‌الدین محمد، (۶۰۴-۶۷۲ ق.) از جمله بزرگ‌ترین متفکران جهان بوده است. او در شهر بلخ متولد شده و تبار او همه از خراسان بوده‌اند، هرچند بیشتر عمر او در قونیه گذشته است. محمد بن حسین خطیبی، ملقب به سلطان‌العلماء، (پدر مولانا) دانشمندی بزرگ حنفی مذهب بوده و کتاب «معارف»، مجموعه‌ای از مسائل کلام و فقه و تصوف، نشانگر جایگاه علمی اوست. مولوی در حدود ۱۴ سالگی در پناه پدر از بلخ مهاجرت کرده و مابقی عمر را در دمشق، حلب و قونیه به کار تعلم و تعلیم علوم دینی رسمی به‌ویژه فقه و کلام حنفی و ارشاد سپری کرده است. وی گویا در سال ۶۴۲ با شمس دیدار کرده است. جنبه شوربختی و آتش‌فشان شعری مولانا از آن پس به‌تدریج در او فوران کرده است. به دلیل تنوع محیط خانوادگی و اقامتگاه‌های متعددش در خراسان بزرگ، سوریه، قونیه، بازتاب اندیشه‌های بودایی، اسلامی، ایرانی، یونانی و... را در منشور کثیرالوجوه ذهن و زبان او می‌توان ردیابی کرد. در خصوص مذهب کلامی او، پژوهندگان اختلاف نظر دارند: کسانی چون زرین‌کوب (۱۳۶۸، ج ۳، ص ۹۷۳) و لوئیس (۱۳۹۰، ص ۲۳) به رویکرد الاهیاتی حنفی - ماتریدی برای او باور دارند، و در مقابل، محققانی مانند مطهری (۱۳۸۰، ص ۵۳)، سروش (۱۳۸۴، ص ۲۸۵) و شفیعی کدکنی (مولوی، ۱۳۹۵، مقدمه) دین‌شناسی او را بیشتر اشعری می‌دانند. در خصوص بحث کلام خدا چنان‌که خواهید دید، نگارنده به گرایش حنفی - ماتریدی او باور دارد و در سایر امهات مسایل کلامی در مقالات متعدد پژوهشی در بیست سال اخیر، همین موضع کلامی و فرقه‌ای را، به زعم خود، اثبات کرده است. عناوین مدعیات مولوی در مطالب آتی عمدتاً به مثنوی مولوی و با نگاهی به آثار منشور وی استناد شده است:

۱- کلام خداوند قدیم، ازلی و به لفظ در نیامدنی است.

جلال‌الدین در خطبه آغازین یکی از مجالس، کلام خداوند را قدیم و ازلی می‌خواند و آن را بالاتر از آن می‌داند که در قالب الفاظ در آید: «سپاس خدای شنوایی که خاموش بندگان را از درون تاریکی‌ها و ظلمات، و آواز آهنگین پرندگان را از شاخه درختان و آشیانه بلندشان می‌شنود، به علوم قدیم و ازلی، آن‌چنان سخن می‌گوید که سخنش از نغمه لغات و حرکات لهجه‌ها، برتر و از گنجیدن در تنگنای ظروف و حروف که خوانندگان در بند رعایت آنند، بالاتر است.» (مولوی، ۱۳۷۲، بی‌تا، ص ۸۷-۸۸)

۲- من کلام حَقِّم و قائم به ذات

مولانا در دفتر سوم مثنوی (مولوی، ۱۳۶۰، ۳، ۴۲۸۴-۴۲۸۸) می‌گوید: قرآن تا روز قیامت کسانی را که قربانی نادانی خود شده‌اند، این‌گونه ملامت می‌کند که: شما پیوسته بذکر کفر و طعن بر حق در دل پرورش می‌دهید و مرا افسانه و غیر واقعی می‌پندارید، در صورتی که خود از حقیقت دورید. مولوی از زبان قرآن می‌گوید: من کلام حق و قائم به ذات او هستم. هم‌چنین غذای معنوی حق تعالی بر بندگان او و گوهری پاک و زبده‌ام. رابطه من (قرآن) با خداوند، هم‌چون نسبت و رابطه نور خورشید با خورشید است، که از جهاتی آن نور عین خورشید است و از جهاتی جدای از اوست^{۱۴}:

من کلام حَقِّم و قائم به ذات	قوت جان جان و، یاقوت زکات ^{۱۵}
نورخورشیدم، فتاده بر شما	لیک از خورشید ناگشته جدا

۳- پس کجا داند قدیمی را حدث؟

به گفته مولوی دریافت‌های عارفان واصل، نه قابل درک به وسیله قیاسات عقلی و نه قابل فهم از طریق حواس است. زیرا آن مکاشفات قدیم است و فهم آدمیان حادث، و حادث نمی‌تواند که بر قدیم احاطه یابد. زیرا هرگاه ذات قدیم حق بر موجودات حادث تجلی کند، آنان را بی‌خویش و هم‌صفت خود (قدیم) می‌گرداند، هم‌چنان که وقتی نور حاضر شد، تاریکی‌ها می‌گریزد و هم‌چنان که پشه در برابر باد تند یارای مقاومت ندارد، به همین سان، مکاشفات پیران نیز در ظرف توهم و ادراک دیگران نمی‌تواند قرار گیرد.

سپس جلال‌الدین به بحث در باب ماهیت قرآن پرداخته گوید: این حروف مقطعه از قبیل الم و حم، در ظاهر، همانند دیگر حروف است و از جهت ظاهری، اختلافی با دیگر حروف ندارد، ولی هم‌چون عصای موسی، و چون دم مسیحا، اعجاز‌گر است.

مولانا در این جا الفاظ و حروف الم و حم را فرستاده شده از بارگاه ربوبی می‌داند که مانند جسم پیامبر، کالبد و ترکیبی چون دیگر کالبدها و ترکیبی چون دیگر ترکیب‌ها دارد، ولی چون صور اسرافیل، مردگان، عالم معنا را حیات دوباره عطا می‌کند، ولی دریغا که نابخردان فقط ظواهر و مشابهات کلام الهی را با دیگر کلمات می‌بینند و از دقایق معنوی آن آگاهی ندارند!

کوتاه سخن آن‌که: جلال‌الدین، تفاوت گوهری قرآن را با دیگر سخنان، در نحوه تأثیر بر جان‌ها و احیاء ارواح مرده در اثر مواجهه امری قدیم با موجودی حادث می‌داند:

چون قدیم آید، حدث گردد عبث	پس کجا داند قدیمی را حدث؟
بر حدث چون زد قدم، دنگش کند	چون که کردش نیست، همرنگش کند
این الم و حم، این حروف	چون عصای موسی آمد در وقوف
حرف‌ها مانند بدین حرف از برون	لیک باشد در صفات این زبون
هر که گیرد او عصایی ز امتحان	کی بود چون آن عصا وقت بیان؟
عیسوی است این دم، نه هر باد و دمی	که برآید از فرح یا از غمی
این الم و حم ای پدر	آمده است از حضرت مَوَلای البشر

هر الف لا می چه می ماند بدین؟	گر تو جان داری، بدین چشمش مبین
گر چه ترکیبش حروف است ای همام	می بماند هم به ترکیب عوام
هست ترکیب محمد لحم و پوست	گرچه در ترکیب، هر تن جنسِ اوست
گوشت دارد، پوست دارد، استخوان	هیچ این ترکیب را باشد همان؟
هم چنان ترکیب حم کتاب	هست بس بالا و، دیگرها نشیب
هم چو نفخ صور در درماندگی	زان که زین ترکیب آید زندگی
چون عصا، حم، از داد خدا	اژدها گردد، شکافد بحر را
قرص نان از قرص مه، دور است نیک	ظاهرش ماند به ظاهرها، ولیک
خُلُق هو نیست از وی، هست محض	گریه او، خنده او، نطق او
وان دقایق شد از ایشان بس نهان	چون که ظاهرها گرفتند احمقان
که دقیقه فوت شد در مُعْتَرَض	لاجرم محبوب گشتند از غرض

(مولوی، ۱۳۶۰، ۵/۱۳۱۰-۱۳۳۲)

۴ - لفظ قرآن چون نردبانی است که پس از رسیدن به تجلی قدیم بر حادث، دیگر بدان نیازی نیست.

جلال‌الدین در دفتر سوم مثنوی نیز مواجهه وحی را با پیامبر، مواجهه قدیم با حادث و معشوق (مطلوب) با عاشق (طالب) می‌داند و این مواجهه را بسیار سخت، شکننده و سوزاننده توصیف می‌کند.

مولانا احتمالاً در این ابیات اشاره‌ای دارد به آیاتی از قبیل: اَنَا سَلَقْتُ عَلَيْكَ قَوْلًا ثَقِيلًا (مزمّل/۵) و احادیثی که بنابر مفاد آن‌ها، وقتی بر پیامبر وحی نازل می‌شد، او بشدت عرق می‌کرد و خسته می‌شد و گاهی نیز سخت التهاب و برافروختگی می‌یافت، به نحوی که لاجرم، او را با آب سرد شست‌وشوی می‌دادند و گاه به اغماء و غشی دچار می‌گردید.^{۱۶}

مولوی این رویارویی را نه ناشی از نزول الفاظ و حروف، بلکه رویارویی معانی و حالات خاص می‌داند و در مقام تشبیه می‌گوید: گر چه که حافظان قرآن در زمان پیامبر اندک بوده‌اند و پیامبر نیز به حفظ قرآن توصیه می‌فرمود، با این حال، صحابه و دیگر کسانی که بدون درک باطن قرآن، فقط حافظ الفاظ قرآنند، هم چون صندوق‌هایی بوده و هستند که در داخل آن‌ها قرآن ریخته شده و مصحف‌ها (قرآن‌ها) را حمل می‌کنند.

جلال‌الدین می‌گوید: گر چه صندوق پر از قرآن‌ها، از این کتاب‌ها بهره‌ای شایسته نمی‌برد، با وجود این، بهتر از صندوقی است که خالی است و صندوق خالی، بهتر از صندوقی است که از موش و مار پر باشد. به همین سان، حافظان قرآن که، در این کلام خدا به حالی دست نیافته‌اند، بهترند از آنان که در این حد هم از کلام خدا برخوردار نمی‌باشند و یا آنان که ذهن خود را از پلیدی‌ها انباشته‌اند. مولوی در ادامه، لفظ و ظواهر قرآن را به دلاله‌ای (راهنمایی) مانند می‌کند که فقط تا زمانی لازم است که طالب به مطلوب نرسیده است، ولی زمانی که به مطلوب رسید، دیگر بدان نیازی نیست:

گر چه شوقی بود جانشان را بسی	در صحابه کم بدی حافظ کسی
پوست‌ها شد بس رقیق و وا کفید	زانکه چون مغزش در آگند و رسید

مغز چون آگندشان، شد پوست کم قشر جوز و فُستق و بادام هم
 زن که عاشق رابسوزد دوستش مغز علم افزود، کم شد پوستش
 پس بسوزد وصف حادث را گلیم چون تجلی کرد اوصاف قدیم . . .
 جَلّ فینا از صحابه می شنود ربع قرآن هر که را محفوظ بود
 نیست ممکن، جز ز سلطانی شگرف جمع صورت با چنین معنی ژرف
 شد طلبکاری علم اکنون قبیح چون به مطلوبیت رسیدی ای ملیح . . .
 سرد باشد جست و جوی نردبان چون شدی بر بام‌های آسمان
 جز برای یاری و تعلیم غیر سرد باشد راه خیر از بعد خیر
 (مولوی، ۱۳۶۰، د ۳، ۱۳۸۶-۱۴۰۵)

۵ - صورت قرآن به لفظ در می‌آید ولی حقیقت و معنی آن، علم خداوند، و بی‌نهایت است.

قرآن کریم از جمله در آیه زیر، کلمات خداوند را بی‌نهایت می‌داند: «و لو أنّ ما فی الارض من شجرة اقلام و البحر یمدّه من بعده سبعة ابحر ما نفدت کلمات الله ان الله عزیز حکیم»^{۱۷} [و اگر آن چه درخت در زمین است قلم باشد و دریا را هفت دریای دیگر به یاری آید، سخنان خدا پایان نپذیرد. قطعاً خداست که شکست‌ناپذیر حکیم است].
 غالب مفسران «کلمات» را در آیات فوق کلمات تکوینی، به معنای نشانه‌های خداوند در آفرینش می‌دانند، ولی مولوی «کلمات» را از مقوله وحی و لفظ و سخن می‌شمارد و بنابراین تفسیر، وی از بی‌شمار بودن کلمات خداوند چنین استنباط کرده که پس کلام واقعی خداوند در این حدود شش هزار آیه قرآن خلاصه نمی‌شود یا به تفسیری دیگر، اساساً کلمات خداوند را که در واقع، علم اوست، به‌تمامه نمی‌توان در لفظ آورد. ضمناً از بی‌نهایت بودن کلمات نیز می‌توان استنباط کرد که این‌ها، حادث نبوده، از مقوله صفات قدیم حق تعالی به حساب می‌آیند و هم‌چنین از سخنان مولوی می‌توان دریافت که او قرآن خوانده شده را صورت و ظاهر قرآن می‌داند، در حالی که تأکید وی بر دریافت درک قرآن حقیقی است.

جلال‌الدین در فیه‌مافیه می‌گوید:

«این مُقری^{۱۸} قرآن را درست می‌خواند. آری، صورت قرآن را درست می‌خواند، ولیکن از معنی بی‌خبر. دلیل بر آنک حالی که معنی را می‌یابد رد می‌کند؛ به نابینایی می‌خواند. نظیرش مردی، در دست قندز دارد؛ قندزی دیگر از آن بهتر آوردند، رد می‌کند. پس دانستیم قندز را نمی‌شناسد. کسی این را گفته است که قندز است؛ او به تقلید به دست گرفته است، هم‌چون کودکان که با گردکان بازی می‌کنند، چون مغز گردکان یا روغن گردکان به ایشان دهی، رد کنند که گردکان آن است که جغ جغ کند! این را بانگی و جغ جغی نیست! آخر خزاین خدای، بسیار است و علم‌های خدا بسیار. اگر قرآن را به دانش می‌خواند، قرآن دیگر را چرا رد می‌کند؟ با مقری بی‌تقریر می‌کردم که قرآن می‌گوید که «لَوْ كَانَ الْبَحْرُ مِدَادًا لِّلْكَلِمَاتِ رَبِّي لَنَفِدَ الْبَحْرُ قَبْلَ أَنْ تَنْفِدَ الْكَلِمَاتِ رَبِّي» (کهف/۱۰۹)؛ اکنون به پنجاه درم سنگ مُرکَب، این قرآن را تواند نبشتن. این رمزی است از علم خدای، همه علم خدا تنها این نیست.» (مولوی، ۱۳۴۸، ص ۸۱)

مولانای بلخی، در دفتر اول مثنوی نیز کلمات را به امواجی تشبیه می‌کند که از بحر اندیشه در هر زمان پدید آمده‌اند و در مدتی کوتاه به آن بحر باز می‌گردند و بی صورت می‌شوند. گرچه موج در ظاهر با دریا تفاوت دارد، ولی فی الواقع در ذات خود غیر دریا نیست.

این حقیقت را مولوی در خصوص علم خدا و کلام او تعمیم می‌دهد، زیرا چنان‌که در فقره مذکور از فیه‌مافیه مذکور بود، بنیاد کلام خدا را علم بی نهایت و بی صورت حق می‌داند:

صورت از معنی، چو شیر از بیشه دان	یا چو آواز سخن، زاندیشه دان
این سخن و آواز، از اندیشه خاست	تو ندانی بحر اندیشه کجاست
لیک چون موج سخن دیدی لطیف	بحر آن دانی که باشد هم شریف
چون ز دانش، موج اندیشه بتاخت	از سخن و آواز، او صورت بساخت
از سخن، صورت بزاد و باز مرد	موج، خود را باز اندر بحر برد
صورت از بی صورتی آمد برون	باز، شد؛ که انا الیه راجعون

(مولوی، ۱۳۶۰، ۱، ۱۱۳۶-۱۱۴۱)

۶- زین غمام بانگ و حرف و گفت‌وگوی پرده‌یی، کز سیب ناید غیر بوی

جلال‌الدین در دفتر ششم مثنوی، وحی و الهام را به سیستان مانند می‌کند. سیستانی که حروف و الفاظ و گفت و گوی، چون ابری مانع دیدن و دریافت مستقیم آن‌ها می‌گردد و از آن سیستان با شکوه و زیبا، فقط بویی به مشام می‌رسد. آن کس که با کمک هوش خود، استشمام بیش‌تر و پایداری و استمرار بیشتر، نشان دهد و ضمناً خود را از بیماری زکام محفوظ دارد، خداوند او را به اصل سیستان وحی می‌رساند. از این‌رو جلال‌الدین در خطاب به سالکان (مولوی، ۱۳۶۰، ۶، ۸۴-۸۸) می‌گوید: باید جان را از باد و بود^{۱۹} سرد عوام و ناآشنایان با عالم حقیقت، دور نگه دارید، زیرا مصاحبت با آنان، مشام دل را می‌پوشاند و مانع استشمام می‌گردد و از نظر تأثیرگذاری بر جان از باد سرد زمستان هم مضرت‌تر است:

پاک سبحانی که سیستان ^{۲۰} کند	در غمام حرفشان پنهان کند
زین غمام بانگ و حرف و گفت‌وگوی	پرده‌یی، کز سیب ناید غیر بوی
باری، افزون کش تو این بو را به هوش	تا سوی اصلت برَد، بگرفته‌گوش
بو ننگه دار و بپرهیز از زکام	تن بپوش از باد و بُود ^{۲۱} سردِ عام
تا نینداید مَشامت را ز اثر	ای هواشان از زمستان سردتر

مولوی در دفتر پنجم مثنوی (۱۳۶۰، ۲۴۵۷-۲۴۵۸) نیز صریحاً حرف و لفظ (بوی سیب) را غیر از حقیقت وحی (خود سیب و سیستان) می‌داند و نصیب منافقان را فقط بوی آن سیب می‌داند:

از منافق غدر، رد آمد، نه خوب	زانکه در لب بود آن، نه در قلوب ^{۲۲}
بوی سیبش هست، جزو سیب نیست	بو در او، جز از پی آسیب نیست

۷- ای خدا جان را تو بنما آن مقام که در او بی حرف می‌روید کلام

مولانا معتقد است که: هر پیامبر و هر ولی، مسلک و طریقتی خاص خود را دارد که در ظاهر با دیگران مختلف است، ولی همه آن‌ها به‌رغم اختلافات لفظی مُبَلَّغ کلامی واحد هستند^{۲۳}. و همه از یک جویبار به‌قدر نیاز مخاطبان و قبول آنان از آب برداشته و در ظرف الفاظ و حروف می‌ریزند، هرچند که ذاتا آن حقایق را نمی‌توان در قالب و ظرف الفاظ ریخت. کلام حق چون جویباری بی‌صداست و هر زمان نو است و تکرار نمی‌پذیرد و گلزار جان‌ها را چون جوی‌های بهشتی پر می‌کند. سپس این‌گونه دعا می‌کند: خداوندا، مقامی را به من عطا کن که در آن مقام، کلام بدون لفظ و حرف ظاهر شود تا آن‌که جان پاک، مشتاقانه و شتابان، عازم غیب گردد و در این راه، سر را از پای نشناسد:

هر نبی و هر ولی رامسلکی است	لیک، با حق می‌برد جمله یکی است
چون که جمع مستمع را خواب برد	سنگ‌های آسیا را آب برد ^{۲۴}
رفتن این آب، فوق آسیاست	رفتنش در آسیا بهر شماسست
چون شما را حاجت طاحون نماند	آب را در جوی اصلی باز راند
ناطقه سوی دهان تعلیم راست	ورنه خود آن نطق را، جویی کجاست
می‌رود بی بانگ و بی تکرارها	تَحْتَهَا الْأَنْهَارُ تَاغْلُزَارَهَا
ای خدا جان را تو بنما آن مقام	که درو بی حرف می‌روید کلام
... عرصه بس با گشاد و با فضا	وین خیال و هست، یابد زو نو

(مولوی، ۱۳۶۰، ۳/۳۰۸۶ - ۳۰۹۴)

۸- در دل موسی سخن‌ها ریختند دیدن و گفتن به هم آمیختند

جلال‌الدین در ضمن داستان موسی و شبان، (۱۳۶۰، ۲/۱۷۷۲ - ۱۷۷۶)، می‌گوید خداوند اسراری را به موسی القاء کرد که اساساً نمی‌توان آن‌ها را در قالب الفاظ ریخت و آنچه که به موسی نیز رسید، بر خلاف پیام‌های بیرونی، در قالب مسموعات جای نمی‌گرفت و نمی‌شد آن را از مبصرات دانست، و عقل تاب درک آن را نداشت، با وجود این که موسی، برای دریافت آن کلام، پهنه زمانی به گستره ازل تا ابد را درنوردیده بود:

بعد از آن در سر موسی حق نهفت	رازهایی کآن نمی‌آید به گفت
در دل موسی سخن‌ها ریختند	دیدن و گفتن به هم آمیختند
چند بیخود گشت و چند آمد به خود	چند پرید از ازل سوی ابد
بعد از گر شرح گویم، ابلهی است	زان که شرح این، ورای آگهی است
ور بگویم، عقلها را برکند	ور نویسم، بس قلم‌ها بشکند

با نگاهی متکلمانه، از ابیات فوق می‌توان استنتاج کرد که بنابر نظر جلال‌الدین، کلام خدا فراتر از زمان‌ها و یا در همه زمان‌هاست و حقیقت آن نیز به صورت ملفوظ و مسموع در نمی‌آید.

۹ - کلمات خداوند که از لامکان می‌رسد، چون کلام نفسی هر فرد، قابل استماع برای همگان نیست

از دلایل قرآنی حیات جمادات، این آیه قرآن است: وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُودَ مِنَّا فَضْلًا يَا جِبَالُ أَوْبَىٰ مَعَهُ وَالطَّيْرَ وَآلْنَا لَهُ الْحَدِيدَ أَنْ أَعْمَلَ سَابِغَاتٍ وَقَدَّرَ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ (سبأ/۱۰ - ۱۱). [و به راستی داوود را از

جانب خویش مزیتی عطا کردیم. [و گفتیم:] ای کوه‌ها، با او [در تسبیح خدا] هم‌صدا شوید، و ای پرندگان [هماهنگی کنید]. و آهن را برای او نرم گردانیدیم.]

مولانا ضمن اشاره به آیه مذکور، می‌گوید: وقتی کوه می‌تواند بدون لب و دندان ناله کند، پس اولیای خداوند هم می‌توانند ناله‌ها و سخنانی داشته باشند که از زبان و دهانشان صادر نمی‌شود. از طرف دیگر، نیایش‌های آن کوه پاک را، داوود پیامبر هر زمان می‌شنید، در صورتی که هم‌نشینان او تسبیح کوه را درک نمی‌کردند.

مولوی (۱۳۶۰، ۳، ۴۲۶۸-۴۲۸۱) می‌گوید: به همین سان، کلام و پرسش و پاسخی که از لامکان در دل اولیاء وارد می‌شود، چون کلام نفسانی و مکالمه شخصی هر فرد در درون خود است که هرچند که قابل استماع است، ولی همگان توان شنیدن آن را ندارند:

کوه‌ها اندر پی‌اش نالان شده	روی داوود از فرّش تابان شده
هر دو مطرب، مست در عشق شهی	کوه با داوود گشته هم‌رهی
هر دو هم آواز و هم پرده شده	یا جبالُ اوبی امر آمده
بهر من از همدمان ببریده‌ای	گفت داوودا تو هجرت دیده‌ای
آتش شوق از دلت شعله زده	ای غریب فرد بی مونس شده
کوه‌ها را پیش از آن قدیم	مطربان خواهی و قوال و ندیم
که به پیش از بادپیمایی کند	مطرب و قوال و سرنایی کند
بی لب و دندان، ولی را ناله‌هاست	تا بدانی ناله چون که را رواست
هر دمی در گوش حسش می‌رسد	نغمه اجزای آن صافی جسد
ای خنک جان کو به غیبش بگردد	هم‌نشینان نشنوند، او بشنود
هم‌نشین او نبرده هیچ بو	بنگرد در نفس خود صد گفت‌وگو
می‌رسد از لامکان تا منزلت	صد سؤال و صد جواب اندر دلت
گر به نزدیک تو آرد گوش را	بشنوی تو، نشنود زان گوش‌ها
چون مثالش دیده‌ای، چون نگروی؟	گیرم ای کر، خود تو آن را نشنوی

۱۰- هر لحظه وحی آسمان، آید به سرّ جان‌ها

مولانا ندا و کلام الهی را کلامی واحد می‌داند که به زبان خاص نیست و همه موجودات با استعدادها و زبان‌های مختلف، آن کلام الهی را قبلاً، و نه از طریق گوش و چشم، می‌شنوند. و از جمله حتی جمادات هم، مخاطب آن سخن هستند. آن ندای واحد را مولانا، ندای دعوت خداوند به توحید و ندای استرجاع (اِنَّا لِلّٰهِ وَاِنَّا اِلَيْهِ راجِعُونَ) می‌داند. در نگاه مولوی، (۱۳۶۳، غزل ۱۲، و: ۱۳۶۰، ۱، ۲۰۰۷-۲۱۱۱) «کلام الست» فقط در گذشته دور نازل نشده، بلکه هر زمان نازل می‌شود و کلامی مستمر است و در مقابل، موجودات نه با زبان قال، بلکه با زبان حال و با نفس به وجود آمدن در هستی، به خداوندی او گواهی می‌دهند. این ندای واحد در سخن مولانا هم کلام تشریعی و هم کلام تکوینی (کن وجودی) را در بر می‌گیرد:

هر لحظه وحی آسمان آید به سرّ جان‌ها کاخر چو دردی بر زمین، تا چند می‌باشی برآ

آن ندایی کاصل هر بانگ و نواست خود ندا آن است و این باقی صداست
 تُرک و گُرد و پارسی‌گو و عرب فهم کرده آن ندا بی گوش لب
 خود چه جای ترک و تاجیک است و زنگ فهم کردست آن ندا را چوب و سنگ
 هر دمی از وی همی آید الست جوهر و اعراض، می‌گردند هست
 گر نمی‌آید بلی زیشان، ولی آمدنشان از عدم، باشد بلی

۱۱- هست قرآن، حال‌های انبیاء

جلال‌الدین در دفتر پنجم مثنوی نیز آکلان و خورندگان نور حق را «قرآن» می‌خواند:

هرکه کاه و جو خورد، قربان شود هرکه نور حق خورد، قرآن شود
 و باز در همان دفتر، غایت انزال قرآن را دل‌گرمی و پشت‌گرمی سالکان می‌شمارد، سپس می‌گوید باید معنی قرآن را از کسانی پرسید که از هوی‌ها و هوس‌ها پاک گشته‌اند و به دلیل تواضع در برابر کلام خداوند، روح آن‌ها عین قرآن گردیده است؛ هم‌چنان که روغنی که به طور کامل فدای گل و کاملاً با آن ممزوج شده باشد، با خود گل در خاصیت فرقی ندارد و بوکردن آن روغن، با استشمام گل یکسان است، زیرا عینیتی در خواص آن پدیدار گردیده است:

این برای گرم کردن آمده است تا بگیرد ناامیدان را دو دست
 معنی قرآن ز قرآن پرس و بس وز کسی کاتش زده‌ست اندر هوس
 پیش قرآن گشت قربانی و پست تاکه عین روح او، قرآن شده ست
 روغنی کو شد فدای گل به گل خواه روغن بوی کن، خواهی توگل

(مولوی، ۱۳۶۰، ۵د، ۳۱۲۷-۳۱۳۰)

نتیجه‌گیری

بر حسب آنچه از منابع دست اول اندیشمندان شاخص فرق کلامی و مولوی گزارش شد:

مشبهه، ابن‌حنبل و اشعری صورت ملفوظ و مکتوب کلام خداوند را قدیم و غیر مخلوق می‌دانستند. در مقابل، معتزله، کلام خدا را فعل او، مخلوق و محدث و شیعه امامیه نیز به محدث بودن آن قائل بودند. ابوحنیفه، ابن‌کلاب، ماتریدی معتقد بودند: کلام خدا قدیم، قائم به ذات خداوند، غیر قابل انقسام و تغییر است و صورت ملفوظ و مکتوب کلام خداوند، دلالت‌کننده و تعبیر کلام خداست و نه خود کلام خدا. مولوی نیز در آثار منظوم و مکتوبش مکرراً کلام خدا را قدیم، قائم به ذات، ازلی، فراتر از الفاظ و کتابت، غیر قابل تصور و بیان دانسته و صورت ملفوظ و مکتوب کلام خدا به بوی سیب مانند می‌کند که خود سیب نیست و دلالت‌کننده و راهنمای آن است. به آشکارا در این موضوع کلامی، نظرگاه مولوی برگرفته از آراء بزرگان مرجئه (ابن‌کلاب، ابوحنیفه و ماتریدی است و در تقابل با آموزه‌های اشعری، بزرگان معتزله و شیعه قرار دارد. نگارنده در مقالات متعدد چاپ شده در مجلات علمی پژوهی، در دیگر امهات مسائل کلامی هم‌نظر با پژوهندگانی چون د. زرین‌کوب (ص ۶۷۱) و فرانکلین لوئیس، مذهب کلامی مولوی را حنفی-ماتریدی می‌داند و بر خلاف باور استادانی چون سروش، (ص ۲۸۵) و مطهری (ص ۶۰) به هیچ روی موضع مولوی را در جایگاه کلام اشعری قرار نمی‌دهد.

پی‌نوشت‌ها

- ۱- ظاهر آبحاث‌های مسلمانان با مسیحیان، به صورت قابل توجه، به حدود سال‌های ۸۰ تا ۱۰۰ هجری باز می‌گردد، زیرا در آن زمان به‌ویژه در ولایت شام، مسیحیان نفوذ زیادی داشتند. از جمله آن‌که سرجون یا سرجیوس مسیحی، منشی و صاحب امر معاویه بود. پس از او، یزید نیز وی را در مقام خود ابقا کرد (ابن اثیر ۴/ ۷، ۱۷ و طبری ۲/ ۲۰۵، ۲۲۸، ۲۳۹، ۸۳۷ به نقل از رامیار، ۱۳۶۲، ص ۱۲۷. قنوتی، ۱۹۶۷، ج ۱، ص ۳۲).
- ۲- طبری، ج ۷، صص ۱۹۸ - ۱۹۹ حوادث سال‌های ۲۱۸، به نقل از: ولفسن، ۱۳۷۰، ص ۲۶۰.
- ۳- قاضی عبدالجبار هم نقل کرده که حشویه، هم معنی قرآن و هم صورت مکتوب و محفوظ قرآن را قدیم می‌دانستند (قاضی عبدالجبار، ۱۹۸۸م، ص ۵۲۷)
- ۴- احمد بن حنبل، کتاب السنه، ص ۴۹ (نقل از سبحانی، ۱۳۷۸، ج ۱ ص ۲۰۹) و نیز شهرستانی، بی‌تا، صص ۳۱۳-۳۱۴
- ۵- اعراف/ ۵۴، کهف/ ۱۰۹، ر. ک: الاشعری، ۱۹۹۸م، صص ۳۱-۳۳.
- ۶- الفقه الاکبر، مع شرح منسوب به الماتریدی، (۱۴۰۰ق، صص ۱۰-۱۲) و ر. ک. ابی عذبه، ۱۴۰۹ ق.، صص ۷۰-۸۰.
- ۷- تاریخ وفات ابن کلاب دقیقاً معلوم نیست، اما نوشته‌اند که پس از سال ۲۴۰ ق. درگذشته است (مجتهد، ۱۳۷۰، ج ۴، ص ۵۱۹).
- ۸- اشعری در مقالات الاسلامیین (۲۰۰۸ م. صص ۱۶۹ تا ۱۷۳)، در بیان آراء مختلف در باب صفات خداوند، ابن کلاب را نیز در زمره معتزله شمرده است.
- ۹- اشعری، ۲۰۰۸، ص ۵۸۴ و ۵۸۵ و مجتهد، ۱۳۷۰، ۵۱۹-۵۲۱
- ۱۰- ابی عذبه، ۱۹۸۹م.، ص ۷۱. ابن تیمیه (۶۶۲ - ۷۲۸ ق.) گفته است: «همچنان‌که احدی از سلفی‌ها قرآن را مخلوق ندانسته‌اند، هم‌چنین کسی از آنان، آن را قدیم معرفی نکرده است و نخستین کسی که قرآن را قدیم نامید، عبدالله بن کلاب بود (ابن تیمیه، مجموعه الرسائل، ج ۳، ص ۲۰ به نقل از سبحانی، ۱۳۷۸، ج ۲، ص ۹۸)
- ۱۱- نهج البلاغه، خطبه ۱۸۶، ترجمه دکتر محمدجعفر شهیدی، ص ۲۰۱.
- ۱۲- صدوق، توحید، باب قرآن، حدیث ۴، (به نقل از سبحانی، ۱۳۷۸، ص ۲۲۴).
- ۱۳- مفید، اوایل المقالات. صص ۱۸ - ۱۹، (به نقل از مکدرموت، ۱۳۶۳، ص ۱۲۲)
- ۱۴- ر. ک. اکبرآبادی، بی‌تا دفتر سوم، ص ۲۸۷.
- ۱۵- زکات: نخبه، برگزیده، طهارت، (زمانی، ج ۳، ۱۰۹۵).
- ۱۶- ر. ک. رامیار، ۱۳۶۲، ص ۱۰۸-۱۱۰، در این کتاب هم‌چنین آمده است: «وقتی چنان سنگین می‌شد که چارپایی که سوار بود از رفتن باز می‌ماند...»
- ۱۷- لقمان/ ۲۷ و مشابه در کهف/ ۱۰۹
- ۱۸- مقرئ: گویا مقصود سبعة خوان معاصر مولاناست که صاین الدین مقرئ نام نوشته است (حاشیه حیدرخانی بر فیه مافیه، مولوی، ۱۳۷۸، ص ۳۱۶).
- ۱۹- باد و بود در تعبیرات مولانا به معنی غرور و خودبینی است.
- ۲۰- سیستان: گفته شده است که موسی راضی نبوده که جان به جان آفرین تسلیم کند، بنابر یکی از روایات، ملک الموت از بهشت سیبی برای موسی آورد و موسی سبب را گرفته، به محض بوییدن، جان به جان آفرین تسلیم کرد. از اینرو مولانا سیستان را استعاره از عالم غیب دانسته و در موارد متعدد دیگر نیز تصویر آفرینی کرده است (ر. ک. پورنامداریان، ۱۳۷۴، ص ۱۱۸).

۲۱- باد و بود در تعبیرات مولانا به معنی غرور و خود بینی است.

۲۲- تلمیح به آیات ۱۱ سوره فتح و ۱۶۷ سوره آل عمران.

۲۳- جلال‌الدین در فیه مافیه می‌گوید: «اگر راه‌ها مختلف است، اما مقصد یکی است. نمی‌بینی که راه کعبه بسیار است بعضی راه، راه از روم است و بعضی را از شام، و بعضی را از عجم، و بعضی را از چین و بعضی را از راه دریا از طرف هند و یمن. پس اگر در راه‌ها نظر کنی، اختلاف، عظیم و مباین است؛ اما چون به مقصود نظر کنی، همه متفق‌اند و یگانه و همه را درون‌ها به کعبه متفق است که آنجا هیچ اختلاف نمی‌گنجد، آن تعلق نه کفر و نه ایمان.» (مولوی، ۱۳۴۸، ص ۹۷).

۲۴- حاج ملاهادی در شرح اسرار، ص ۷۹، گوید: این بیت مثالی است برای بیان توحید و وحدت وجود. زیرا پیش از آنکه کلام به ظرف حروف تنزل کند، در والاترین مرتبه فؤاد است، و در این مرحله واحد است و بسیط و چون در قالب حروف تنزل کند، کثرت خیالی و حسی به خود می‌گیرد (به نقل از زمانی، ج ۱، ص ۷۹۸-۷۹۹).

منابع

- قرآن کریم. ۱۳۷۳، ترجمه محمد مهدی فولادوند، تهران: دفتر مطالعات و معارف اسلامی.
- نهج البلاغه، ۱۳۷۸، امام علی بن ابی طالب (ع)، ترجمه جعفر شهیدی، تهران: علمی و فرهنگی،
- ابی عذبه، الحسن بن عبدالمحسن. ۱۴۰۹ ق. ۱۹۸۹م، الروضة البهیة، حققه الدكتور عبدالرحمان عمیره، عالم الكتب.
- الاشعری، ابوالحسن علی بن اسماعیل. ۱۴۱۸ق. ۱۹۹۸م. الابانه، مع تعليقات عبداللّه محمود محمد عمر، بیروت، دار الكتب العلمیه.
- الأشعری، علی بن إسماعیل أبو الحسن، ۲۰۰۸، مقالات الإسلامیین واختلاف المصلین، تحقیق: هلموت ریتز. دار فرانز شتایز، بمدينه فيسبادن ألمانيا.
- اکبر آبادی، ولی محمد. بی تا، شرح مثنوی، چاپ سنگی، لکهنو.
- الباقلائی، القاضي ابی بکر محمد بن الطیب، ۱۴۱۴ق، تمهیدالاول و تلخیص الدلائل، تحقیق عمادالدین احمد حیدر، بیروت: مؤسسه الكتب الثقافیه، الطبعة الثالثة.
- پور نامداریان، تقی. ۱۳۷۴، داستان پیامبران در کلیات شمس، جلد اول، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، چاپ اول.
- حجازی فرد، سید محمد، و امامی، نصرالله. ۱۳۹۴. مولوی از نظر منظری دیگر (نقدی بر گفتار و کردار مولوی در مثنوی معنوی). همایش بین المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران
- <https://sid.ir/paper/846057/fa>
- رامیار، محمود، ۱۳۶۲، تاریخ قرآن، امیرکبیر.
- زرین کوب، عبدالحسین، ۱۳۶۸ سرنی، ۲ جلد، تهران: علمی
- زمانی، کریم، ۱۳۷۸، شرح جامع مثنوی معنوی، ۶ جلد، تهران: اطلاعات.
- سبحانی، جعفر. ۱۳۷۸، فرهنگ عقاید و مذاهب اسلامی، قم: توحید.
- سروش، عبدالکریم. ۱۳۸۴، فربه تر از ایدئولوژی، تهران: صراط، چاپ هشتم.
- الشهرستانی، ابی الفتح محمد بن عبد الکریم بن احمد، بی تا، نهایه الاقدام فی علم الکلام، تصحیح الفرد جیوم، بی جا.
- الشهرستانی، ابی الفتح محمد بن عبد الکریم بن احمد. بی تا، الملل و النحل، تحقیق محمد سید کیلانی، بیروت: دار المعرفه.
- شهرستانی، محمد بن عبدالکریم، ۱۳۷۳، توضیح الملل ترجمه کتاب الملل والنحل، تحریر نو و ترجمه مصطفی خالقداد هاشمی، با مقدمه و حواشی و تصحیح و تعلیقات محمدرضا جلالی نائینی، تهران: اقبال.
- شهیدی، سید جعفر. ۱۳۷۵، شرح مثنوی (جزء اول از دفتر دوم)، تهران: علمی و فرهنگی.
- طبری، محمد بن جریر طبری، ۱۳۵۳، تاریخ طبری یا تاریخ الرسل و الملوک، ترجمه: ابوالقاسم پاینده، ۱۶ جلد، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- عبد الجبار (قاضی) بن احمد اسدآبادی. ۱۹۸۸م، شرح الاصول الخمسه، تحقیق دکتر عبد الکریم عثمان، چ دوم، قاهره: مکتبه وهبه.
- قنوتی، جورج. لويس غرويه، ۱۹۶۷، فلسفه الفكر الديني، الجزء الأول، نقله الى العربية: صبحی صالح و فرید جبر، بیروت: دارالعلم للملایین.
- گیسر، آدام آر. حمید عطایی نظری، ۱۳۸۹، کتاب ملل و نحل شهرستانی در سیاقی اسماعیلی هفت آسمان دوره ۱۲، شماره ۴۶ - شماره پیاپی ۴۶، شهریور ۱۳۸۹، ص ۶۳-۸۸.
- لوئیس، فرانکلین. ۱۳۹۴، مولانا دیروز تا امروز شرق تا غرب. ترجمه حسن لاهوتی. تهران: نامک.
- الماتریدی السمرقندی، ابی منصور محمد بن محمد بن محمود. ۱۴۰۰ق. شرح الفقه الاکبر، حیدر آباد دکن.
- ، ۱۹۷۰. کتاب التوحید، حققه الدكتور فتح الله خليف، بیروت: دارالمشرق.
- مجتهدشبهستری، محمد، ۱۳۷۰، ابن کلاب، دائره المعارف بزرگ اسلامی، زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، تهران: دائره المعارف بزرگ اسلامی، صص ۵۱۹-۵۲۱.
- مشکور، محمدجواد، ۱۳۸۷، کاظم مدیرشانه چی، فرهنگ فرق اسلامی، بنیاد پژوهشهای اسلامی آستان قدس رضوی.
- مطهری، مرتضی. ۱۳۸۰، آشنایی با علوم اسلامی، ج ۲، تهران: صدرا، چاپ ۲۷م.
- مفید، محمد بن محمد بن النعمان العکبری البغدادی، ۱۳۷۲ش/۱۴۱۳ق. ، اوائل المقالات فی المذاهب والمختارات، مؤسسه مطالعات اسلامی، دانشگاه تهران: دانشگاه مک گیل.

مکدرموت، مارتین، ۱۳۶۳، اندیشه‌های کلامی شیخ مفید، ترجمه احمد آرام، تهران: مؤسسه مطالعات اسلامی دانشگاه مک گیل.
مولوی، جلال الدین محمدبن محمد، ۱۳۴۸، فیه ما فیه، با تصحیحات بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: امیرکبیر.
مولوی، جلال الدین محمدبن محمد، ۱۳۶۰، مثنوی معنوی (۳ مجلد)، به تصحیح رینولد. الف. نیکلسون، تهران: مولی.
مولوی، جلال الدین محمدبن محمد، ۱۳۶۳، کلیات شمس (یک جلدی)، با تصحیحات بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ ۳، تهران: امیرکبیر.
مولوی، جلال الدین محمدبن محمد، ۱۳۷۸، فیه ما فیه، با تصحیح حسین حیدرخانی، چاپ دوم تهران: سنایی.
مولوی، جلال الدین محمدبن محمد، ۱۳۷۲، مجالس سبعه، تصحیح توفیق ه. سبحانی، چاپ دوم، کیهان.
مولوی، جلال الدین محمدبن محمد، ۱۳۹۵، در عشق، زنده بودن (گزیده غزلیات شمس)، انتخاب و توضیح محمد رضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.

ولفسن، هری اوسترین. ، ۱۳۷۰، فلسفه علم کلام، ترجمه احمد آرام، تهران: الهدی.

Hinds, M. MIHNA, The Encyclopaedia of Islam, 1993, Edited by C. E. Bosworth, E. Van Donzel, W. P. Heinrichs and the late Ch. Pellat, p. 2-6, Leiden — New York, E. J. Brill Volume VII

The Relationship between Spoken and Written Divine Speech with the Truth of Divine Speech and its contingency according to Rūmī and Muslim theologians, a Comparative Study

Abstract:

The most important feature of the Abrahamic religions was the belief in a Unique God, Personified and sometimes human-like: a God who is infinite, beyond the understanding and imagination of the mankind And out of reach in the outside world, but He has always been in a two-way conversation with creatures. According to the Bible and the Holy Quran, the creation of the world began with the Word of God, and God's conversation with visible and invisible beings, especially humans, continued. the nature of the connection between the Temporal generated beings with the Eternal Existence, How the incident is related to the past, the verbal relationship of infinite existence with limited beings, as well as whether it is temporal and spatial or not, has been one of the most important theological issues of Abrahamic religions, including Islam. And the controversy about "word of God" has led to the emergence of the Islamic Theology (Elm al- Kalām).

This article first reports and analyzes the views of the founders of the Islamic sects about the nature and occurrence and the age of the word of God (the word of creation, pronounced and written in the Holy Quran, etc.) from the second century of Hijra onwards. Then, infers and analyzes Jalāl al-Dīn Muḥammad Rūmī's viewpoint and position in his works in verse and prose and compares it with the positions of the sects of Islamic theology.

This comparison shows that Rumi's view on this issue shows a strange and surprising similarity with the opinions of Abu Hanifah, Ibn Kollab and Matridi and distances his point of view from the positions of Abul Hasan Ash'ari, Ibn Hanbal, Mu'tazila and Shia Imamia.

Keywords: The Contingency and Pre-eternity of the Qur'an, Divine Speech, Rūmī's Theology, God's Relationship with the World, Jalāl al-Dīn Muḥammad Rūm

رساله‌الطیرها گونه‌ای معراج‌نامه رمزی

ابراهیم خدایار

عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

hesam_kh1@modares.ac.ir

سمیرا شفیعی

پژوهشگر پسادکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

shafiee.mjs@gmail.com

چکیده

رساله‌الطیرها بخشی از معراج‌نامه‌های شهودی هستند با محتوای تعلیمی. این آثار با معراج‌نامه‌های منظوم و مستقل فارسی که از نیمه دوم قرن پنجم به مثابه یک سنت در ابتدای دفاتر یا دواوین شعری می‌آمده، شباهت‌ها و تفاوت‌های زبانی، ادبی و محتوایی دارند. در مقاله حاضر، با روش توصیفی - تحلیلی بر آن هستیم از منظر مقایسه رساله‌الطیرهای فارسی با معراجیه‌های منظوم و مستقل زبان فارسی از نیمه دوم قرن پنجم تا نیمه دوم قرن دهم، به بررسی این شباهت‌ها و تفاوت‌ها بپردازیم. نتایج حاکی است رساله‌الطیرها در کلیت محتوا مانند معراج‌نامه‌ها هستند؛ اما در کیفیت و پاره‌ای مباحث دیگر با این آثار تفاوت دارند. این آثار، معراج‌نامه شهودی هستند با محتوای تعلیمی، سمبولیک و زبان تمثیل رمزی. رساله‌الطیرها در بن‌مایه سفر، سیر صعودی، حضور راهنما و طبق اراده خداوند انجام گرفتن، کاملاً با معراج نبی شباهت دارند، اما تفاوت‌هایی نیز دارند که باعث می‌شود معنی معراج را اندکی توسعه دهیم و هرگونه عروج روح به سوی خداوند را معراج بخوانیم. این آثار از حیث نمادین بودن، زبان تمثیل رمزی و پاره‌ای مباحث محتوایی با معراجیه‌ها تفاوت دارند؛ مانند انگیزه سفر، گروهی/ انفرادی بودن، زمان عروج، ملاقات با شخصیت‌ها در مسیر، کشش/ امتناع خداوند نسبت به عروج‌کننده، مهیا بودن/ نبودن مسیر، و بازگشت یا فنا فی الله.

کلیدواژه‌ها: رساله‌الطیرها، معراج‌نامه، زبان، محتوا، تمثیل رمزی.

مقدمه

اگر معراج را به تمامی اسفار روحانی اطلاق کنیم، رساله‌الطیرها و منطق‌الطیرها که از تلاش روح انسان برای بازگشت به موطن اصلی حکایت دارند، گونه‌ای فرعی از معراج‌نامه‌های شهودی خواهند بود که کارکردهای تعلیمی، حماسی، روایی و ... دارند. در زبان فارسی، بین مسلمانان تنها به معراج رسول اکرم (ص) معراج‌نامه گفته می‌شود و باقی معراج‌نامه‌ها از تخیلی و شهودی زیرگونه این نوع ادبی قلمداد می‌شوند. معراجیه‌های زبان فارسی از نیمه دوم قرن پنجم با سنایی ظهور کرد و بعد از وی، به صورت سنتی پا برجا، در ابتدای دواوین و دفاتر شعری، بخشی مستقل را به خود اختصاص داد. این آثار نیز از حیث ساختاری، زبانی، ادبی و محتوایی ویژگی‌های خاص خود را دارند. در این مقاله، با روش توصیفی - تحلیلی به دنبال این هستیم وجوه شباهت و تفاوت ساختاری، زبانی، ادبی و محتوایی معراجیه‌های مستقل و منظوم زبان فارسی از نیمه دوم قرن پنجم تا نیمه دوم قرن دهم را با رساله‌الطیرهای فارسی مورد بررسی قرار دهیم تا به سؤال زیر پاسخ دهیم:

- رساله‌الطیرها از حیث محتوایی، زبانی و ادبی چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با سایر معراجیه‌های مستقل و منظوم زبان فارسی دارند؟

فرض بر آن است رساله‌الطیرها و معراجیه‌های مستقل فارسی در کلیات شبیه هم و تنها تفاوتشان در جزئیات است. رساله‌الطیرها از حیث زبانی، رمزی هستند و باید در ورای کلمات به دنبال معانی والای دینی - عرفانی باشیم؛ از حیث ادبی، مستقیم نیستند و جنبه ادبیّت در آن‌ها به واسطه نمادین بودن آثار بیشتر از بُعد محتوایی قابل توجه است. از حیث محتوایی و بیان کیفیت معراج نیز بسیاری از شاخصه‌های محتوایی معراجیه‌های مستقل در رساله‌الطیرها حذف یا تعدیل شده، شاخ و برگ پیدا کرده و یا تغییر کرده است.

معیار ما برای انتخاب معراجیه‌های فارسی عبارتند از: ۱. منظوم بودن؛ ۲. مستقل بودن؛ ۳. به زبان فارسی بودن؛ ۴. معراجیه‌های نیمه دوم قرن پنجم تا نیمه دوم قرن دهم؛ ۵. محوریت معراج نبی (ص). بر مبنای شاخصه‌های گفته شده تنها معراجیه‌های آثار زیر با رساله‌الطیرها مقایسه می‌شوند: ۱. حذیق‌الحقیقه سنایی؛ ۲. مخزن‌الأسرار نظامی؛ ۳. مطلع‌الأنوار امیرخسرو دهلوی؛ ۴. منظومه فتوح السلاطین عصامی؛ ۵. مثنوی جمشید و خورشید سلمان ساوجی؛ ۶. مهر و مشتری عصار تبریزی؛ ۷. مونس‌العشاق عربشاه یزدی؛ ۸. منظومه لیلی و مجنون مکتبی؛ ۹. دیوان هلالی جغتایی. از بین آثار متعدد چنین شاعرانی، اثری انتخاب شد که جامعیت یا اهمیت بیشتری نسبت به سایر آثار آن شاعر داشت، یا بر روی آثار بعد از خود، تأثیرگذار بوده یا نسبت به سایر آثار منتسب به آن شاعر، در دسترس‌تر بوده است. معیار انتخاب رساله‌الطیرها نیز در موارد زیر خلاصه می‌شود: ۱. بافت عرفانی / دینی داشتن؛ ۲. به تصویر کشیدن سفر روح؛ ۳. شهودی بودن؛ ۴. انتخاب رؤیا به عنوان پی‌رنگ وقوع حادثه؛ ۵. دارا بودن پی‌رنگ مشابه. بر این اساس، رساله‌الطیر محمدغزالی و منطق‌الطیر عطار انتخاب شد.

پیشینه

در حوزه بررسی روایی، زبانی، محتوایی، ادبی و ... رساله‌الطیرها آثاری به صورت مقاله، پایان‌نامه و کتاب نوشته شده، مانند رساله تحلیل و بررسی روایی رساله‌الطیرهای فارسی و عربی (شفیعی، ۱۳۹۷) و نیز در حوزه معراج‌نامه‌های نمونه

این مقاله آثار متعددی تألیف شده است، مانند مقاله «روایات معراج در آثار نظامی» (دو فوشه کور، ۱۳۷۰)، «معراج شاعران» (طغیانی و نجفی، ۱۳۸۵)، «تجلی معراج رسول اکرم (ص) در ادب فارسی» (قاری، ۱۳۸۵)، «بررسی و مقایسه مدح و معراج پیامبر (ص) در چهار مثنوی عطار» (رضایی، ۱۳۸۶)، «بررسی معراج پیامبر اسلام (ص) در شعر فارسی» (شمالی، ۱۳۸۶)، «معراج و بازتاب آن در ادب فارسی» (جمالی، ۱۳۸۹)، «معراج و خلسه‌های نظامی، تجربه مشترک عرفا» (طغیانی و همیان، ۱۳۸۹)، «بررسی و مقایسه معراج‌نامه‌های نظامی و جامی به لحاظ شکل» (جبرایلی، ۱۳۹۰)، «بررسی و تحلیل ساختار ادبی مدح و معراج پیامبر (ص) در متون منظوم فارسی تا پایان قرن ششم» (جوهرچی، ۱۳۹۰)، «جلوه معراج پیامبر (ص) در خمسه نظامی گنجوی» (نوریان و حاجی‌زاده، ۱۳۹۰)، «بازتاب معراج پیامبر (ص) در شعر فارسی از آغاز تا پایان قرن هشتم» (حاجی‌زاده، ۱۳۹۱)، «بررسی تطبیقی معراجیه‌های خمسه نظامی با نگاه موردی به سه معراج‌نامه کتاب المعراج، معراج النبی و الإسراء و المعراج» (قاسمی و وفایی، ۱۳۹۲)، «بررسی و تحلیل سیمای پیامبران حضرت موسی، حضرت عیسی و حضرت محمد در اشعار نظامی، خاقانی و عطار» (قلی‌زاده، ۱۳۹۴)، «بررسی و تحلیل بازتاب معراج در اشعار نظامی و عطار» (محمدی، ۱۳۹۵)، «بررسی و تحلیل معراج‌نامه‌های ادب فارسی براساس نظریه جوزف کمپبل» (زندى‌طلب، ۱۳۹۶)، «بررسی دریافت‌های عرفانی عطار، مولوی و حافظ از آیات پرکاربرد قرآنی» (مقیسه، ۱۳۹۶) و «اعتدال بهاری در مخزن‌الأسرار» (شانظری، ۱۳۹۷)، اما در هیچ اثری، این اشعار با رساله‌الطیرها از حیث زبانی، ادبی، محتوایی و ساختاری مورد بررسی تطبیقی قرار نگرفته است.

چارچوب نظری

چارچوب نظری این مقاله در دو محور بررسی می‌شود: الف. معراج‌نامه‌ها: در لغت‌نامه دهخدا، ذیل واژه معراج، معانی مختلفی آمده است؛ از قبیل نردبان، مصعد، آلت عروج یا بالارفتن و بلند گردیدن (دهخدا، ۱۳۷۲، ج ۱۳، ۱۸۶۶۹). معراج به طور عام، به سفر افرادی روحانی به عالم معنا و به طور خاص، به حرکت شبانه رسول اکرم (ص) از مسجدالحرام به مسجدالاقصی و از آنجا به آسمان‌ها و مقام قرب فرشتگان و حضور در بارگاه الهی اطلاق می‌شود. براساس فرایند معراج، سفرنامه‌هایی پدید آمده است به اسم معراج‌نامه. معراج‌نامه‌ها متونی مکاشفه‌ای هستند بر پایه کشف و شهود که نشان می‌دهند افراد ممتازی با سفر به عالم معنویت توانسته‌اند تجربه‌ای جهانی کسب کنند (جهان‌پور، ۱۳۹۴: ۸۱). معراج قدمتی به دیرینگی فرهنگ و تمدن دارد و با تکرار فراوان در دوره‌های مختلف تاریخ بشری دیده می‌شود؛ از پیش از معراج پیامبر (ص) تا به امروز و در میان ادیان گوناگون از زردشتی تا بودائیسیم و میترائیسیم و ... این آثار با اهداف سیاسی، اجتماعی، دینی، تعلیمی و فلسفی نوشته می‌شوند و به عنوان متونی دینی، ادبی، فلسفی، تاریخی و اسطوره‌ای نشر می‌یابند. عمده‌ترین خصیصه‌های این آثار در موارد زیر خلاصه می‌شود: داشتن منشأ و بن‌مایه دینی، داشتن راهنما، دیدار با بزرگان و حریفان معاصر خود، هم‌کلامی با خداوند یا رؤیت خداوند در اکثر سیرها، دستور یافتن اکثر مسافران به بازگشت به سوی مردم، دخالت نداشتن جسم در اکثر سیرها، شباهت ساختاری اکثر سیرها به هم (کهدویی و همکاران، ۱۳۸۹: ۶۷-۵۹) و داشتن بن‌مایه سفر.

شاعران فارسی‌زبان از سنایی به بعد، ماجرای معراج نبی را در ابتدای دواوین و دفاتر شعری خویش به عنوان یک سنت ادبی آورده و ارادت خود را به نبی اکرم (ص) اثبات کرده‌اند. این روایت‌ها، عموماً در کلیات مشابتهایی با

هم دارند و در جزئیات به دلیل دیدگاه‌های فقهی و دینی، گاه تفاوت‌هایی در آن‌ها از حیث ساختاری و محتوایی دیده می‌شود.

ب. رساله‌الطیرها: با گسترش عرفان، یکی از موضوعاتی که تحت تأثیر قرآن مورد توجه عرفا قرار گرفت، بیان رمزی سیر معنوی به وسیله داستان سفر مرغان به سوی پادشاه آنان، در قالب عناوینی چون رساله‌الطیر، منطق‌الطیر و ... بود. طرح کلی این داستان‌ها این‌گونه است: رهایی مرغان از قفس، پرواز آنان به سمت عالم بالا، گذشتن از بیابان‌ها، شهرها، دریاها، کوه‌های متعدد، و در نهایت، رسیدن به مقصد و دیدار با پادشاه مرغان؛ با این وصف، رساله‌الطیرها معراج‌نامه‌هایی از زبان مرغان هستند که از تلاش روح انسان برای بازگشت به موطن اصلی حکایت دارند.

در آثار نظم و نثر فارسی، تشبیه روح به پرنده از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است و شعرا و نویسندگان توانسته‌اند با سرایش یا تألیف رساله‌الطیرها، بار معنوی عمده‌ای را از طریق این نوع از آثار به جامعه ادبی تقدیم کنند. تاریخ پیدایش رساله‌الطیرها به طور دقیق مشخص نیست، اما می‌توان خاستگاه رساله‌الطیرنویسی را قرآن (ماجرای هدهد و سلیمان نبی) دانست. اولین فردی که اثرش مشتمل بر تشبیه روح به پرنده است ابن سیناست که در «رساله‌الطیر» به ماجرای دور افتادن روح از موطن اصلی و سفر طیران اشاره کرده است. بعد از ابن سینا، محمد غزالی رساله‌الطیری نوشت که احمد، برادرش، آن را ترجمه کرد. ابوالرجاء چاچی در داستانی کوتاه و عین‌القضات در پایان یکی از نامه‌هایش، به ماجرای طیران اشاره کرده‌اند. عطار در «منطق‌الطیر»، سفر طیران را به طور مفصل با تمام جزئیات به نظم درآورد و یک قرن بعد از وی، مقدسی در کشف‌الأسرار، توانست در سه بخش از زبان گل‌ها، پرندگان و حیوانات این سفر را به تصویر کشیده و ضمن آن به بیان مفاهیم عرفانی و تعلیمی بپردازد.

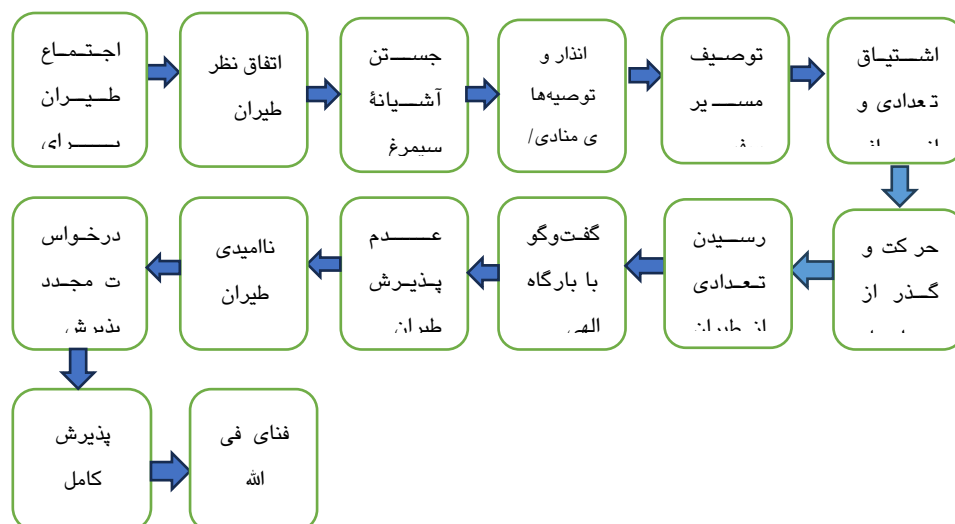
بررسی تطبیقی رساله‌الطیرها و معراجیه‌های مستقل فارسی

در ادامه تحقیق، به بررسی و مقایسه رساله‌الطیرها و معراجیه‌های مستقل فارسی می‌پردازیم:

۱- بررسی محتوایی

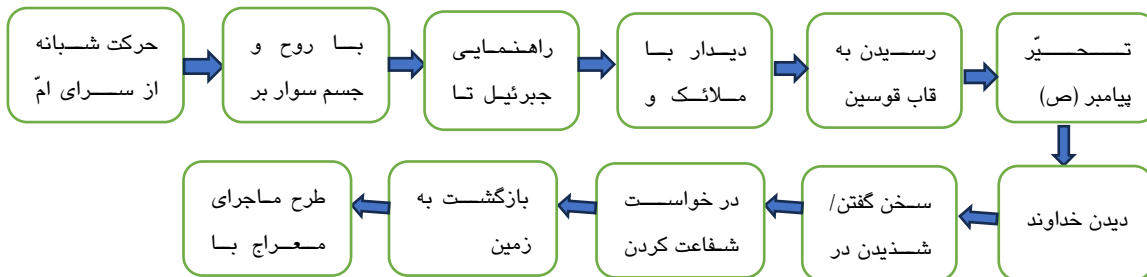
ساختار کلی محتوای رساله‌الطیرها از این قرار است:

نمودار ۱: محتوای رساله‌الطیرها



ساختار کلی محتوای معراجیه شعرا نیز در نمودار زیر به تصویر کشیده شده است:

نمودار ۲: محتوای معراجیه‌ها



چنانچه در نمودارهای بالا دقت کنیم، متوجه می‌شویم پیرفت‌های رساله‌الطیرها بیشتر از معراج‌نامه‌هاست. یکی از عمده‌ترین دلایل این امر این است که شاعران معراجیه‌سرا الزاماً قصد روشنگری در حوزه معراج به عنوان یک واقعه مهم در تاریخ اسلام را نداشته، بنابراین به بیان وقایع با جزئیات پرداخته و سعی کرده‌اند ضمن بیان هر پی‌رفت، آن را با عناصر خیال رنگین کنند؛ به عبارتی، بیشتر سعی دارند شاعر بودن خود را در ضمن معراج پیامبر (ص) به رخ سایر شاعران کشیده و اظهار فضل کنند، بنابراین کمتر به بیان محتوا می‌پردازند؛ این یعنی غلبه ادبیت بر محتوا. همین امر باعث شده حجم ابیات زیاد باشد، اما پی‌رفت‌ها و اطلاعات تفسیری و تاریخی کم.

مشترکات محتوایی معراجیه‌های مستقل و رساله‌الطیرها در موارد زیر خلاصه می‌شود:

الف. در هر دو دسته آثار، سفر بن‌مایه اصلی است و تمامی ماجراها ضمن آن به وقوع می‌پیوندد؛ با این تفاوت که طیران ابتدا تردید داشته و با شور و مشورت به این نتیجه رسیدند که عزم سفر کنند، اما سفر پیامبر (ص) کوششی نبود و حاصل جذبه حق بود. ایشان هیچ تردیدی برای این سفر به خود راه نداد و هیچ پرسش و پاسخی بین ایشان و جبرئیل درخصوص علت این عروج به میان نیامد:

- نمونه از معراجیه‌ها:

زان سفر عشق نیاز آمده در نفسی رفته و باز آمده
(نظامی، ۱۳۱۳: ۱۴-۱۹)

- نمونه از رساله‌الطیرها:

عزم ره کردند عزمی بس درست ره سپردن را باستانند چُست
(عطار، ۱۳۸۸: ۱۴۳)

ب. در هر دو، راهنما/مرشد حضور دارد؛ در معراجیه‌ها راهنما تا نیمه‌های راه، جبرئیل است و در مراحل پایانی خود جبرئیل اجازه رفتن ندارد، پیامبر (ص) تنها و انفرادی به ادامه راه می‌پردازد، اما مرشد در رساله‌الطیرها، هدیه یا پرنده‌ای از میان سایر پرندگان است که نماد انسان کامل است و آگاه به مسیر:

- نمونه از معراجیه:

جبریل رسید چون وشاقی از نور بیست او براقی
(مکتبی، بی‌تا: ۵-۷)

هم‌سفرانش سپر انداختند

بال شکستند و پر انداختند

ز همراهی چو همراهش فروماند (نظامی، ۱۳۱۳: ۱۴-۱۹)

از آن منزل به تنهایی برون راند

(عصار، ۱۳۷۵: ۵۷-۵۹)

- نمونه از رساله‌الطییرها:

جمله گفتند این زمان ما را به نقد پیشوایی باید اندر حلّ و عقد

...

...

قرعه افکندند پس لایق فتاد قرعه‌شان بر هدهد عاشق فتاد

(عطار، ۱۳۸۸: ۱۳۴-۱۴۳)

ج. در هر دو نوع آثار، صعود رخ می‌دهد؛ صعودی روحانی - جسمانی. گرچه درخصوص کیفیت صعود پیامبر (ص) از حیث روحانی و جسمانی بودن میان مذاهب اختلاف نظر است، اما عموم شاعران نمونه این مقاله، بر معراج روحانی - جسمانی قائلند. درخصوص طیران نیز صعودشان روحانی - جسمانی بوده، زیرا طبق آنچه در رساله‌الطییرها ثبت شده، در مسیر، تعدادی جان خود را از دست دادند و تعدادی زخمی شدند. این امر حاکی از جسمانی بودن نیز هست؛ حتی در انتهای رساله محمد غزالی، در ضمن گفت‌وگویی که میان سیمرغ و طیران روی می‌دهد، سیمرغ ایشان را به همراه داشتن قفس قالب متهم می‌کند؛ گرچه این آثار خود محصول کشف و شهود مؤلفان/سرایندگانشان هستند:

- نمونه از معراجیه‌ها:

ناظر دیدار پسندیده گشت وز پی دیدن همه تن دیده گشت

(دهلوی، ۱۳۶۲: ۱۹-۲۲)

با کام و زبان بهم سخن گفت بی‌کام و زبان جواب بشنفت

(مکتبی، بی‌تا: ۵-۷)

جسم و جان کرده در خزانه راز پیش محراب ابروایش نماز

(سنایی، بی‌تا: ۱۹۵-۱۹۷)

با قفس قالب از این دامگاه مرغ دلش رفته به آرامگاه

...

...

دید پیمبر نه به چشمی دگر بلکه بدین چشم سر این چشم سر

(نظامی، ۱۳۱۳: ۱۴-۱۹)

- نمونه از رساله‌الطییرها:

«پس پای در بادیه اختیار نهادند تا یکباره [به] دریای اضطراب رسیدند. بعضی در دریا غرق شدند، و هر کسی که در شهرهای گرمسیر خو کرده بودند چون به شهرهای سردسیر رسیدند هلاک شدند و هر که در شهرهای سردسیر خو کرده بودند چون به شهرهای گرمسیر رسیدند هلاک شدند...» (پورجوادی، ۱۳۵۴: ۲۹).

«گفتند: ما را از روی دیدار انسانیت به کدام طریق بدیشان رسیم؟ گفتند: شما هنوز در بند بشریت و قید اجل و هراسان از کارید؛ ایشان را نتوانید دید ... اما تا مادام که شما در قفس قالب باشید و رسن تکالیف در پای شما، بدیشان نرسید» (همان: ۳۳).

د. در بادی امر، گمان کردیم معراج پیامبر (ص) از سوی ایشان برنامه‌ریزی نشده، اما معراج طیران با شور و مشورت، برنامه‌ریزی شده و برای رفع مشکلی بی‌پادشاهی ایشان ترتیب داده شده است؛ یعنی پیامبر (ص) ربوده است و طیران رونده. همان که میبیدی گفت: «... محمد برده است از خود ربوده ...» (میبیدی، ۱۳۸۲: نوبت الثالثة تفسیر سورة بنی اسرائیل)، اما با اندکی تدقیق متوجه شدیم اینجا نیز وجه اشتراکی وجود دارد و آن این که در نهایت، هر دو سفر به خواست و اراده خداوند صورت گرفته است. در ماجرای رساله الطیرها، بعد از پذیرش نهایی طیران، حق به ایشان می‌گوید: «همانا که شما گمان برید که بخود آمدید و آرزومندی شما از دل شما برخاست، نه، لکن ما شما را آرزومند گردانیدیم، آرام کردیم و به نزدیک خویش آوردیم ...» (پورجوادی، ۱۳۵۴: ۳۳-۳۴). حتی در منطق الطیر هم به این امر اشاره شده است:

این همه وادی که از پس کرده‌اید وین همه مردی که هر کس کرده‌اید،
جمله در افعال ما می‌رفته‌اید وادی ذات و صفت را خفته‌اید
(عطار، ۱۳۸۸: ۲۵۹)

تفاوت این آثار از حیث محتوایی در موارد زیر خلاصه می‌شود:

الف. اولین تفاوت در تعداد عروج‌کنندگان است. در رساله الطیرها، معراج گروهی و میان دسته‌ای از طیران رخ می‌دهد که هر کدام نماد و مظهر انسان‌هایی با خصال متفاوت هستند، اما در معراجیه‌های مستقل، معراج انفرادی و صرفاً خاص پیامبر (ص) است.

ب. در معراج نبی، زمان معراج مشخص شده، اما در ماجرای طیران هیچ اشاره‌ای به زمان شروع عروج نشده است: - نمونه از معراجیه‌ها:

در آن خرم شب روشن‌تر از روز محمد، آن چراغ عالم‌افروز
ز بهر خواب راحت بستر انداخت بچشم دل نظر بر دلبر انداخت
دلش بیدار و خوابش راحت‌انگیز که ناگه جبرئیل آمد که: برخیز!
(هلالی، ۱۳۶۸: ۲۸۰-۲۸۲)

ج. معراج نبی یک شب بود آن هم نه شبی کامل، تا جایی که مکتبی گفته از رفتن تا بازگشتن پیامبر (ص) بر بستر، دری که ایشان باز کرده بود، هنوز بسته نشده بود و تکان می‌خورد: «تا آمدنش در معلق / پوشیده نگشته بود مطلق» (مکتبی، بی‌تا: ۷-۵)؛ بعضی شاعران، معراج را در یک دم می‌دانند: «زان سفر عشق نیاز آمده / در نفسی رفته و بازآمده» (نظامی، ۱۳۱۳: ۱۴-۱۹)، بعضی چون عصامی نیز معتقدند: «نخستین چو زد دست بر مطهره / به جنبش بُد آن مطهره یکسره / پس آن‌گه به بستر چو پهلوسود / هنوز ای عجب بسترش گرم بود» (عصامی، ۱۹۴۸: ۷-۵)، اما معراج طیران گویی چندین روز و به گفته عطار مدتی یا روزگاری به طول انجامیده است:

بس که خشکی بس که دریا در ره است تا نپنداری که راهی کوتاه است
شیرمردی باید این ره را شگرف زان که ره دور است و دریا ژرف ژرف

(عطار، ۱۳۸۸: ۱۰۸)

مدتی شد تا درین ره آمدم از هزاران، سی به درگه آمدم
(همان: ۲۵۶)

د. پیامبر (ص) در معراجش جز خداوند توانست پیامبران (یوسف، یونس و ...)، فرشتگان، افلاک، ثوابت و ستارگان را دیدار کند، اما طیران تنها سیمرغ را دیدند و در آن فانی شدند:
- نمونه از معراجیه‌ها:

جمالی دید کز گفتن فزون شد	کسی چون گوید از بیچون که: چون بود؟
(هلالی، ۱۳۶۸: ۲۸۰-۲۸۲)	
چو روشن کرد صحن مسجد آن شمع	شدند ارواح پاک انبیا جمع
چو دیدند آن چنان محراب ابرو	نهادند از جوانب سوی او رو
(عصار، ۱۳۷۵: ۲۲)	
چون آمدنش ملک شنیدند	تا عرش دو رویه صف کشیدند
نقش پر هر فرشته بود	صلوات و سلام ازو معبود
بر اوج ستاره صدر کونین	با روی چه ماه بدر کونین
شد ماه نگین و شب سیاهی	تا زد بر نامه مهر شاهی
او ساخت عطارده مهندس	در مدرسه فلک مدرس
گشت از دف و خنگ زهره خم	چون کاسه عود پرت‌رّم
چون سوی فلک قدم گشاده	خورشید بزیر پا نهاده
گرد عرقش که جست از اندام	شد جوهر آب تیغ بهرام
او داده شرف بمشتری هم	ز آن بیش که مشتری بعالم
بر تیرگی زحل چه بگذشت	تاریک شب جهان سحر گشت
در رهگذرش ز روز اول	بود آن فلک آن بروج مشعل
(مکتبی، بی‌تا: ۵-۷)	

- نمونه از رساله‌الطیرها:

چون نگه کردند آن سیمرغ زود
بی‌شک این سی‌مرغ آن سیمرغ بود
(عطار، ۱۳۸۸: ۲۵۸)

ه. در شب معراج، زمان ملاقات خداوند و پیامبر (ص) هیچ امتناعی از سوی خداوند برای این ملاقات وجود ندارد، بلکه کشش و جاذبه الهی نیز در این امر دخیل شده است، اما در ماجرای طیران، سیمرغ که نماد حق است، در ابتدا از پذیرش ایشان امتناع می‌ورزد و طی پرسش و پاسخ‌هایی ایشان را می‌پذیرد:
- نمونه از معراجیه‌ها:

چو تیر آن سرور و سالار کونین
بپیوست آن زمان تا قاب قوسین
به بزم خاص رحمان باده نوشید
ز تشریف کرامت حله پوشید

چو محرم شد محمد بی‌محمد در آن خلوت‌سرای فضل سرمد
کلامش بی‌سماع و صوت بشنید جمالش بی‌نقاب کیف و کم دید
(عصار، ۱۳۷۵: ۵۷-۵۹).

- نمونه از رساله‌الطیرها:

«ملک سیمرخ گفت: ایشان را بگوئید که ما پادشاهیم اگر شما گوئید و اگر نه، و اگر گواهی دهید و اگر نه، و ما را به خدمت و طاعت شما حاجت نیست، باز گردید» (پورجوادی، ۱۳۵۴: ۳۰).

و. در معراجیه‌ها انگیزه معراج به خداوند مربوط است، نه پیامبر (ص)؛ هدف خداوند از معراج نبی، براساس سوره‌های اسراء (آیه ۱) و نجم (آیات ۶-۱۸)، نمایاندن نشانه‌های بزرگ خود بر پیامبر (ص) بوده است، اما طیران فقط برای رفع حاجات، نجات، رسیدن به حقیقت و به قصد تطمیع شخصی پای بر سفر می‌گذارند؛ در واقع، قصد و نیت در این دو دسته آثار، متفاوت است:

- نمونه از رساله‌الطیرها:

«همگنان با یک‌دیگر یاور شدند و اتفاق کردند که ما را لابد پادشاهی باید که بهر وقت بدرگاه وی رویم و حاجت خویش بر روی عرضه داریم» (پورجوادی، ۱۳۵۴: ۲۶).

جمله گفتند این زمان در روزگار نیست خالی هیچ شهر از شهریار
چون بود کاقلم ما را شاه نیست بیش ازین بی‌شاه بودن راه نیست
یکدگر را شاید از یاری کنیم پادشاهی را طلبکاری کنیم
زان که چون کشور بود بی‌پادشاه نظم و ترتیبی نماند در سپاه
(عطار، ۱۳۸۸: ۱۰۶)

ز. در شب معراج، مسیر از قبل برای پیامبر (ص) مهیا بود، اما برای طیور این‌گونه نیست. آن‌ها باید از مراحل سختی عبور کنند تا بتوانند به مقصد برسند. جالب این است در منطق‌الطیر عطار، هدهد از قبل از مسیر و سختی‌هایش به ایشان هشدار می‌دهد و همین امر باعث می‌شود تعدادی از طیران به دلیل تعلقات مادی و دنیوی، از رفتن و سیر کردن سرباز زدند و در رساله‌الطیر محمد غزالی، منادی، طیران را اِنداز داده و آن‌ها را به مصائب این مسیر آگاه می‌کند:

- نمونه از معراجیه‌ها:

فروزان گشته از مه تا بماه‌ی فزوده آب حیوان در سیاهی
ملایک بزم عشرت ساز کرده کواکب چشم روشن باز کرده
جهانی در شکر بگرفته مهتاب ز هر جانب جهانی در شکر خواب
(هلالی، ۱۳۶۸: ۲۸۰-۲۸۲)

- نمونه از رساله‌الطیرها:

«منادی آواز داد که ... پا در بیابان بی‌پایان منهید که در راه شما دریا‌های خون‌خوار است که عمق آن را نهایت نیست و کوه‌های بلند است که بلندی آن را غایت نیست و شهرهای گرمسیر و شهرهای سردسیر ...» (پورجوادی، ۱۳۵۴: ۲۸).

شیر مردی باید این ره را شگرف زن که ره دور است و دریا ژرف ژرف

(عطار، ۱۳۸۸: ۱۰۸)

ح. پیامبر (ص) از معراج بازگشته و به زندگی خود ادامه می‌دهد و اَمّت خود را به قصد نجات و راهنمایی، از آنچه در شب معراج بر وی گذشته آگاه می‌کند، اما طیران، خود جلوه حق شده و به فنای فی الله می‌رسند، محو حق شده و دیگر بازگشتی به زندگی ندارند.

- نمونه از معراجیه‌ها:

به لطف خویش بهر جمع اَمّت براتی دادش از دیوان رحمت

که تا بهر خلاص روز حسابان بود ما را تمسک پیش سبحان

(عصار، ۱۳۷۵: ۵۷-۵۹)

چو کار ملک و دین را ساز گردید به پیروزی از آنجا بازگردید

(ساوجی، ۱۳۴۸: ۶)

نیازش در آن حضرت بی‌نیاز در رحمت از بهر ما کرده باز

همه مغفرت بهر ما خواسته همه یافته آنچه وا خواسته

(عصامی، ۱۹۴۸: ۵-۷)

- نمونه از رساله‌الطیرها:

محو او گشتند آخر بر دوام سایه در خورشید گم شد والسّلام

(عطار، ۱۳۸۸: ۲۵۹)

۲- بررسی زبانی

محتوای اندیشه‌ها متناسب با جنسی که دارند، ظرف مناسب خود را می‌طلبند؛ بر این اساس، عالمان رشته‌های گوناگون برای خود، زبان بخصوصی دارند. در عرفان، عرفا نیز برای تبیین مبانی عرفان، تعلیم به مخاطبان و بیان احوال خود، از زبان خاصی استفاده می‌کنند که به «زبان عرفانی / عرفان» معروف است. عرفا بعد از دریافت مواجید شخصی یا باید آن‌ها را کتمان کرده و سخنی از این تجارب به میان نیاورند، و یا باید آن‌ها را در قالبی مناسب بریزند تا بتوانند بیشترین هم‌دلی را بین تجربه دریافتی در خود و مخاطب ایجاد نمایند؛ با تمام این اوصاف، اگر راه دوم انتخاب شود، به ناگزیر باید زبانی هم که استفاده می‌شود برای مخاطبی که این تجربه را به عینه دریافت نکرده، ملموس و قابل درک باشد؛ این زبان باید زبانی طبیعی و در ارتباط با محسوسات باشد؛ اینجاست که پای رمز، استعاره و تمثیل به میان می‌آید. تمثیل و رمز عموماً در جهت تفسیر مباحث اخلاقی - عرفانی مورد استفاده قرار می‌گیرند و ریشه در ادیان و اساطیر دارند.

رساله‌الطیرها از نظر زبانی، تمثیل رمزی هستند؛ در این نوع، یعنی ارائه شخصیتی، اندیشه‌ای، مفهومی، حادثه‌ای ذیل ظاهر موضوعی دیگر، نویسنده به جای ارائه مستقیم عقیده خویش، آن را در قالب یک حکایت ساختگی / تخیلی ریخته و بیان می‌کند؛ به عبارتی، قصه ظرف بیان یک معنای تعلیمی - عرفانی می‌شود؛ بنابراین صورت ظاهر مقصود اصلی نیست؛ بلکه باید به باطن سخن راوی توجه کرد. در رساله‌الطیرها، هدف ذیل این موضوع نهان می‌شود و

مخاطبِ اهل باید به این هدف دست یابد. در این‌گونه داستان‌ها، مرغان رمز جان و روح پاک الهی یا نفس ناطقه هستند که از عالم روحانی فرود آمده و در زندان دنیای مادی و در قفس جسم گرفتار گشته‌اند، تا زمانی که غرق در ظواهر فریبنده این دنیا هستند، هم‌چنان خود را در گرداب این دنیای خاکی گرفتارتر می‌سازند؛ به محض این‌که به غربت خویش پی می‌برند، مشتاق بازگشت به موطن اصلی خویش می‌شوند. برای بازگشت، باید از صفات بشری فانی شوند و با این مرگ ارادی به حق، زندگی یابند.

معراجیه‌های مستقل در ابتدای دواوین و دفاتر شعری، از نظر زبانی، کاملاً ساده و روان هستند و تنها به بیان ماجرای معراج با کمترین واژگان کهن و عربی می‌پردازند. در این آثار، خبری از زبان تمثیلی و رمزی نیست. با توجه به این‌که شاعران این مجموعه، عموماً از شاعران سبک عراقی هستند و انتظار می‌رفت اشعارشان سخته و استوار باشد، اما این‌طور نیست، گاه زبان این آثار استوار و گاه سست است. در آثار افرادی چون سنایی که از شاعران حدّ واسط سبک خراسانی و عراقی است، زبان هنوز از سبک خراسانی کاملاً جدا نشده و ویژگی‌های سبک عراقی نیز کاملاً در این آثار نمود نیافته است. در آثار شاعرانی چون نظامی که از شاعران سبک عراقی است، شاعر از تمام توان خود در جهت لفظ‌پردازی و کاربرد کلمات عربی بهره گرفته و در آثاری چون معراجیه هلالی، که از شاعران عصر تیموری و اوایل عصر صفوی است، گاه حتی سستی و ضعف در زبان نیز دیده می‌شود.

از آنجا که منبع و مرجع تمامی معراجیه‌ها آیات، احادیث، روایات و تفاسیر است، کلمات عربی برگرفته از آیات و احادیث عیناً یا اشاره‌وار در این آثار به کار رفته است، اما کاربرد این کلمات در حدّی نیست که مخلّ فهم محتوای اثر باشد.

حتی واژه‌های فارسی هم که شاعران استفاده کرده‌اند، ثقیل و کهن نیست و به ذهن و زبان مخاطبان آشناست. شاعران این مجموعه، گویی در حوزه استفاده از کلمات کهن فارسی و کلمات عربی، حد وسط و میانه را در پیش گرفته‌اند. نه راه افراط در پیش گرفته و نه تفریط کرده‌اند.

۳- بررسی ادبی

در این بخش، رساله‌الطیرها و معراجیه‌ها از حیث ادبی مورد تحلیل و بررسی قرار می‌گیرند. در معراجیه‌ها چیزی که نمود بیشتری دارد، آرایه‌های بدیع لفظی است. شاعران این مجموعه اگرچه عموماً از شاعران سبک عراقی هستند و شاعران منتسب به این سبک، نسبت به سبک خراسانی از حیث کاربرد آرایه‌های ادبی گسترده‌تر عمل کرده‌اند، اما این شاعران از آرایه‌های بسیار ساده بهره برده و کلام خود را درگیر پیچیدگی‌های برآمده از کاربرد آرایه‌ها نکرده‌اند. این امر ممکن است به این دلیل باشد که مفهوم و مضمون فدای ادبیت کلام نشود. در واقع، شعرا در حوزه معراج نبی، بیشتر بر انتقال مفهوم معراج با خیال‌پردازی‌های ساده تأکید دارند و در این انتقال مفاهیم هم بیشتر روی مضامینی تأکید می‌کنند که پی‌رفت اصلی هستند و وارد جزئیات و حواشی این واقعه نمی‌شوند. در جدول زیر، میزان کاربرد آرایه‌های بدیعی را ملاحظه می‌کنید:

جدول ۱: میزان کاربرد آرایه‌ها در معراج‌نامه‌ها

آرایه‌ها	سنایی	نظامی	دهلوی	عصامی	ساوجی	عصار	عربشاه	مکتبی	جمع

۱۶۷	۲۳	۲۷	۲۷	۵	۱۰	۲۷	۲۷	۲۱	تناسب
۱۹۶	۹	۲۵	۱۹	۵	۱۰	۵۳	۵۶	۱۹	کنایه
۴۲	۱	۵	۶	۴	۱	۴	۶	۱۵	تلمیح
۹۱	۷	۲۷	۳	۲	۹	۱۲	۱۸	۱۲	استعاره مکنیه
۲۰۵	۲۰	۵۴	۱۶	۴	۲۶	۴۷	۲۷	۱۱	واج‌آرایی
۶۶	۶	۷	۳	-	۶	۲۱	۱۳	۱۰	تکرار
۱۲۷	۱۶	۲۱	۳۶	۱۱	۳	۱۱	۱۹	۱۰	تشبیه
۱۴	۱	-	۴	۱	-	-	۱	۷	مجاز
۸۳	۵	۱۴	۹	۱	۸	۲۴	۱۷	۵	جناس
۳۶	۸	۵	۳	۲	۲	۶	۷	۳	تضاد
۳	-	-	-	-	-	۱	-	۲	عکس
۲	-	۱	-	-	-	-	-	۱	سجع
۴۰	-	-	۹	۱	-	۷	۲۱	۱	استعاره مصرّحه
۱۲	۲	-	۲	۱	-	۳	۴	-	پارادوکس
۶	-	-	۱	-	-	۳	۲	-	ایهام
۷	-	۳	۱	-	-	۲	۱	-	اغراق
۳	-	-	-	-	۱	۱	۱	-	سیاقه‌الاعداد
۱	-	-	-	-	-	۱	-	-	ردالعجز الی الصدر
۱	-	-	-	-	-	۱	-	-	نماد
۲	-	-	۲	-	-	-	-	-	لف و نشر
۱	۱	-	-	-	-	-	-	-	حس‌آمیزی
۱۱۰۳	۹۹	۱۸۹	۱۴۱	۳۷	۷۶	۲۲۴	۲۲۰	۱۱۷	جمع

در حوزه آرایه‌های ادبی در منطق‌الطیر عطار به کرات فعالیت پژوهشی صورت گرفته، اما اینجا به جهت بعد تطبیقی و مقایسه‌ای بین این آثار و معراجیه‌ها، تنها یک مورد از آرایه‌ها را مورد بحث و بررسی قرار می‌دهیم: نماد. ۱- نماد: نمادها در رساله‌الطیرها نمود بارزتری دارند تا معراجیه‌ها. این نمادها به عنوان قراردادهایی ملی - مذهبی در رساله‌الطیرها خود به چند دسته تقسیم می‌شوند:

الف. نمادهایی که خارج از فضای شعر، ممکن است اصلاً نماد نباشند و تنها در همان شعر به مدلول مورد نظر شاعر اشاره دارند. ممکن است شاعر دیگری همین نماد را برای مدلول دیگری استفاده کرده باشد. اصطلاحات عرفانی از این دسته‌اند. منطق‌الطیر عطار سرشار از این نماد است. عطار، از اصطلاحاتی چون طریقت، فتوح، قرب، شوق، عشق، طلب، توحید و ... به صورت نمادین استفاده کرده و سپس این مباحث را شرح داده است:

بعد از آن بنماید پیش نظر معرفت را وادی بی‌پا و سر
هیچ‌کس نبود که او این جایگاه مختلف گردد ز بسیاری راه
هیچ‌ره در وی نه چون آن دیگر است سالک تن، سالک جان، دیگر است

...

...

(عطار، ۱۳۸۸: ۲۲۷)

ب. بعضی اصطلاحات هم هستند که شاعر از مدلولی خاص برای دال تکراری استفاده می‌کند و یا از مدلول‌های تکراری سابق برای اشاره به دال استفاده می‌کند. از نمونه‌های این نوع می‌توان به واژه «طیر / طیران / مرغان» در تمامی رساله‌ها اشاره کرد. این کلمه پیش از این استعاره از روح / ارواح انسانی بوده است؛ اما بعد از کثرت کاربرد و استعمال در این معنا، نماد آن مدلول شده است. در این آثار، «شاه» نماد خداوند و حضرت حق است و

پ. استفاده از نمادهای رایج: این نمادها در منطق الطیر بسیار کاربرد داشته است. عطار به دلیل بُعد تعلیمی - ارشادی کتابش سعی کرده کمتر از نمادهایی بهره ببرد که نیاز به تأمل و تفکر دارد و روایت‌شنو را با ابهام و پیچیدگی روبه‌رو می‌کند. نمادی هم که امیر خسرو دهلوی، شاعر معراجیه‌سرا استفاده کرده از این دسته است. وی «زهره» را به عنوان نماد و مظهر خنیاگری، شادی و رقاصی استفاده کرده است:

نمونه از معراجیه‌ها:

چون بگلستان سوم خاص گشت محتسب زهره رقاص گشت

(دهلوی، ۱۳۶۲: ۱۹-۲۲)

نمونه از رساله‌الطیرها:

در منطق الطیر، «کل» نشانه و نماد حضرت حق دانسته شده است:

گر تو هستی مرد کلی، کل بین کل طلب، کل باش، کل شو، کل گزین

(عطار، ۱۳۸۸: ۱۱۲)

ت. حکایت‌ها و تمثیل‌ها هم خود می‌توانند یک نوع نماد باشند. این دسته نشانه‌ای مناسب برای تفسیر اندیشه‌ها و مقاصد شاعر / نویسنده است. قصه‌های تمثیلی ناظر به این است که راوی تمثیل از حالت و وضعی که حقیقت آن معلوم نیست، تصویری شبیه می‌یابد یا از خود ابداع می‌کند تا آنچه را مجهول است با تصویر برای مخاطب قابل تصور سازد (زرین کوب، ۱۳۸۶: ۲۰۷). تمامی رساله‌الطیرها تمثیلی هستند؛ بنابراین در این دسته جای می‌گیرند؛ با این تفاوت که منطق الطیر با وجود این که خود یک روایت تمثیلی طولانی است، ۱۸۱ حکایت درونه‌ای و درونه‌ای را نیز در خود جای داده است.

ث. ذکر مدلول بعد از ذکر دال: گاه راوی یک دال را نماینده مدلولی خاص می‌آورد و برای این که ذهن مخاطب / روایت‌شنو به مدلول مورد نظر وی نزدیک شده و از مدلول‌های دیگر روی برتابد، از نشانه / نشانه‌هایی در کلام خود استفاده می‌کند.

برای مثال در رساله محمد غزالی، راوی برای بیان مدلول واژه «دشمن» به طور مشخص با استفاده از آیه قرآنی به شیطان اشاره کرده است: «اگر ما بی ملکی در صحرا زندگانی کنیم در دام دشمن افتیم» «ان الشیطان لکم عدو فاتخذوه عدوا» (پورجوادی، ۱۳۳۵: ۲۶)؛ نیز در بخشی از کلام، منظور راوی از واژه «خلایق» با اشاره به آیه امانت مشخص شده است: «و بسیاری از خلایق بدین سبب پشت بدین خدمت کرده‌اند و از خطر راه ترسیده‌اند که «انا عرضنا الامانه علی السموات و الارض و الجبال فابین ان یحملنها و اشفقن منها و حملها الانسان»» (همان: ۲۸).

ج. عدم ذکر مدلول: دالی برای مدلولی در نظر گرفته می‌شود؛ اما راوی یافتن مدلول را به عهده روایت‌شنو می‌گذارد. این نوع از دال و مدلول به دلیل کثرت کاربرد در ادبیات فارسی بسیار رایج بوده و رسیدن به مدلول مد نظر راوی نیز

به آسانی صورت می‌گیرد. در منطق‌الطیر، راوی/ هدهد از واژه «گردنان» به صورت مجازی، انسان‌های قوی را مدنظر داشته است:

مرگ اگرچه بس درشت و ظالم است گردنان را نرم کردن لازم است

(عطار، ۱۳۸۸: بیت ۲۳۶۶)

چ. کاربرد مدلول مشخص برای دال: کاربرد مدلول مشخص برای دال: این نوع تنها در مجاز ذکر صفت و اراده موصوف کاربرد داشته است. منطق‌الطیر به تنهایی در این مورد ۳۱ بسامد دارد. نمونه:

گفت ای سگ در جوالث کرده خوش همچو خاکی پایمالث کرده خوش

نفس تو هم احوال و هم اعور است هم سگ و هم کاهل و هم کافر است

(همان: ابیات ۱۹۸۱-۱۹۸۲)

نتیجه‌گیری

در این مقاله، به صورت تطبیقی از حیث محتوایی، زبانی و ادبی، رساله‌الطیرها و معراجیه‌ها با روش توصیفی - تحلیلی مورد بررسی واقع شدند. نتایج حاکی است رساله‌الطیرها در کلیت امر کاملاً شبیه به معراج‌نامه‌ها هستند؛ یعنی طیرانی که نماد روح بشری هستند، به عالم ماوراء و مبدأ خلقت سفر می‌کنند؛ اما این آثار با معراج پیامبر (ص) که در معراجیه‌های مستقل منظوم آمده، تفاوت‌هایی در جزئیات امر دارد؛ این تفاوت‌ها تنها در بُعد محتوایی مطرح نیست و در زمینه زبانی و ادبی نیز این رساله‌ها ویژگی‌های منحصر به فرد خود را دارند. از حیث محتوایی اشتراکات این دو دسته اثر در موارد زیر خلاصه می‌شود: ۱- داشتن بن مایه سفر؛ ۲- حضور راهنما؛ ۳- بُعد جسمانی - روحانی عروج؛ ۴- به خواست و اراده خداوند سفر کردن؛ اما تفاوت‌های محتوایی این دو دسته اثر عبارتند از: انفرادی بودن معراج نبی و گروهی بودن عروج طیران؛ مشخص بودن زمان معراج نبی و ابهام زمان سفر طیران؛ ملاقات پیامبر (ص) با خداوند، پیامبران، ملائک، افلاک، ثوابت و ... ، ملاقات خداوند از سوی طیران؛ کشش و جذبۀ خداوند به پیامبر و امتناع از پذیرش طیران؛ وجود انگیزه الهی در سفر نبی و وجود انگیزه شخصی در سفر طیران؛ آماده بودن مسیر برای نبی و سخت بودن مراحل برای طیران؛ بازگشت پیامبر به سوی امت و شفاعتگری ایشان و فنای فی الله و عدم بازگشت در طیران.

از حیث ادبی و زبانی، رساله‌الطیرها سمبولیک هستند و زبانشان تمثیل رمزی است؛ اما زبان معراجیه‌ها کاملاً مستقیم و غیررمزی است. از آنجا که رساله‌الطیرها سمبولیک هستند، بنابراین این که طیران شخصیت‌های اصلی این ماجرا هستند، یا گروهی سیر می‌کنند به دلیل سمبولیک بودن این آثار است.

بنابراین اگر بخواهیم رساله‌الطیرها را جزء معراج‌نامه‌ها بدانیم باید معنای معراج را عام‌تر در نظر بگیریم. هر سفر روحانی را معراج بدانیم بدون در نظر گرفتن جزئیات.

منابع

- قرآن کریم. (۱۳۹۲). مترجم ح. انصاریان. تهران: تلاوت.
- پورجوادی، نصرالله. (۱۳۳۵). داستان مرغان (متن فارسی رساله الطیر خواجه احمد غزالی)، تهران: انجمن شاهنشاهی فلسفه ایران.
- جهانپور، فاطمه (۱۳۹۴): «تحلیل محتوایی معراج‌نامه‌های مزدایی»، جستارهای ادبی، شماره ۱۹۰، سال چهل و هشتم، صص ۸۱-۱۱۳.
- چاچی خمرکی، ابوالرجاء. (۱۳۵۸). روضه الفریقین، به اهتمام عبدالحی حبیبی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- خیاطیان، قدرت‌الله. (۱۳۷۹). سیری در رساله الطیرها و منطق الطیرهای فیلسوفان و عارفان، ج ۱، سمنان: دانشگاه سمنان.
- دهخدا. (۱۳۷۷). لغت‌نامه دهخدا، زیر نظر دکتر محمد معین و دکتر جعفر شهیدی، ج ۲، ج ۱۳، تهران: دانشگاه تهران.
- دهلوی، امیرخسرو (۱۳۶۲). خمسه امیرخسرو دهلوی. با مقدمه و تصحیح امیراحمد اشرفی، تهران: شقایق.
- ساوجی، سلمان (۱۳۴۸). مثنوی جمشید و خورشید، به اهتمام ج. پ. آسموسن و فریدون وهمن، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدود بن آدم (بی‌تا). حدیقه الحقیقه و شریعه الطریقه. به جمع و تصحیح مدرس رضوی، ج ۱، تهران: چاپخانه سپهر.
- سهروردی، شهاب‌الدین (۱۳۷۰). مونس العشاق سروده عمادالدین عربشاه یزدی. به کوشش سیده محمود هاشمی، اسلام‌آباد: مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.
- عصار تبریزی، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۵). مهر و مشتری. مقدمه، تصحیح، توضیحات و تعلیقات رضا مصطفوی سبزواری، ج ۱، تهران: انتشارات دانشگاه علامه طباطبائی.
- عصامی، عبدالملک (۱۹۴۸). فتوح السلاطین، مرتبه (تصحیح) سید هاشم یوشع، مدراس: دانشگاه مدراس.
- عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۸۸). منطق الطیر، محمدرضا شفیعی کدکنی، ج ۶، تهران: سخن.
- کهدویی، محمدکاظم و همکاران (۱۳۸۹): «بررسی و تطبیق گزاره‌های چند معراج‌نامه کهن و مقایسه آن‌ها با معراج‌نامه شفیعی کدکنی»، جستارهای ادبی، شماره ۱۶۸، سال چهل و سوم، صص ۵۱-۷۹.
- مقدسی، عزالدین بن عبدالسلام بن غانم المقدسی. (۶۷۸ هـ). کشف الأسرار فی حکم الطیور و الأزهار، قاهره: دارالاعتصام.
- مکتبی شیرازی (بی‌تا). لیلی و مجنون مکتبی شیرازی. تهران: مطبعه اطلاعات.
- میبودی، ابوالفضل رشیدالدین (۱۳۸۲): کشف الأسرار و عدّه الأبرار، به سعی و اهتمام علی اصغر حکمت، ج ۷، تهران: امیرکبیر.
- نظامی گنجوی، حکیم جمال‌الدین ابومحمد الیاس بن یوسف (۱۳۱۳). مخزن الأسرار، با حواشی مفصل و تصحیح وحید دستگردی، تهران: ارمغان.
- هلالی جغتایی، ب. (۱۳۶۸). دیوان هلالی جغتایی. تصحیح و مقابله و مقدمه و فهرست از سعید نفیسی، تهران: سنایی.
- همدانی، عین‌القضات. (۱۳۶۲). نامه‌ها. علینقی منزوی و عقیف عسیران، ج ۲، ج ۱، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

Risalat al-Tayr: a type of allegorical Mirajnameh

Ebrahim Kodayar

Samira Shafiee

Abstract:

The Risalat al-Tayrs are part of intuitive Mirajnamehs with didactic content. These works have similarities and differences in terms of language, literature, and content with Persian versified and independent Mirajnamehs, which came from the second half of the ۹th century as a tradition at the beginning of poetry books or divans. In this article, following the descriptive-analytical method, we are going to investigate these similarities and differences in terms of comparing the Persian Risalat al-Tayrs with Persian versified and independent Mirajnamehs from the second half of the ۹th century to the second half of the ۱۰th century. The results indicate that Risalat al-Tayrs are similar to Mirajnamehs in their generality of content; but in terms of quality and some other topics, they are different from these works. These works are intuitive Mirajnamehs with didactic-symbolic content and symbolic allegorical language. Risalat al-Tayrs are completely similar to the prophet's Miraj in the essence of travel, ascension, the presence of a guide and being done according to God's will, but there are also differences that make us slightly expand the meaning of Miraj and call any ascension of the soul to God as Miraj. These works are different from Mirajnamehs in terms of being symbolic, symbolic allegorical language, and some of the content topics; such as the motivation to travel, being in a group/individual, the time of ascension, meeting the personalities on the way. God's attraction/refusal towards the ascendant, the extent of the preparation of the path, and return or annihilation in God.

Keywords: Risalat al-Tayr, Mirajnameh, Language, Content, Symbolic allegorical

مقایسه حروف اضافه در زبان پشتو و پارسی از دیدگاه ریشه‌شناسی

اجمل خکلی

استاد دانشگاه کابل - افغانستان

khkalay.ajmal2@gmail.com

چکیده

در اوستا و پارسی باستان، نقش‌های مختلف عناصر اصلی جمله (فاعل، مفعول، حرف اضافه، هدف، منشأ و غیره) به سه روش مشخص می‌شد: با استفاده از پایانه‌ها، اسم‌ها و قیده‌ها. هر حالت جایگاه خاص خود را داشت اما در بسیاری از زبان‌های آریانی به تدریج این پایانه‌ها که نقش یک اسم را داشتند از بین رفتند و به این سبب خلأیی ایجاد شد لیکن در زبان‌هایی دری و پشتو، با استفاده از پیشینه‌ها این خلأ دوباره پر شد. در زبان پشتو، اگرچه تغییرات در خود شکل اسم حفظ شده، اما به جز حالت فاعلی و ندایی، سایر حالت‌ها با استفاده از پیشینه و پسینه نشان داده می‌شوند که این ویژگی با زبان پارسی مشابه است. البته در پارسی، تغییر حالت اسم از بین رفته و این وظیفه تنها بر عهده پیشینه‌ها و پسینه قرار گرفته است. از نظر رده‌شناسی، زبان پارسی یک زبان پیشینه‌یی است، اما زبان پشتو یک زبان پیرااضافه‌یی (circumepoistional) است که در آن برای نشان دادن نقش یک اسم از پیشینه و پسینه استفاده می‌شود. البته، در موارد مختلف یکی از این‌ها اجباری و دیگری اختیاری است. از نظر ریشه‌شناسی، پیشینه‌های پشتو و پارسی شباهت‌های زیادی با هم دارند. در این مقاله به این شباهت‌ها پرداخته شده است. به عنوان مثال، در پشتو، پیشینه وسیله "په" با پیشینه پارسی "به" هم‌ریشه است و از شکل باستانی "paiti" آمده است.

کلیدواژه‌ها: پیشینه‌ها، دستورشدگی، ریشه‌شناسی، زبان پشتو، زبان پارسی.

مقدمه

حروف اضافه، واحد یا حروف (particles) زبانی (واژک‌های بسته و نامستقل) اند که کاربرد دستوری دارند و نقش و معنایش با عناصر ازاد (صفت، ضمیر و عدد) در جمله مشخص می‌شود (زیار، ۱۳۸۴: ۲۰۳).

حرف اضافه در جمله پیش یا پس از گروه اسمی می‌آیند و نقش دستوری آن را تعیین می‌کنند. از آنجا که دستور زبان از دیدگاه هم‌زمان به پیشینه‌ها نگاه می‌کند، آن‌ها را به عنوان واژک‌های وابسته معرفی می‌کند. مثلاً راسخ مهند (۱۳۹۳، ۹۸) می‌نویسد: حرف اضافه اصطلاح دستوری است که مقوله‌های دستوری پیش اضافه و پس اضافه را در بر می‌گیرد. حروف ضافه اجزای تصریف‌ناپذیر و پرکاربرد زبانی بوده که به تنهایی معنا ندارند، بلکه در کنار واژه‌های ازاد یا به عبارت دیگر در کنار اسم‌ها، صفت‌ها، ضمیرها و اعداد به کار می‌روند و نشان‌دهنده رابطه‌های مکانی، زمانی و رابطه علت و سبب‌اند.

اما اگر از دیدگاه در زمانی به آن‌ها نگاه کنیم، بسیاری از پیشینه‌ها در دوران باستان و میانه زبان پشتو و زبان پارسی واژک‌های مستقل یا واژه‌هایی بوده‌اند که از استقلال صوتی، املائی، شکلی، دستوری و معنایی برخوردار بوده‌اند اما به تدریج ساختار لفظی و محتوایی آن‌ها کاهش یافت و وظایف دستوری‌شان افزایش پیدا کرد، و این سبب شد که به واژک‌های بسته تبدیل شوند.

از نظر تحولات تاریخی، پیشینه‌های زبان پشتو، استقلال لفظی خود را از دست داده‌اند و دستوری شده‌اند؛ اما در پسینه‌ها برخی از آن‌ها هم‌چنان این ویژگی را دارند و اکثراً پسینه‌هایی به کار می‌روند که هنوز واژک‌های مستقل هستند و به تدریج گرامری می‌شوند. مانند: "wrusta" / بعد از، "lānde" / زیر، "bānde" / روی، "wrānde" / پیش رو / و غیره.

به لحاظ ساختاری حروف اضافه زبان پشتو به دو بخش تقسیم می‌گردند: حروف اضافه ساده و حروف اضافه ترکیبی (مایار، ۱۴۰۲، ۹۲). مانند "pārael", "pə cer", "pə toga" پیشینه‌های عبارتی هستند که برخی از آن‌ها مانند "rāmanjta" و "pāyta" به اسم‌ها و قیده‌های مستقل نیز تبدیل شده‌اند، اما "pə", "lā", "tə", "lānde", "bānde" و غیره حروف اضافه ساده هستند.

اکنون از نظر تاریخی به مقایسه پیشینه‌های پشتو و پارسی خواهیم پرداخت.

۱. مقایسه پیشینه‌های پشتو و پارسی در زمان حال

در اوستا و پارسی باستان، نقش‌های مختلف عناصر اصلی جمله (فاعل، مفعول، اضافت، هدف، منشأ و غیره) به سه روش مشخص می‌شدند:

۱. با استفاده از وندها: اوستا و پارسی باستان در مجموع هشت حالت داشتند (شیون، ۱۳۹۷، ۴۲)، که با استفاده از وندها، نقش یک اسم نسبت به دیگر اسم‌ها متفاوت می‌شد. مثلاً برای نشان دادن حالت مفعولی از پایانه "əm" استفاده می‌شد و عبارت "azəm aspəm vaēnam" به معنای (من اسب را می‌بینم) ساخته می‌شد و مفعول مستقیم را نشان می‌داد که در پشتوی کنونی یک اسم در حالت فاعلی زمان حال به شکل اصلی خود می‌آید: "zə as winəm" (من اسب را می‌بینم). در اوستا برای حالت مقصد (حالت داتیو) پسینه "ai" به کار می‌رفت که به "ahur" اضافه می‌شد و "ahurai" را می‌ساخت که به معنای (برای خدا) بود. البته در این حالت‌ها جنسیت و عدد نیز دخیل بودند و برای

مفرد، مثنی، جمع و نیز مذکر، مؤنث و خنثی تغییراتی جزئی یا کلی در پسوندها رخ می‌داد. بنابراین تصریف عدد، جنسیت و حالت مانند پشتوی کنونی به صورت هم‌زمانی انجام می‌شد. مطابق با دستور زبان پشتوی کنونی در جمله "mahsilāno dar wəwāyə" (دانشجویان درس را خواندند)، "mahsilāno" هم‌زمان به صورت جمع و فاعلی آمده است.

۲. در اوستا و پارسی باستان، کلماتی مانند "hača" وجود داشتند که به نشان دادن حالت‌های مختلف کمک می‌کردند. این کلمات بعدها بر اساس فرآیند دستوری‌سازی به پیشینه‌ها و پسینه‌ها تبدیل شدند (ابوالقاسمی، ۱۳۸۹، ص ۲۸۳).
۳. در دوران باستان، جایگاه هر نقش اسم در جمله مشخص بود، به گونه‌یی که موقعیت واژه در جمله نقش آن را تعیین می‌کرد. اما کاربرد این ویژگی در مقایسه با دو ویژگی قبلی کمتر بود. مثلاً در پشتوی کنونی، در زمان حال تمامی اسم‌ها و در زمان گذشته تنها اسم‌های ثابت (تغییرناپذیر) اگر به عنوان فاعل و مفعول به کار بروند، تنها جایگاه واژه در جمله نقش فاعل و مفعول را مشخص می‌کند: ۱. palwaša Mahmud wini (پلوشه محمود را می‌بیند). ۲. Ahmad Mahmud wəlid (احمد محمود را دید).

اگر شنونده فاعل و مفعول را با هم اشتباه بگیرد، تفاوت آن‌ها با بافت روشن می‌شود. همان‌طور که حالت‌های هشت‌گانه پارسی باستان در دوران میانه و دوره معاصر از بین رفتند، پارسی کنونی از نظر حالت‌ها، تصریف نمی‌شود. اما در پشتو این حالت‌ها کاهش یافته و دو تصریف باقی مانده است که در چهار مورد (ندایی، ملکی، مفعول غیرمستقیم و فاعلی)، یک اسم تغییر شکل می‌دهد. بنابراین در این حالت‌ها، نیاز به پیشینه و پسینه برای تمایز و نشان دادن سایر حالت‌ها پیدا شد. در پارسی باستان و زبان اوستایی که اسم در هشت حالت تصریف می‌شد و تغییر شکل می‌داد، نیازی به پیشینه‌ها و پسینه‌ها نبود؛ اما بعد از آن که این تصریف از بین رفت، پیشینه‌ها و پسینه‌ها جای آن را گرفتند. به این ترتیب، راه برای ایجاد پیشینه‌ها و پسینه‌ها در زبان‌های آریانی هموار شد اما این‌که پیشینه‌ها چگونه به وجود آمدند، داستان جداگانه‌یی دارند.

بر اساس قواعد تایپولوژی، پارسی یک زبان با پیشینه است که تنها یک پسینه "را" دارد. اما در زبان پشتو در حقیقت تعداد پیرااضافه‌ها نسبت به پیش اضافه و پس اضافه بیش‌تر است و شایسته می‌دانیم که 'پیرااضافه' نیز به عنوان یک مؤلفه رده‌شناختی در نظر گرفته شود (مایار، ۱۴۰۲، ص ۹۰). بناً از ترکیب پیشینه و پسینه استفاده می‌کند. گاهی هردو الزامی هستند و گاهی یکی اجباری و دیگری اختیاری است.

از نظر ریشه‌شناسی، تغییر در پیشینه‌ها نسبت به پسینه‌ها قدیمی‌تر است. در پشتو، مانند پارسی، ابتدا اسم‌ها و قیدها به پیشینه تبدیل شدند، مانند (lə, tər, də, pə, pər, wə)، و سپس پسینه‌ها به وجود آمدند. البته برخی پسینه‌ها مانند (lə, nə, ta) قدیمی‌تر هستند؛ اما پسینه‌های (ke, caxa, sara, bānde, wrusta, pore, lānde, sarbera, pəse, wṛānde, ǰkata, pās, məxk) به ترتیب جدیدتر به نظر می‌رسند. بسیاری از این پسینه‌ها هنوز هم به عنوان اسم‌ها و قیدها به کار می‌روند؛ اما به تدریج به سمت دستوری شدن پیش می‌روند. مثلاً قبل از پسینه‌های (wrusta, wṛānde, pore, pəse, bānde) آوردن پسینه "ta" و "caxa" در حال حاضر به طور کامل حذف شده‌اند و خود این قیدها نقش پسینه‌ها را به عهده گرفته‌اند.

پارسی که زبان مبتنی بر پیشینه است، قواعد دستوری شدن (تبدیل واژگان به عناصر دستوری) را به پیشینه‌ها اعمال کرده و در نتیجه پیشینه‌هایی مانند (روی، پشت، سر، زیر، کنار، پا، بغل، پهلوی، نزدیک، جلو، پیش، پایین، پس) به وجود

آورده است. اما تفاوت پشتو و پارسی در این است که در پشتو، قیدها نسبت به اسم‌ها بیشتر به پسینه‌ها تبدیل شده‌اند و در پارسی برعکس. در پشتو به جای پیشینه‌هایی مانند "سر" و "روی" در پارسی، تنها از پیشینه "pər" استفاده می‌شود؛ اما مشخص است که در هر دو زبان پشتو و پارسی، استفاده از اعضای بدن به‌عنوان پیشینه و پسینه از قدیم مرسوم بوده است.

در پشتوی کنونی، فرآیند دستوری‌شدن به‌جای پیشینه‌ها، بیشتر در پسینه‌ها رخ می‌دهد و بر همین اساس، برخی از پسینه‌های ترکیبی نیز در پشتو به‌وجود آمده‌اند:

۱. با استفاده از پیشینه "pə": "pə toga, pə cer, pə ɖawəl, pə mət, pə sar": مثلاً: "stā pə sar me warsar arika" pre kɾa (به خاطر تو رابطه‌ام را با او قطع کردم).

۲. با استفاده از پسینه "ta": "ta, xwāta, ramanjta, pāyta, mæxta": مثلاً: "tər zarin Šāta" (پشت زرین).

۳. با استفاده از پیشینه "tər": "tər cang, tər Šā, tər xwā, tər mæx": مثلاً: "də ahmad tər cang" (در کنار احمد).

۴. با استفاده از پیشینه "əl": "lə pāsa, lə mæxa": مثلاً: "palwaŠa tər mā lə mæxa da" (پلوشه از من جلوتر است).

۵. با استفاده از پیشینه "pər": "pər wɾānde wəlār yəm": مثلاً: "stā pər wɾānde wəlār yəm" (در مقابل تو ایستاده‌ام).

۶. با استفاده از پسینه "ke": "mæxke": مثلاً: "tər ɬol mæxke" (از همه جلوتر).

در زبان پشتو، پسینه‌هایی که با "ta" ساخته می‌شوند، از مرحله عبارت‌سازی عبور کرده و به قید تبدیل می‌شوند و به همین دلیل، پسینه‌هایی مانند (sāta, pāyta, mæxta, rāmanjta) به‌صورت یک‌جا نوشته می‌شوند.

۲- از منظر تاریخی، مقایسه پیشینه‌های پارسی و پشتو

از نظر تاریخی، ریشه پیشینه‌های پشتو و پارسی تا حد زیادی مشابه‌اند، اما تفاوت اصلی این است که پارسی زبانی پیشینه‌یی است و پشتو زبانی پیرااضافه‌یی. به این معنا که در پارسی موصوف و مضاف پیش از نام یا مضاف‌الیه خود قرار می‌گیرند و این قانون در پیشینه‌ها نیز صادق است، که پارسی را به زبانی پیشینه‌یی تبدیل کرده است.

پیشینه‌های امروزی در دوران باستان به طور وندها، اسم‌ها و قیدها به‌کار می‌رفتند. در زبان‌های باستان آریانی، برای نمایش حالت‌های مختلف، پایانه اسم تغییر می‌کرد، اما با ساده‌شدن زبان‌های آریانی، این تغییرات کم شد و پیشینه‌ها این خلا را پر کردند. این پیشینه‌ها از اسم‌ها، قیدها و فعل‌های باستانی گرفته شده و در فرآیند دستوری‌شدن به پیشینه‌ها تبدیل شدند. در ابتدا درباره پیشینه‌ها صحبت خواهیم کرد و سپس درباره پسینه‌ها.

پیشینه‌ها تاریخچه طولانی‌تر نسبت به پسینه‌ها دارند. در پشتو فقط شش پیشینه وجود دارد، اما تعداد پسینه‌ها بیشتر است و برای نمایش حالت یک اسم، اغلب چندین پسینه با یک پیشینه ترکیب می‌شوند. در پشتو، پسینه‌ها به مرور زمان از قیدها و اسم‌های جدید شکل می‌گیرند، در حالی که در پارسی، پیشینه‌ها بیشتر گسترش پیدا می‌کنند و به مرور زمان پیشینه‌های جدیدی به وجود می‌آیند.

۱. "lə": در پشتو، این پسینه به همراه پسینه‌های دیگر مانند "na/caxa" wa "sara" به عنوان حالت‌های مفعولی و منشایی به کار می‌رود. معادل آن در پارسی "از" است که ریشه در "hača" اوستایی دارد. مارگنسترین (۱۹۲۷، ۳۶) از منظر ریشه‌شناسی، حالت همراهی "lə" را از منشائی آن تفکیک می‌کند. به گفته او، حالت همراهی "lə" با "haða" در اوستا ارتباط دارد، که گاهی به عنوان حالت ابزاری (وسیله‌ئی) نیز با کاربرد "sara" در اوستا به کار

می‌رود. حالت منشائی "lā" نیز به "aḏāt" در زبان اوستایی مربوط می‌شود که در زبان پهلوی اشکانی ترفانی به‌عنوان "aḏ" برای حالت منشائی استفاده می‌شد: "... ištāh. ud ke tu pad ken" (هر کسی که با تو کینه ورزد... .) (ابوالقاسمی، ۱۳۸۹، ۲۸۶).

در اوستا، "hača" به معنای خارج و آغاز به کار می‌رفت (سوکولوف، ۱۳۸۸، ۸۱؛ ابوالقاسمی، ۱۳۸۹، ۲۸۳). مارگنسترین در اثر فوق‌الذکر، "aḏāt" را به معنای "از آنجا" به کار می‌برد و در مقاله خود که روان فراهادی (۱۳۵۶)، تحت عنوان (تاریخ تلفظ و صرف پشتو) با مقاله‌های دیگر به پارسی ترجمه کرده، می‌گوید: این "lā" به‌عنوان قید به معنای "از آن" است که بر اساس نظر گایگر نیز از "oat" در اوستا نشأت گرفته است؛ اما "hača" در زبان پارسی میانه به "hač" و در معاصر به "az" تغییر شکل داده است.

۲. "tər": در زبان اوستایی، "taro" به‌عنوان پیشوندی برای مقایسه استفاده می‌شد: «hu-baoiḏi-tarō anyaēibyō» (بادی خوشبو، خوشبوتر از دیگر بادهای). در زبان پارسی نیز همچنان از نشانه‌های «تر» و «ترین» برای مقایسه دو چیز استفاده می‌شود (فراهادی، ۱۳۵۶). در زبان پشتو به‌عنوان پیشینه مکانی و زمانی و نیز برای مقایسه به کار می‌رفت. در زبان پارسی، پیشینه "تا" برای اشاره به انتهای مکان یا زمان به‌طور مشابه استفاده می‌شود. در زبان پارسی میانه، برای این مفهوم از پیشینه "tar" استفاده می‌شد که در پارسی معاصر باقی نمانده است (ابوالقاسمی، ۱۳۸۹: ۲۸۹).
۳. dā: در زبان پارسی برای حالت ملکی پس از مضاف یک زیر استفاده می‌شود که از نظر تاریخی با پسوند «ya/hya» در اوستایی هم‌ریشه است "xsayao iyahya aspa". یک فرضیه این است که «dā» با زیر ملکی یا «hya» هم‌ریشه است. به نظر مارگنسترین، «dā» از "ta" از زبان اورمیری وارد زبان پشتو شده که در اوستا به معنای «از» است (فراهادی، ۱۳۵۶). مارگنسترین (۱۹۲۷) به نقل از مولر این را مشتق از hača می‌داند و معتقد است که این با ضمیر مشترک tya در پارسی باستان وارد پشتو شده است.

۴. pər: با «بر» در زبان پارسی هم‌ریشه است. پیشینه «بر» در پارسی قدیم رایج بود، اما اکنون کاربرد آن کاهش یافته و جای خود را به پیشینه «روی» داده است. پیشینه «بر» در پارسی معاصر با upairi در اوستا هم‌ریشه است (ابوالقاسمی، ۱۳۸۹، ۲۸۴). «pər» در پشتو که حالت استعلا (بالای) را نشان می‌دهد، از upairi در اوستا گرفته شده است. در زبان پارسی به‌عنوان زبان غربی آریایی، /p/ به /b/ تبدیل شده است، اما پشتو /p/ اوستایی را در اینجا حفظ کرده که شامل upairi نیز می‌شود.

۵. pə: در زبان پشتو با پیشینه‌های (sara, pore, pəse, toga, ke) نقش‌های معنایی مختلفی را ایفا می‌کند که دو پسینه اول از همه قدیمی‌تر و مهم‌تر هستند. در دو نقش اول که با (sara, ke) به کار می‌روند، حالت ظرفی و وسیله‌ی را نشان می‌دهند. از نظر تاریخی، «pə» در حالت ظرفی و «pə» در حالت وسیله‌ی دو پیشینه مجزا هستند که هر یک ریشه خاص خود را دارند. «pə» در حالت ظرفی از واژه "upa" در اوستا به پشتو وارد شده است که در پارسی «به» است (فراهادی، ۱۳۵۶). ابوالقاسمی (۱۳۸۹، ۲۸۹) نیز این موضوع را ذکر کرده است. بر خلاف این، «pə» در حالت وسیله‌ی از paiti اوستا گرفته شده است (مارگنسترین، ۱۹۲۷، ۵۵)، که در پهلوی اشکانی ترفانی و پارسی میانه به pad تبدیل شده است (ابوالقاسمی، ۱۳۸۹، ۲۸۵).

۶. "wa": این پیشینه در پشتو به‌ندرت استفاده می‌شود و بیشتر در گویش‌های محلی محدود است، اما در اشعار قدیمی پشتو کاربرد زیادی داشته است، و از پیشینه ava در اوستا مشتق شده است، مثلاً در اوستا ava-ḵanāmi در

پشتو به *wažnəm* (می‌گشتم) تبدیل می‌شود (مورگنستیرن، ۱۹۲۷). در زبان اوستایی به معنای جهت یا سو است، که این معنا تا حدی حفظ شده است. در پارسی به *apa* و سپس به */ba/* تبدیل شده که برای حالت مقصد به کار می‌رود: "به احمد گفتم." در پشتو، این "ta" معادل *to* و *for* انگلیسی است، در حالی که در پارسی، کاربرد دوم اکنون کمتر شده است.

حالا درباره چند پسینه بحث خواهیم کرد که ریشه آن‌ها به زبان‌های کهن آریانی برمی‌گردد:

۱. "sara": همراهی با پیشینه "lə" و ابزاری با پیشینه "pə" را نشان می‌دهد. این در اصل "سر" بوده که به مرور زمان به صورت دستوری درآمده و به پسینه تبدیل شده است. مورگنستیرن (۱۹۲۷: ۶۹) آن را مشتق از *sarah* در اوستا می‌داند که به معنای همراه بوده است. این معنا توسعه یافته و در پشتو به عنوان پسینه به معنای همراهی یا پیوستگی رایج شده است. مورگنستیرن نمونه‌یی از پیوستگی را از اوستا آورده است: *tavačā sarəm ašahyāčā* (با تو و با او به پیوستگی).

۲. "caxa": با پیشینه "lə" حالت منشائی را نشان می‌دهد. در متون قدیمی، بیشتر به معنای همراهی استفاده می‌شده است، که مورگنستیرن در (ریشه‌شناسی پشتو) (۱۹۲۷: ۱۹) آن را به معنای نزدیک دانسته و ریشه آن را واژه "xwā" معرفی کرده است. "xwā" به عنوان قید مکان و زمان در پشتو رایج است.

۳. "ta": این نیز حالت منشائی را نشان می‌دهد و به گفته مورگنستیرن (۱۹۲۷: ۵۰)، ریشه سکایی دارد که در زبان‌های پامیری مانند "یدغه"، "مونجی"، و در زبان "واخی" نیز به شکل‌های مختلفی آمده است، مانند *ca xun-an* (از خانه).

این دو پسینه بالا برای مقایسه با پیشینه "تر" نیز استفاده می‌شوند.

۴. "ke": شکل قدیمی آن */kše/* است، اگرچه اکنون پسینه است؛ اما در اصل بازمانده یک اسم است که احتمالاً در زبان‌های آریانی *kaxse* بوده و در زبان سانسکریت هندی به شکل *kakse* به معنی کنار آمده است. در اوستا نیز *kasem* به معنای "شانه" آمده است. در هندی به صورت "کو"، مانند "گهر کو" (به سوی خانه)، و در هندی قدیمی به شکل "کها" و "کهو"، و در زبان‌های بنگالی و سندهی به شکل "کچی" و "کهی" است (فرهادی، ۱۳۵۶). برخی زبان‌شناسان آن را هم‌ریشه با "kx̣ta" دانسته‌اند.

۵. "ta": حالت مقصد را نشان می‌دهد، مانند در "sarri ta" و هم‌چنین در "berta". شکل کهن آن *apari-sta* بوده است؛ بنابراین، با افتادن */s/* اول، "ta" باقی مانده است. "ta" در پارسی به شکل "tāk" بود که بعداً به "tā" تبدیل شد (فرهادی، ۱۳۵۶)، و اکنون با "که" به کار می‌رود. بنابراین، "ته" هم به عنوان پسینه و هم به عنوان پسوند در کلماتی مانند "čerta" (کجا)، "dəlta" (اینجا)، "berta" (پس) و "halta" (آنجا) باقی مانده است.

۶. "lara": این پسینه حالت مقصد را نشان می‌دهد و در معنای "برای" نیز استفاده می‌شده است. در متون قدیمی به وفور آمده است؛ اما اکنون در برخی گویش‌ها به شکل "lə" باقی مانده است، که به دلیل شباهت لفظی با "ta" به عنوان یکی در نظر گرفته شده و حذف شده است، اما "ta" و "lə" دو پسینه جداگانه هستند. "lara" در زبان پشتو به معنای "برای" است و از *radi* در اوستا ریشه می‌گیرد. این واژه ابتدا در اوستا به "rāl" و سپس به "lār" و بعد به "lar" تبدیل شده است (فرهادی، ۱۳۵۶)، که در نهایت به "lə" تغییر یافته است.

۷. "pore": به معنای "تا" در پارسی استفاده می‌شود و از pāire در اوستا مشتق شده و در سانسکریت به شکل pāra بود. اکنون نیز در زبان‌های هندی به صورت pār به معنای "فرا" رایج است.
۸. "lānde": با پیشینه "tər" استفاده می‌شود. به عنوان یک پسینه مکانی، به معنای "زیر" در پارسی است و از "adairi" در اوستا مشتق شده است.
۹. "ḡwande": به معنای مشابهت با حرف اضافه "da" کاربرد دارد و با ḡun در سغدی و "گونه" در پارسی هم‌ریشه است.
۱۰. kara: شکل مغیره کلمه "kor" (خانه) است که به عنوان پسینه به کار می‌رود و با kārīk در پهلوی هم‌ریشه است.
۱۱. ləpāra: در پشتو با پیشینه "əd" به عنوان یک پسینه به کار می‌رود، که خود یک ترکیب است و از "له" و "پار" شکل گرفته است. "pār" در پشتو به معنای "خاطر" است و در سغدی به شکل pyər به همین معنا به کار می‌رفته است (عبدالکریمی و فلاح، ۱۴۰۰: ۷۴).
۱۲. "bānde": به معنای قید استعلائی است و به عنوان پسینه نیز به معنای بالا استفاده می‌شود. این از bendi زبان سکایی مشتق شده است.
۱۳. "pase": به عنوان قید به معنای "پس" در پارسی است و با پیشینه "pə" استفاده می‌شود. این از pasča در زبان اوستا مشتق شده است که در پارسی به "پس" تبدیل شده است (ابوالقاسمی، ۱۳۸۹: ۲۸۵).

نتیجه‌گیری

به‌طور کلی می‌توان گفت که در پشتو نیز مانند پارسی، همه پیشینه‌ها و پسینه‌ها در نتیجه تحول، دستوری شده‌اند، که در زبان‌های کهن آریانی یا به عنوان قید و اسم بوده‌اند و یا به عنوان وندها به کار می‌رفته‌اند. اما با این تفاوت که در پارسی حروف اضافه در ابتدای واژه‌ها و در پشتو هم در ابتدا و هم در انتهای واژه‌ها می‌آیند. از سوی دیگر، ریشه‌های پیشینه‌ها و پسینه‌های پشتو و دری یکسان هستند. به‌ویژه در مورد پیشینه‌ها، به این نتیجه می‌رسیم که زبان پشتو و پارسی در روند دستورشده‌گی مشابه، پیشینه‌های مشابهی را پذیرفته‌اند.

منابع

- ابوالقاسمی، محسن. (۱۳۸۹). دستور تاریخی زبان پارسی. تهران: سمت
- راسخ، مه‌ند. (۱۳۹۳). فرهنگ توصیفی نحو. تهران: علمی
- زیار، مجاور احمد. ۱۳۸۴. پښتو پښتویه (گرامر). پېښور: دانش خپرندویه ټولنه
- سوکولوف، س. ن. (۱۳۷۰). زبان اوستایی. ترجمه رقیه بهزادی. تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- شپون، وحیه‌الله. (۱۳۹۷). له اوستا سره د پښتو فعل دمقولو پرتله. کابل: د اطلاعاتو او عامه اړیکو ریاست.
- عبدالکریمی، سپیده و سارا بابایی فلاح. (۱۴۰۰). معانی طرح‌واره‌یی حروف اضافه «برای» و «تا» در توضیح دستوری‌شدگی ثانویه آن‌ها. نشریه پژوهش‌های زبان‌شناسی. س ۱۳، ش ۱، ص ۶۵-۸۸.
- فرهادی، روان. (۱۳۵۶). تاریخ تلفظ و صرف پشتو. کابل: پوهن‌خې ادبیات و علوم بشری.
- مایار، عنایت الرحمن. (۲۰۱۴). برخی ویژگی‌های رده شناختی زبان پشتو، رساله دکتری. تهران: دانشگاه طباطبایی.

Morgenstierne, Georg. (1927). An Etymological Vocabulary of Pashto. Michigan: the University of Michigan

بررسی رفتار زبانی شخصیت‌ها در فیلم‌نامه «مادر»، اثر علی حاتمی

ساناز خوش حساب

دکتری زبان و ادبیات فارسی

Skh.1982@yahoo.com

الیاس نورایی (نویسنده مسئول)

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی

nooraieielyas@yahoo.com

چکیده

از ابتدای آفرینش انسان و پیدایش جمعیت‌های بشری، زبان عامل ایجاد ارتباط میان آدمیان بوده است. بنابراین زبان امری اجتماعی است و برای برآوردن نیازهای افراد جامعه انسانی و ایجاد ارتباط میان آن‌ها به کار می‌رود. زبان با شاخصه‌های گوناگون نظیر محیط، سطح فرهنگی و اجتماعی، حرفه، دین و مذهب و خانواده... در ارتباطی پیچیده و پیوندیافته است و از دیدگاه اجتماعی، تمایزات و تشابهاتی میان سبک و سیاق سخن افراد جامعه وجود دارد که همین ارتباط‌ها، سبب‌ساز آن بوده است.

در این مقاله سعی شده است که رابطه کارکرد زبانی با شخصیت‌ها در فیلم‌نامه «مادر» اثر علی حاتمی مورد بررسی قرار گیرد. به این منظور، کنکاشی در باب گفتار، عوامل ایجاد گونه‌گونی و تنوعات زبانی، تحلیل شخصیت‌های اثر و چگونگی بروز تفاوت‌های زبانی در لحن و بیان آن‌ها صورت گرفته است تا از رهگذر این واکاوی دریابیم که چگونه «گفت‌وگو»، قلب تپنده آثار حاتمی قرار می‌گیرد و ریتم منظم این قلب در حضور شخصیت‌ها جریان می‌یابد.

کلیدواژه‌ها: زبان، شخصیت، علی حاتمی، فیلم‌نامه مادر.

۱- مقدمه

پیدایش زبان، به شکل گرفتن اولین اجتماعات بشری برمی‌گردد. در واقع زبان وسیله‌ای برای مبادلات اجتماعی بوده و به تدریج جوامع، زبان مشترکی را به وجود آورده‌اند که افراد آن می‌توانستند با یکدیگر کنش متقابل داشته باشند و پیام‌ها و افکار و احساسات خود را به وسیله زبان مشترک به یکدیگر منتقل نمایند و همین خصلت اجتماعی زبان، آن را با بسیاری از عوامل فرهنگی و اجتماعی پیوند داده و این هم‌بستگی تا جایی است که می‌توان زبان را آیین تحولات و دگرگونی‌های مختلف فرهنگی و اجتماعی یک جامعه دانست.

«به این ترتیب زبان به واسطه نقش مهمی که در زندگی اجتماعی انسان دارد، از بسیاری از تحولات و دگرگونی‌هایی که در جامعه انسانی به وقوع می‌پیوندد تاثیر می‌پذیرد و به نوبه خود دگرگون می‌شود. تحولات اجتماعی - سیاسی، پیشرفت‌های علمی و فنی و برخوردهای فرهنگی و مانند آن در واژگان زبان، بازتاب قابل ملاحظه‌ای دارند». (مدرسی، ۱۳۸۷: ۱۲)

بنابراین مطالعه زبان، جدا از بافت‌های اجتماعی آن نمی‌تواند جامع و کامل باشد. هر زبان دارای گفته‌های متفاوت است که بنابر عوامل مکانی، زمانی و موقعیتی و... به شکل‌های گوناگون مورد استفاده فرد یا گروه قرار می‌گیرد. پس رفتار زبانی گویندگان یک زبان به لحاظ ویژگی‌های فردی و گروهی با هم تفاوت دارند. «گونه‌های فردی به رغم تنوعات درونی و نیز تفاوت‌هایی که از نظر آوایی، واژگانی و حتی دستوری با هم دارند، برحسب عوامل جغرافیایی و اجتماعی مختلف قابل دسته‌بندی هستند. همان‌گونه که اعضای یک جامعه بر حسب ویژگی‌های اجتماعی خود در گروه‌های مختلفی قرار می‌گیرند، گونه‌های زبانی فردی را نیز می‌توان در گونه‌های اجتماعی و جغرافیایی بزرگ‌تر جای داد. (همان: ۳۱-۱۳۰)

آنچه ما در گفتار مردم یک جامعه به صورت لهجه‌های گوناگون، بیان کتابی، بیان عامیانه و نظیر این‌ها می‌بینیم، حاصل تأثیر عوامل مذکور بر گونه‌های فردی و اجتماعی زبان است. این تفاوت علاوه بر زبان گفتاری، در آثار مختلف نوشتاری به‌خصوص در داستان‌ها و از زبان شخصیت‌های آن محسوس و ظاهر است. زبان در گفت‌وگوهای میان شخصیت‌های داستانی بسته به عوامل مختلف با یکدیگر متفاوت است. گفت‌وگو، بنیاد نمایش‌نامه و فیلم‌نامه را پی می‌ریزد و هم‌چنین در «داستان نیز یکی از عناصر مهم است، پی‌رنگ را گسترش می‌دهد و درون‌مایه را به نمایش می‌گذارد و شخصیت را معرفی می‌کند و عمل داستانی را به پیش می‌برد. صحنه‌های داستان هم‌چون صحنه تئاتر است. زیرا که مثل تئاتر، تصویری روشن از عمل به دست می‌دهد و زندگی را پیش چشم می‌آورد. از این نظر، صحنه و گفت‌وگو هم در نمایش‌نامه می‌آیند و هم در داستان». (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۴۶۳)

در آثار داستانی معاصر استفاده از گفت‌وگوهای محاوره‌ای و عامیانه و یا زبان مختص به دوره زمانی خاص، زبان مربوط به یک اقلیم و... که بر زبان شخصیت جاری می‌شود، بسیار به چشم می‌خورد، که تفاوت میان گونه‌های زبانی را بازمی‌تاباند و «همین تمایز و تفاوت است که همیشه مواد و مصالح گران‌بهایی برای نویسنده فراهم می‌آورد و داستان را غنی و جاندار می‌کند، زیرا مهم‌ترین عاملی که شخصیت داستان را واقعی جلوه می‌دهد، سازگاری صحبت‌های آن‌ها با ویژگی‌های شخصیتی آن‌هاست». (همان: ۴۶۵)

علی حاتمی، استاد ادبیات نمایشی و سینمایی، یکی از نویسندگانی است که در آثارش تفاوت‌های گونه‌ی زبانی به وفور دیده می‌شود. زبان و گفت‌وگو در آثار او نقشی ساختاری دارد و جزء پیکره اصلی داستان فیلم‌ها و نمایش‌نامه‌هایش است. زبان برای او همان کارکردی را دارد که تصویر.

۲- پیشینه پژوهش

کارکردهای زبانی شخصیت‌ها به گونه‌ای محدود دربرخی آثار نویسندگان مورد بررسی قرار گرفته‌است. از جمله: «رابطه کارکرد زبانی با تیپ‌های شخصیتی داستان‌های جمال‌زاده» از علی محمد پشت‌دار و کیومرث گروسی (۱۳۹۲)، «رابطه زبان و جنسیت در رمان شب‌های تهران» از یداله بهمنی مطلق و بهزاد مروی (۱۳۹۲)، «جلوه‌های چند زبانی در رمان چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم» از فاطمه اکبری و دیگران (۱۳۹۴). در بررسی شخصیت و آثار علی حاتمی نیز می‌توان به موارد زیر که به گونه‌ای مختصر درماه‌نامه‌ها نگاشته شده‌است، اشاره کرد:

«چند نکته درباره علی حاتمی» از محسن آرم (۱۳۹۴)، «حقیقت زیباتر از واقعیت» نوشته فرشته امانی و روزبه کمالی (۱۳۹۴)، «تاریخ‌نگاری علی حاتمی» نوشته عباس بهارلو (۱۳۹۴)، «فولکلور و سینما: مروری بر آثار سینمایی زنده‌یاد علی حاتمی» اثر مصطفی خلعتبری لیمایی (۱۳۸۶)، «در جستجوی پناهگاه» نوشته سعید عقیقی (۱۳۹۰)، «بیهقی در سینما» از احمد طالبی‌نژاد (۱۳۹۰). نکته قابل ذکر در این میان بررسی کارکردهای زبانی در فیلم‌نامه‌های موفق علی حاتمی است که تا کنون کتاب و یا مقاله‌ای در این خصوص نگاشته نشده‌است. مقاله حاضر می‌تواند گامی کوچک در شناخت تأثیر گفتار در موفقیت فیلم‌نامه‌های او باشد.

۳- زندگی و سبک علی حاتمی

علی حاتمی، در سال ۱۳۲۳ در یکی از محله‌های قدیمی تهران به دنیا آمد. محیط سنتی و پر از آدم‌های گوناگون دوران کودکی‌اش که مملو از قصه، تصنیف و آئین‌های سنتی و باورهای بومی بود، ذهن خلاق و روح لطیف و جستجوگر او را به شدت تحت تأثیر قرار داد و سبب پرورش استعداد هنری‌اش شد. حاتمی به نمایش علاقه ویژه‌ای داشت. در سال ۱۳۴۳ در دانشکده هنرهای دراماتیک پذیرفته شد و اولین نمایش‌نامه‌هایش را در همان دوران نوشت. نمایش‌نامه «حسن کچل» که بعدها فیلمی به همین نام از آن ساخته شد، جزء پرفروش‌ترین فیلم‌های سال ۴۹ شد. فعالیت سینمایی حاتمی به سرعت ادامه یافت و تا آغاز انقلاب، قلندر، خواستگار، ستارخان و سوت‌دلان را ساخت. مجموعه تلویزیونی داستان‌های مثنوی و سلطان صاحب‌قران، پایان کار او در دوران قبل از انقلاب بود. آثار پس از سال‌های ۵۷ او سریال موفق و معروف هزاردستان؛ و فیلم‌های حاجی واشنگتن، جعفرخان از فرنگ برگشته، کمال‌الملک، مادر، دلشدگان، و سرانجام جهان‌پهلوان تختی بود. حاتمی هنگام ساخت دکورهای فیلم آخرش، دچار دردی سخت شد که متأسفانه نشان از وجود بیماری‌ای مرگ‌بار داشت. سرطانی که سرانجام او را با تمامی احساسات لطیف و ایده‌های خلاقش در ۱۵ آذر ۱۳۷۵ به عمق خاک برد.

حاتمی گفتارنویسی بی‌همتا بود. نمایش‌نامه‌هایش آن‌چنان تراش‌خورده و صیقلی از کار درمی‌آمدند که تامدتها در خاطره‌ها می‌ماند. برخی از نقادان و تحلیل‌گران، گفتارهای فیلم‌های حاتمی را مهم‌ترین و خاص‌ترین ویژگی سینمایی او می‌دانند. «حاتمی تقریباً در همه فیلم‌هایش روایت‌گر است و با زبان نقل و لحن شهرفرنگی‌ها، حکایتش را

باز می‌گوید. در زبان حاتمی گرایش شدیدی به استعمال الفاظی که متمایز از زبان روزمره و عادی است دیده می‌شود. کاربرد ساخت نحوی کهنه زبان (آنچه باستان‌گرایی یا آرکائیسیم نامیده می‌شود) در فیلم‌های او در بسیاری از موارد جانشین ساخت نحوی معمولی و روزمره شده است. به عبارت دیگر یکی از عوامل تشخیص زبان فیلم‌های حاتمی، استفاده از کلمات و ترکیبات فخیم و گاه مهجور و انتخاب تلفظ قدیم‌تر کلمات است که با لحن و غنای مخصوصی که باید آن را جزء سبک او به حساب آورد همراه است. البته او کلمات و یا ساخت نحوی جمله را فقط از حیث قدمت و کهنگی آن‌ها به کار نمی‌برد، بلکه به توازن و ضرب‌آهنگ و ریتم کلمات و ترکیبات نیز کاملاً توجه دارد. هم‌چنین او از زبان محاوره‌ای کوچه بازاری و آوای دوره‌گردها نیز بهره می‌گیرد و بافت ادبی و زبان فصیح را با کنایه‌ها و ترکیبات عامیانه و امثال رایج درمی‌آمیزد و این درآمیختگی که گاه با ظرافت تمام انجام می‌گیرد، امتیاز اصلی زبان اوست. (حیدری، ۱۳۷۵: ۴۱)

در آثار حاتمی، گاه با نثری فاخر و مصنوع و مطمئن مواجهیم و گاه با زبان عامیانه مردم کوچه و بازار. «نگارش گفت‌وگو به زبان عامیانه کار هر کسی نیست، انتخاب کلمه و گذراندن آن در دهن شخصیت داستان، به نحوی که وی را متمایز کند و شخصیتش را نمایان سازد و به راست‌نمایی داستان صدمه نزند، کاری ست دشوار و پرداختن داستانی که از آغاز تا به انجام با زبان و اصطلاحات عامیانه سروکار داشته باشد چندان آسان نیست» (یونسی، ۱۳۸۴: ۳۹۱)

استفاده از گویش‌های عامیانه و زبان مردم کوچه و بازار در آثار حاتمی آن‌چنان استادانه به کار گرفته شده، که انگار او تمام عمر، خانمان بر دوش، این سو و آن سو رفته و با همه آدم‌های داستان‌هایش زندگی کرده و از کودکی آن‌ها را می‌شناخته است. علاوه بر این، استفاده فراوان از شعر و ضرب‌المثل، احیای فرم حکایت‌های کهن و فراموش شده در قصه‌گویی مادر بزرگ‌ها، واژه‌های کوچه‌بازاری عامیانه و فولکلور و زبان آهنگین و ریتمیک، که خود معتقد بود در عمق کلام ما ایرانیان نفوذ دارد، در تمامی آثار حاتمی دیده می‌شود.

«قلم او برای گونه‌های گفتاری سینمایی (دیالوگ، مونولوگ، نریشن و...)، آهنگین و موزون است. متن‌های بلند (در قالب مونولوگ و دیالوگ) و بیشتر متن‌های کوتاه (حتی در شکل دیالوگ‌های تلگرافی) همه چنین است... بسیاری از نشانه‌شناسی‌هایی که بر آثار سینمایی حاتمی ارائه می‌شود، بخش عمده‌اش بر پایه همین متن‌های آهنگین و پرمحتوا است. (صادقی، ۱۳۹۳: ۱۹)

به طور کلی می‌توان گفت: مسئله گفتار در سینمای حاتمی اهمیت ویژه‌ای دارد. اوج صحنه‌ها در گفت‌وگوهاست. او با زبانی آراسته، وزین، آهنگین و تبار که گاه با گفتار پیش پا افتاده خاله‌زنک‌ها و زبان سخیف قداره‌کش‌ها و آوای دوره‌گردها می‌آمیزد، سراینده شرقی‌ترین تصاویر در تاریخ سینمای ایران است.

۴- شخصیت‌پردازی علی حاتمی

«اشخاص ساخته‌شده‌ای که در داستان و نمایش‌نامه و... ظاهر می‌شوند شخصیت می‌نامند. شخصیت در اثر روایتی یا نمایشی، فردی است که کیفیت روانی و اخلاقی او در عمل او و آنچه می‌گوید و می‌کند، وجود داشته باشد. خلق چنین شخصیت‌هایی را که برای خواننده در حوزه داستان تقریباً مثل افراد واقعی جلوه می‌کنند؛ شخصیت‌پردازی می‌خوانند.» (میر صادقی، ۱۳۸۸: ۴-۸۳)

خلق شخصیت‌ها تا حد زیادی به نوع داستان، نمایش‌نامه و یا فیلم‌نامه بستگی دارد و نویسنده پیش زمینه‌ای در مورد تیپ‌هایی که قرار است خلق کند در ذهن دارد و این کاراکترها یا در اختیار داستان قرار می‌گیرند و یا داستان در اختیار آن‌هاست. «در داستان‌هایی که با حوادث زنده سروکار دارند و آکسیون داستان قوی و سریع است، اشخاص در اختیار داستان‌اند، این امری است اجتناب‌ناپذیر... اما اگر بناست که اشخاص، داستان را در اختیار داشته باشند، همین اشخاص‌اند که داستان را می‌نویسند و آن را مناسب احوال خویش می‌سازند. طرح و آکسیون داستان مطلقاً تابع رفتار و کردار آن‌هاست.» (یونسی، ۱۳۸۴: ۲۹۵) معمولاً در فیلم‌نامه و نمایش‌نامه‌نویسی، مورد دوم را می‌بینیم. در سینما تصویرکردن حضور، گفت‌وگو و کنش‌ها و واکنش‌های شخصیت‌ها جلوه‌گر می‌شود.

در فیلم‌های حاتمی، شخصیت‌های معمول سینمای ایران را کمتر می‌بینیم. چرا که شخصیت‌پردازی حاتمی نیز به سبک نقالی او در تعریف ماجرا بستگی دارد: شخصیت‌هایی ساده، تخت یا تیپ. اصولاً در فیلم‌های حاتمی شخصیت پیچیده و رازآلود وجود ندارد. او برخلاف اسلوب رایج که روش معرفی شخصیت را به طور ضمنی و در پرده اعمال و گفتار توصیه می‌کند به تعریف مستقیم شخصیت می‌پردازد و اهداف، دغدغه‌ها و انگیزه شخصیت را به صورت روشن و گاهی قبل از آغاز قصه بیان می‌کند. حاتمی «با یاری گرفتن از گفتار و عمل شخصیت‌ها، آن‌ها را صریحاً ارائه می‌دهد. به عبارت دیگر شخصیت‌های داستان در حین عمل نشان داده می‌شوند و از آنچه آن‌ها می‌گویند و از آنچه می‌کنند، حدس می‌زنیم که چه نوع آدمی هستند.» (میر صادقی، ۱۳۸۸: ۹۰) آدم‌های حاتمی ساده هستند و این باعث می‌شود که فکر کنیم عدم وجود ابهام و تعلیق در داستان از جذابیت آن می‌کاهد. اما شخصیت‌های او که همگی ریشه در فرهنگ عامه دارند، آن‌چنان جذاب‌اند که عیب سادگی آن‌ها به چشم نمی‌آید؛ ایرانی‌هایی تمام عیار و مبادی آداب و رسوم و سنن ملی در گفتار و رفتار! فیلم‌های او پر است از ترمه و لاله و قلیان و پنبه‌زنی و مراسم آتش‌پزان و قلم‌تراشی و ساختن ساز و آوای شهر فرنگی! حاتمی برای بنای چنین شخصیت‌هایی، از همان شیوه‌ای بهره می‌جوید که برای بنای تهران قدیم و عمارت‌های کهن. مهم‌ترین شگرد او استفاده از زبان منحصر به فرد برای شخصیت‌ها است. «در آثار حاتمی، زبان و لحن گفت‌وگوپردازی مانند سبک در یک اثر ادبی، به هیچ وجه برای تزئین اثر نیست. بلکه مشخص‌کننده هویت آدم‌ها و موضوع اصلی اثر و بیان‌کننده دید فیلم‌ساز نیز هست. او همان‌قدر که به تزئین صحنه و ترکیب‌بندی نماها اهمیت می‌دهد، به بافت و لحن گفت‌وگوی آدم‌ها عنایت فراوان دارد.» (حیدری، ۱۳۷۵: ۹۲)

گفتار و لهجه ابوالفتح و تکیه کلام‌های شعبون بی‌مخ در هزارستان، کلام عامیانه مجید سوتهدلان، گفتار جاهلی سید مرتضی و سید مصطفی در طوقی و... سنگ بنای مشخص شخصیت‌ها هستند. نکته حائز اهمیت این است که حاتمی، زبان را صرف‌نظر از موقعیت و زمان می‌آفریند. در همه فیلم‌هایش اعم از حاجی واشنگتن و کمال‌الملک عهد ناصری تا هزارستان دوره پهلوی تا مادر، که در روزگار جدید روایت می‌شود، دو زبان فاخر و عامیانه با ویژگی‌های نحوی، لغوی و توصیفی متمایز خلق شده‌اند. در این میان، گاه زبان دیگری هم هست که از زبان فخیم و دیوانی اهالی دربار به دور است، بی‌آن‌که دقیقاً به زبان عامیانه مردم شبیه باشد.

طرز گفتار میرزارضا کرمانی در سلطان صاحب‌قران از این دسته است. زبانی میانه گفتار ناصرالدین‌شاه و ملیجک! حاتمی در گفت‌وگویی، حساسیت خود را نسبت به زبان، این گونه توضیح می‌دهد: «ایرادی که به من می‌گیرند یا ممکن است بگیرند برای خاطر توهم یا تصویری است که از نقش زبان در کارهایم می‌شود. برای خاطر این است که

می‌گویند سینما تصویر است اما این درست نیست. زمانی که سینما صامت بود چیزی کم داشت. نقص داشت.» (حیدری، ۱۳۷۵: ۱۱۱)

به هر روی باید گفت حاتمی از همه امکانات بهره می‌گیرد تا شخصیت‌هایی بسازد که برای مخاطبان زنده و جاری به نظر برسند و بتوانند آینه جامعه‌ای باشند که باورهایی به درازای تاریخ دارد.

۵- فیلم‌نامه مادر:

پیرزنی در آسایشگاه سالمندان به سر می‌برد به فرزندان خود اطلاع می‌دهد که می‌خواهد در لحظه‌های واپسین زندگی، اعضای متفرق خانواده را در خانه قدیمی پدری ببیند (پدری که چهل سال پیش، پی ترمرد از حکم تیر در قضیه گوه‌رشاد، به تبعید فرستاده شده و همان‌جا مرده است) تا آن‌ها را فارغ از تکرار ملال‌آور زندگی جاری، به یاد گذشته دریغ‌آور دوره کودکی گرد بیاورد. فرزندان دوباره حول محور مادر، در خانه‌ای پر از باغچه و شمعدانی و لاله که دیوارهایش به رنگ آسمان است و پدر در آن بی‌سهم، جمع می‌شوند و روابط از هم پاشیده‌شان را به قدرت جاذبه مادر باز می‌سازند.

مادر، غمخوارانه‌ترین اثر علی حاتمی است. روایتی از خانواده سنتی ایرانی که نفس‌های آخر را می‌کشد و ساختار آن در شرف فروپاشی است. آنان به اجبار روزگار، مسیرهای گونه‌گونی را برای زندگی اختیار کرده‌اند. آدم‌هایی هستند تک و تنها، دچار روزمرگی و روزمرگی. سرگردان‌اند و بی‌امید. اما فرزندان آن‌گاه که به خواست مادر به اجبار در خانه پدری جمع می‌شوند، انگار امیدی برای رسیدن به ساحل امن در دلشان جوانه می‌زند.

«تاکید حاتمی بر گسیختگی رابطه برادرها و خواهرها و جدا افتادن مادر از آن‌ها یا به تعبیر حاتمی، تبدیل شدن آن‌ها به آدم‌های ماشینی، بیان همان مایه مورد علاقه حاتمی یعنی تقابل سنت و تجدد است. چنان‌چه می‌دانیم در نزد حاتمی سنت در بردارنده ارزش‌های اصیل مهرآمیزی است که بی‌اعتنایی و پشت‌کردن به آن‌ها باعث بیگانگی و انفعال و تسلیم در برابر هجوم عوارض تجدد می‌شود، که کمترین عارضه آن همان ماشینی شدن روابط آدم‌هاست. مفاهیم سنت و تجدد نیز از نظر حاتمی بسیار شخصی است و دخل مستقیمی به واقعیت ندارد.» (همان: ۱۵۲)

خانه یک خانه کاملاً ایرانی است. جایی امن و آرام با در چوبی کلون‌دار و اتاق‌های زیاد و بزرگ و حیاتی فراخ با حوض فیروزه‌ای پر از ماهی قرمز و تخت‌هایی چیده شده دور تا دور آن. خانه در «مادر» نمایش‌گر بازگشت به اصل است و بازجست روزگار وصل، که زیر سایه مادر حالا به حسرتی نوستالژیک بدل شده و مادر در فیلم مانند مام وطن است که فرزندان خوب و بد، از جاهل‌مآب و شکست‌خورده گرفته تا عقب‌مانده و بیمار روانی برایش فرقی نمی‌کند. زیر سایه مادر در این خانه، می‌شود همه چیز را آرام کرد، یک‌رنگ شد، آشتی کرد و دوست داشت، پیش از آنکه دیگر مادری در کار نباشد.

فیلم دارای دو موضوع تلفیقی است که در هم ادغام شده‌اند از یک طرف به هم رسیدن دوباره فرزندان که شبیه آدم‌های ماشینی‌اند و تنها برای رشته کارهای مادی و بی‌ارتباط به یک‌دیگر زندگی می‌کرده‌اند و دیگر مرگ، مرگی عارفانه و عاشقانه. در این فیلم بیش از سایر فیلم‌های حاتمی عنصر تقدیر مورد تاکید است. «مادر» قصه‌ای است از شیرازه از هم گسیخته مناسبات خانوادگی و از تعاملات ملال‌آور آدم‌هایی که آواز هولناک مرگ آن‌ها را در گوشه‌ای گرد می‌آورد تا به سوگ هویت از دست رفته‌شان بنشینند.

۱-۵- شخصیت‌ها

۱- مادر ۲- محمدابراهیم ۳- جلال‌الدین ۴- جمال ۵- ماه‌منیر ۶- ماه‌طلعت ۷- غلام‌رضا

۵-۱-۱- مادر

سارا، همسر سلطان حسین‌قلی خان ناصری و مادر ۵ فرزند است. زنی صبور، مهربان، درد آشنا و مقاوم. شیرزنی که در روزگار تبعید اجباری همسرش، چرخ زندگی‌اش را با چرخ خیاطی گردانده و به جنگ چرخ فلک رفته، تا فرزندان را به کمال برساند. با تلخی‌ها و دردهای فراوان جنگیده و سربلند بیرون آمده است. او منبع آرامش است و پناه فرزندان و گرچه جمع آن‌ها خبط مسلمی کرده‌اند و او را به خانه سالامندان سپرده‌اند، اما خواست مادر برای جمع شدنشان دور هم، درخانه پدری در روزهای آخر عمر، بهانه‌ای است برای این‌که فرزندان به خطای فاحش خود پی ببرند و گم‌شده خود را در وجود یک‌دیگر بیابند.

مهربانی بارزترین خصیصه اوست. کاراکتر مادر در این فیلم مظهر مادر ایرانی است، منبع لایزال عشق و عاطفه!

۵-۱-۲- محمدابراهیم

او دوست‌نداشتنی‌ترین شخصیت داستان است. سلاخی سنگ‌دل و لات و جاهل و بدزبان، با روحیه‌ای سلطه‌جو و مهاجم. ابراهیم یک بدمن ایرانی است با یک ادبیات مشخص که به شخصیتش عمق و بُعد می‌دهد. با برادرش جلال‌الدین رابطه‌ای خصمانه دارد و در سراسر داستان مشغول متلک‌پرانی و نثار کنایه‌های تند و تیز به اوست. او تنها کسی است که با برادر کوچک عقب‌افتاده‌اش رفتار خشنی دارد و کتکش می‌زند. زور مردانگی‌اش تنها برای مادر صبور و خواهران ساکت و برادران ضعیفش است. اما خود شوهری هراسان است که همسرش، هر چه می‌خواهد به او و خانواده‌اش نسبت می‌دهد و این مردِ مردان جرأت دم زدن هم ندارد.

«توبا: به به! ابراهیم مادر دوست! نمردیم و دیدیم قوم و خویش شناس شدی دم رفتن. اون جلال یکه‌گو و طلعت ماماخمیرم که دست کمی از داداشی خله و آبجی چله‌ت ندارن. تو هم خوب شدی میون‌دارشون، واسه اون یه خشت خرابه مادر جون پیلیسه‌ت. نترس، اون تا همه ما رو نذاره تو گور خیال رفتن نداره. (همان: ۱۱۳۵)

در حقیقت ابراهیم ضعف خود را در قالب برتری جسمانی و بدزبانی‌اش پنهان کرده است. با این همه، او توسط خانواده‌اش دوست داشته می‌شود. این محبت را بیشتر اعضای خانواده، به‌خصوص مادر و ماه‌طلعت به صراحت در گفتارشان ابراز می‌کنند. ابراهیم با آن که در اکثر قسمت‌های متن، جز اذیت و آزار و گوشه و کنایه کاری ندارد. اما نیتش ناپاک نیست چرا که او هم فرزند همین خانواده است.

۵-۱-۳- جلال‌الدین

او فرزند دیگر خانواده است و از نظر خُلقیات و حال و هوای روحی، موجودی عارف‌مسلك به نظر می‌رسد. شخصیتش قرار است بسیار مثبت و موثر باشد. او ظریف‌طبع است با روحی بلند و لطیف و بسیار آرام و البته مهربان. توجهات

مداوم دل‌سوزانه او نسبت به غلام‌رضا، هنگامی که به دفعات مورد خشم ابراهیم قرار می‌گیرد، بیان‌گر این موضوع است. با این همه با همسرش پیوندی سرد و خشک دارد، به گونه‌ای که گاه ارتباط خانوادگی آن‌ها تنها از طریق پیام‌های شفاهی ضبط شده بر روی نوار ضبط صوت، عملی است. او خود را در بانک و یک زندگی ماشینی با همسرش زندانی کرده. انگار که دست روی دست گذاشته تا عمر بگذرد. جلال‌الدین درگیر یک زندگی بی‌تحرك و تغییر است. در زندگی او هرچه هست سکون هست و تحمل برای هیچ.

۵-۱-۴-جمال

فرزند ناتنی مادر است. دریانوردی توانمند که یادگار از زنی از طایفه «بدو»، در دوران تبعید پدر در جنوب است. بودن جمال در بین خانواده، او را بسیار شاد و شگفت‌زده کرده. او مهربان و آرام است و سعی می‌کند در طی قصه به کمک دوربین عکاسی خود زمینه مساعدی برای دوستی جلال و محمد ابراهیم فراهم سازد. جمال با این‌که ناتنی است، اما انگار با مادر قرابت و پیوند نزدیک‌تری دارد. او در هنگام ورود خود در جمع پراکنده خانواده‌ای نادیده، با تقدیم هدایا، دل خواهران و برادران را به دست می‌آورد. جمال حتی مادر را هم که رخت سفر بسته، از قلم نمی‌اندازد و برایش سوغاتی مناسبی می‌آورد.

۵-۱-۵-ماه‌منیر

دختر بزرگ‌تر خانواده است. روان‌پزش و مریض‌احوال، ناامید و به‌آخر خطر رسیده. بسیار کم سخن می‌گوید و انگار نسبت به دیگران از مادر فاصله بیشتری دارد. با حال و هوای خیال‌انگیز خانه پدری کمتر هم‌دلی نشان می‌دهد. آن‌طور که مادر می‌گوید در دوران تبعید پدر از جنوب، از آتش آسمان بندر بیمار می‌شود و همین امر سبب بازگشت مادر به تهران و دوری او از شوهر می‌گردد. در جای‌جای داستان به بیماری ماه‌منیر اشاره شده است. گفتار و رفتار او در طول قصه، روان‌پزشی‌اش را منعکس می‌کند. در ابتدا همسر تاجری ثروتمند و عاشق می‌شود، اما ماه‌منیر او را نمی‌خواهد. آن‌ها با هم به فرنگ می‌روند. ماه‌منیر در هنگام بارداری در بیمارستانی بستری می‌شود که دکتر جوان ایرانی آنجا به او دل می‌بندد. عود کردن حالت عصبی ماه‌منیر، منجر به سقط جنین می‌شود. همسرش، به اصرار او طلاقش می‌دهد و دکتر در غربت می‌ماند.

یأس و پوچی و سرگردانی از گفتار و رفتار ماه‌منیر، هویدا است. او به‌بن‌بست‌رسیده‌ترین فرزند خانواده ناصری است.

۵-۱-۶-ماه‌طلعت

دختر کوچک‌تر خانواده، برعکس خواهرش سمبل شادابی و عشق و مهربانی است. به همه جا سر می‌زند و به همه مهر تعارف می‌کند و از میان خواهران و برادران انگار تنها ماه‌طلعت ته‌تغاری ست که ظاهراً زندگی‌اش از جنس پدر و مادر است. دو فرزند دارد و منتظر فرزند سوم است، با شوهری عاشق که به هر بهانه به دیدنش می‌آید تا رفع دل‌تنگی

کند. غیر از مادر، او تنها کسی است که با وجود بدخلقی‌ها و متلک‌پرانی‌های ابراهیم مدام به او محبت می‌کند. انگار بیش از همه با خانه‌اُخت است و تقریباً همه کارها با اوست.

۵-۱-۷- غلام‌رضا

او فرزند کوچک خانواده است که از عقب‌ماندگی ذهنی رنج می‌برد و در آسایشگاه روانی روزگار می‌گذراند. غلام‌رضا آمیخته‌ای از مهربانی و معصومیت کودکانه است. پیوسته در مقابل ریش‌خندها و امر و نهی و خشونت برادر بزرگ‌تر قرار می‌گیرد و دم نمی‌زند. حتی وقتی ابراهیم در حمام کتکش می‌زند و زیر چشمش کبود می‌شود، به دروغ می‌گوید: «نه نزد که، خودم خوردن زمین، صابونو قورت دادم، لیز خوردم، چشمم رفت تو دوش. به خدا!» (همان: ۱۱۲۹)

حرف‌ها و حرکات غلام‌رضا به‌موقع و دوست‌داشتنی است. چادر مادر را عاشقانه نفس می‌کشد، در برابر ابراهیم تاب می‌آورد، با خواهر به سفری خیالی می‌رود و مرگ مادر را کودکانه اعلام می‌کند. غلام‌رضا به خصوص در آن سفر خیالی با پوشیدن لباس نظامی پدر و آویختن قاب عکس او به گردن، تنهایی، بی‌کسی و دردمندی‌اش را فریاد می‌کند. گویی آتش رنجی پایدار در وجودش شعله می‌کشد.

۶- عوامل موثر بر گونه‌گونی زبان‌ها

سطح و طبقه اجتماعی یکی از عوامل تاثیرگذار بر زبان افراد یک جامعه است. ما معمولاً از طرز صحبت کردن و نوع واژگانی که یک فرد به کار می‌برد، تا حدی به پایگاه طبقاتی او پی می‌بریم و میان این دو، رابطه تنگاتنگی وجود دارد. معمولاً طبقه اجتماعی بر پایه مجموعه‌ای از موقعیت‌های گوناگون نظیر: محل سکونت، میزان، درآمد، تحصیلات، شهرت و... تعیین می‌شود.

۶-۱- زبان و سطح اجتماعی

«در رفتار زبانی هر طبقه اجتماعی ویژگی‌های آوایی، دستوری، و واژگانی معینی وجود دارد که از نظر میزان وقوع یا بسامد با طبقه‌های دیگر متفاوت است. مجموعه همین ویژگی‌های نسبی است که به رفتار زبانی هر طبقه، خصیلت جداگانه می‌دهد و آن را از رفتار زبانی سایر طبقات متمایز می‌سازد.» (مدرسی: ۱۵۰)

اختلاف سطح اجتماعی که در همه جوامع دیده می‌شود، الزاماً به مورد خاصی بستگی ندارد. عوامل مختلفی سبب این مساله می‌شوند در برخی از زبان‌ها این اختلاف سطح چندان مشخص نیست، اما در برخی دیگر به وضوح می‌توان آن را حس کرد. از طرفی تنوعات زبانی در سطوح بالای جامعه کمتر از طبقات پایین جلوه می‌کنند. «هر طبقه اجتماعی الگوی رفتاری خاصی دارد که رفتار زبانی یکی از مهم‌ترین آن‌هاست. همان‌گونه که بررسی‌های جامعه‌شناختی زبان نشان داده است، رفتار زبانی افراد یک جامعه می‌تواند به‌عنوان یکی از شاخص‌های کلی در تعیین یا تشخیص موقعیت طبقاتی مورد استفاده قرار گیرد.» (همان: ۱۶۰)

۶-۲- زبان، جغرافیا و اختصاصات قومی و مذهبی

این که یک فرد در چه منطقه جغرافیایی تولد یافته و زندگی کرده و به چه قوم و گروه و یا مذهبی تعلق دارد قطعاً ایجاد تفاوت زبانی می‌کند. «عمده‌ترین عامل غیر زبانی که موجب پیدایش لهجه می‌شود، منطقه جغرافیایی‌ای است، که فرد در آن به دنیا می‌آید و بزرگ می‌شود.» (باطنی، ۱۳۸: ۳۶)

لهجه‌های بسیار متنوع که متعلق به اقوام و مناطق گوناگون در ایران هستند دلیلی بر این ادعاست. اگرچه زبان فارسی معیار، زبان اصلی کشور است، اما هم گویندگان بومی یک زبان ویژگی‌های خاص خود را دارند و هم اقلیت‌های دینی. (مثلاً ارمنی‌ها که زبان خاص خود را دارند.)

۶-۳- جنسیت

از موارد مهم ایجاد تنوعات زبانی جنسیت است. «با آنکه عامل جنسیت در اصل جنبه بیولوژیک دارد اما از آنجا که زنان و مردان نقش‌های اجتماعی کاملاً یکسانی بر عهده ندارند، جنسیت را نیز عامل اجتماعی به شمار آورده‌اند.» (مدرسی، ۱۳۸۷: ۱۶۱) طرز گفتار زنان و مردان، جنبه‌های آوایی و واژگانی که برمی‌گزینند، با یکدیگر متفاوت است و گاهی این تفاوت حوزه دستور را نیز در برمی‌گیرد. «زبان‌شناسانی مانند یسپرسن، پدیده تابو را عامل تعیین‌کننده‌ای در پیدایش تفاوت‌های زبانی میان مردان و زنان دانسته‌اند. از این دیدگاه تفاوت‌های زبانی میان مردان و زنان بیشتر به دلیل آن است که هر جنس کاربرد اصطلاحات یا ویژگی‌های که به نوعی با جنس مخالف مرتبط گشته‌اند، پرهیز می‌کند. به نظر می‌رسد که بخشی از اختلافات واژگانی زنان و مردان فارسی زبان، معلول همین پدیده تابو باشد. گروه دیگری معتقدند دلیل اصلی تفاوت‌های زبانی مردان و زنان، موقعیت و نقش اجتماعی متفاوتی است که هر یک از این دو گروه در جامعه دارند... به نظر رابین لیکاف، تفاوت‌های زبانی میان زنان و مردان یکی از نتایج نابرابری‌های اجتماعی است و ویژگی‌های زبان آنان بازتاب تفاوت‌هایی است که از نظر نقش و موقعیت اجتماعی میان اعضای این دو گروه وجود دارد.» (همان: ۱۶۸)

با همه این اوصاف جامعه‌شناسان زبان معتقدند که زنان، رفتار اجتماعی و به تبع، رفتار زبانی صحیح‌تری از مردان دارند و شاید دلیل این امر هم فشارهای اجتماعی و فرهنگی باشد که آنان را نسبت به رفتار زبانی و ویژگی‌های آن حساس‌تر کرده است. «با توجه به این که فرهنگ به نوعی خود پدیدآورنده زبان است، می‌توان گفت بر اساس رابطه سلسله مراتبی موجود در هر فرهنگ، جنسیتی در موقعیت بالاتری از جنسیت دیگر قرار می‌گیرد و می‌تواند با تسلط بر آن اعمال قدرت نماید.» (نرسیسیانس: ۱۰۷)

۶-۴- سن

عامل دیگر بیولوژیکی که در بررسی‌های جامعه‌شناختی عامل گونه‌گونی زبان می‌شود، سن است. انسان‌ها در یک جامعه، در سنین مختلف الگوهای رفتاری و پیرو آن الگوهای زبان خاصی دارند. قطعاً رفتار زبانی ما در دوران کودکی با دوره نوجوانی و سپس کهنولت، یکسان نمی‌تواند باشد. برای مثال شیرینی گفتار کودکان که گاه با جابه‌جایی حروف در کلمه، گاه تغییر الفاظ و گاه حذف یا اضافه کردن یک حرف صورت می‌گیرد، هرگز در دوره‌های بعد تکرار نمی‌شود. یا اصطلاحاتی که جوانان به خصوص در گویش تهرانی به کار می‌برند (گرخیدن، زنگیدن، سه سوت، خفن و...) هرگز در رفتار زبانی یک فرد مسن بازتاب ندارد. بنابراین «ویژگی‌های زبانی مرتبط با عامل سن ممکن است صرفاً جنبه

واژگانی داشته باشد و به صورت گرایش‌های آوایی و دستوری بروز نماید. در سطح واژگان، هر گروه سنی ممکن است از اصطلاحات ویژه‌ای استفاده کند که در گروه‌های سنی دیگر یا اساساً کاربردی نداشته باشد و یا بسامد سنی آن‌ها کمتر باشد.» (مدرسی، ۱۳۸۷: ۹-۱۷۸)

۶-۵- سبک

«سبک عاملی است که نه به گویندگان یا به کارگیرندگان یک زبان، که بیشتر به کاربرد زبان در موقعیت‌های اجتماعی گوناگون مربوط می‌گردد. یک گوینده معین با خصوصیتی مانند سن، جنسیت، طبقه اجتماعی و گروه قومی که در یک مقطع زمانی کم و بیش ثابت هستند، در موقعیت‌ها و بافت‌های اجتماعی مختلف از گونه‌های زبانی متفاوتی استفاده می‌کنند که در اصطلاح سبک نامیده می‌شود.» (همان: ۱۸۵)

موضوع سخن در سبک بسیار مهم است. قطعاً سبک یک سخن‌رانی مذهبی با سبک یک نطق داغ انتخاباتی، با سبک یک سخن‌رانی علمی یا سبک یک گزارش فوتبال متفاوت است. رابطه اجتماعی موجود در میان گوینده و شنونده عامل مهم دیگری در مقوله سبک است. گفتار فرد با رئیس، یا همسر، فرزند و یا دوست یکسان نیست. نابرابری‌های سنی، طبقاتی، شغلی و نیز لحاظ درجه صمیمیت و هم‌چنین وسیله بیان (نوشتاری یا گفتاری) همگی عوامل تاثیرگذاری در باب این مقوله هستند. «بنابراین بر حسب این که کدام یک از گویندگان یک زبان درباره چه موضوعی، با چه هدفی، با چه مخاطبی و در چه موقعیتی و با کدام وسیله‌ای سخن بگویند، گونه سبکی مناسبی انتخاب و به کار گرفته می‌شود.» (همان: ۱۶۸)

۶-۶- تحصیلات

میزان سواد و نوع آن کم و بیش در ایجاد یک گونه زبانی موثر است. نوع گفتار یک فرد تحصیل کرده با یک فرد بی سواد کاملاً متفاوت است و تحصیلات به نوعی می‌تواند نمایانگر طبقه اجتماعی یک فرد باشد. در یک جامعه زبانی هر چه درجه تحصیلات افراد بالاتر باشد، بخش گسترده‌تری از پیوستار سبکی یا گنجینه زبانی در اختیار آنان قرار می‌گیرد. حتی در گونه سبکی محاوره‌ای یا غیررسمی که معمولاً همه گویندگان یک زبان به آن تسلط دارند، تفاوت‌های واژگان آوایی یا دستوری قابل ملاحظه‌ای میان گفتار باسوادها و بی سوادها وجود دارد.» (همان: ۱۸۸)

روند قلب واج‌ها: نُخسه به جای نسخه، روند واک رفتگی واج‌ها: گُرت به جای گرد، سَبَت به جای سبد، کیلیت به جای کلید، روند افزایش و حذف واج‌ها: (کاهش) دس بند ← دست‌بند، (افزایش) دم ← دمب، روند هم‌گون واکه‌ای: بیگیر ← بگیر، بُگن ← بکن.

«مثلاً در زبان فارسی صورت بعضی واژه‌ها، مانند گفتن سولاخ به جای سوراخ، دیفال به جای دیوار، عسک به جای عکس، تاسکی به جای تاکسی، مقش به جای مشق یا به کار بردن اصطلاحاتی چون اقل کم، از آسر و... نشان بی سواد است.» (باطنی، ۱۳۸۹: ۳۷)

۶-۷- شغل

حرفه نیز از عوامل دیگری است که می‌تواند سبب ایجاد برخی تفاوت‌های زبانی به‌خصوص در حوزه واژگان شود. افراد به هر حرفه‌ای که مشغول هستند، گاه روش‌ها و یا ابزار مربوط به آن حرفه را به صورت اصطلاحات تخصصی در زبان خویش به کار می‌برند که به تدریج مجموعه‌ای از واژگان یا اصطلاحات در محدوده گروه شغلی خاصی پدید می‌آید. «دارنده هر پیشه با ابزار و اصطلاحات خاصی سر و کار دارد که با پیشه‌های دیگر متفاوت است. انعکاس این موارد در زبان، موجب شده است که سخن گفتن این افراد به‌ویژه هنگامی که از موضوعات تخصصی مربوط به مشاغل خود سخن می‌گویند، به‌گونه‌ای بارز با یک‌دیگر متفاوت باشد.» (پارسا، ۱۳۸۴: ۳۱)

۷- زبان شخصیت‌ها:

۷-۱- مادر

- درصد بالایی از گفتارهای مادر در حوزه فارسی معیار است. اما عبارات محدودی نیز باگوش عامیانه به کار رفته است.

«قاعده ۵۰ تا بیشتر وعده نگیرین» (حاتمی: ۱۱۴۲) «پر بی‌راهم نمی‌گه بچه‌م» (۱۱۴۲) «پس تو هارت و پورتن اینجاست، زبونت فقط سر ما درازه.» (۱۱۳۰) «بیا تو یه لقمه شوم بخور.» (۱۱۴۸) «تو هم بشو هم‌پالکی قافله چلا» (۱۱۱۳). «خداداد! خوشی؟ سازی؟ الحمدلله» (۱۱۰۷)

- کاربرد ضرب‌المثل‌ها و کنایات هم در گفتار مادر وجود دارد.

«سفره از صفای میزبان خرم میشه نه از مرصع‌پلو» (۱۱۴۳) «می‌مونه یه حلوا، این تنها شیرینی ضیافت مرگ؛ عطر و طعمش دعاست. اما چربی و شیرینی ملاک نیست. این حرمتیه که زنده‌ها به مرده شون می‌ذارن» (۱۱۴۴) «چشم دروغ‌گو رسواست.» (۱۱۴۴) «همه نمی‌شن مادر، هر کی آدمو واسه وجود خودش می‌خواد» (۱۱۳۱) «بترس از روزی که آه مظلوم دامتو بگیره» (۱۱۴۱) «از هر دست بدی از همون دست پس می‌گیری» (۱۱۳۱)

- قسمت‌هایی از گفتار مادر به خصوص درجایی که رجعت به گذشته دارد از نظر واژگان و اسلوب جمله، فاخر و ادبی‌ست.

«هر چه پدر در خاک تبعید کشید، پسر مرد دریا شد و آزاده» (۱۱۱۷) «کجاست بره گم‌شده این گوسفند پیر صحرا، وقت ذبح نزدیکه و قربانی مشتاق و منتظر، برک پروار من، غلام‌رضا!» (۱۱۴۴) «پدر تبعید شد. من و بچه‌ها شدیم اهل آن شهر، تا تبعیدگاه، وطن باشد برای پدر نه غربت. اما تدبیر ما مغلوب تقدیر شد. ماه‌نیر نوپا بود. نازک‌تن مثل پنبه و آسمان بندر آتش می‌بارید و تاوان وصل ما تلف طفلم بود و نجات فرزند سبب‌ساز مرگ شوهر. مرد بی‌سامان همسری گرفت به خواست من... حاصل آن وصلت نابرداری است. پسری که از شکم زن دیگر است. به خاطر شکوه یک شوهر و عزت زنانه من پشت ابر غرور پنهان بود... خدایا به حرمت دعوت این پیر پشیمان، خط سفید رحمت بر سیاهی دفتر خطایم بکش.» (۱۱۲۱)

- مادر همسر یک صاحب منصب حکومتی است. بنابراین از طبقه بالای اجتماعی است. به‌کارگیری زبان معیار که در بسیاری موارد متمایل به نثری فاخر است، تناسب زبان این شخصیت را با طبقه اجتماعی‌اش منعکس می‌کند.

- گفتار مادر از وجود شیرزنی مغرور و سرد و گرم چشیده حکایت دارد. بنابراین اگر آگاهی قبلی از جنسیت این شخصیت نداشته باشیم، شاید تنها «مادر» گفتن او در اکثر جمله‌هایش و هم‌چنین جملاتی که به غذا و مسائل خانه‌داری مربوط است مونث بودن شخصیت او را انعکاس می‌دهد.

«توبا که زن خوبی بود، مادر!» (۱۱۳۱) «بیا جلو، مادر ببینه پاکیزه شدی» (۱۱۲۸) «سرکه به وجودت سازگار نیست. سکنجبین بخور مادر!» (۱۱۱۳)

- اکثر قریب به اتفاق جملات مادر امری هستند، با درون‌مایه‌ای که بوی مهر و نگرانی برای فرزندان و توصیه و سفارش می‌دهد. این مشخصه به نوعی با عنصر «سن» در ارتباط است. مادر، بزرگ خانه است و سخنانش همه پخته و سنجیده هستند. او خوب و بد را می‌داند و آن‌ها را به فرزندان‌ش گوشزد می‌کند.

«مادر، غلام‌رضا امون بده، باقالی سنگینه. سر دلت می‌مونه» (۱۱۱۳) «سر شام گریه نکنین؛ غذا رو به مردم زهر نکنین» (۱۱۴۳) «جلال‌الدین بیا ننه... دوری نکن مادر دوره فرقت نزدیکه» (۱۱۱۳) «شب که از سر خاک بر می‌گردین یه شام بدینو والسلام. خرج و مخارج شب هفت رو بدین خونه سالمندان.» (۱۱۴۲)

- سبک گفتار مادر با همه مخاطبانش یکسان است. تنها با غلام‌رضا به سبکی کودکانه و مهربانانه‌تر سخن می‌گوید. «بیا جلو! مادر ببینه پاکیزه شدی. بشکنه دستش، خیر نبینه، کی صورتتو سیاه و کبود کرده» (۱۱۲۸) «مادر، غلام‌رضا! امون بده، باقالی سنگینه. سر دلت می‌مونه. نبات داغ‌تو بخور، ثقل سرد نکنی!» (۱۱۱۳)

- عبارت‌های زیادی در داستان از زبان مادر گفته شده که حکایت از مهارت او به عنوان یک کدبانوی خانه‌دار دارد. عبارت‌هایی که با مؤلفه «حرفه»ی مادر که خانه‌داری و خیاطی بوده در ارتباط است. «حالا خیالم از سر و ظاهر تون آسوده شد. لباس‌تون از هر جهت مناسب و برازنده‌س. می‌مونه تدارکات شام و ترتیب چای و قهوه» (۱۱۳۴) «گوشت و پیاز و سیب زمینی‌ام امروز تفتش می‌دین. تا فردا طوریش نمی‌شه» (۱۱۴۲) «راه نیفتین دوره در و همسایه پی ظرف و ظروف. آبروداری کنین بچه‌ها، نه با اسراف... محمد ابراهیم خیلی ریز نکن مادر، اون وقت می‌گن خورشتشون فقط لپه داره و پیازداغ» (۱۱۴۲)

- شخصیت مادر، با مذهب گره خورده است. اولین دیالوگ او نام خداست و پیش‌آگاهی‌اش از زمان فرا رسیدن مرگ، به او وجهه‌ای عرفانی می‌دهد.

«اینم خودش یه وصلته، وعده من با عزیزم امشبه» (۱۱۴۲) «خوش آن کاروانی که شب راه طی کرد، اوایل صبح به منزل رسیدن عالمی داره» (۱۱۴۹) مادر تنها کسی است که نماز می‌خواند و سجاده‌اش پر از گل‌های یاس است.

۷-۲- محمد ابراهیم:

بیشتر دیالوگ‌ها در فیلم‌نامه مادر مربوط به محمد ابراهیم است. او تقریباً مدام در حال حرف زدن است. «علی حاتمی چون به قدرت سکوت و سینمای خاموش بیگانه است و چون اهل چانه انداختن است و نکته‌گوی، لاجرم میدان را به برادر بزرگ‌تر می‌سپارد که با لهجه‌های لاتی و اصطلاحات جاهلی، به همه زخم زبان بزند و ترک‌تازی کند.» (حیدری، ۱۳۷۵: ۴۷۷) زبان ابراهیم با واژگان، ترکیبات و اصطلاحات عامیانه چنان آمیخته است که به زحمت می‌توان واژه یا ترکیبی در فارسی معیار در گفتار او پیدا کرد.

- زبان گستاخ و متلک‌گوی ابراهیم به‌خوبی از سطح اجتماعی‌اش حکایت دارد. هرچند او فرزند همین خانواده‌ی اصیل است اما عملکرد و گفتاری کاملاً متفاوت با اعضای خانواده‌اش دارد.

اصطلاحات و ترکیبات عامیانه: کاربرد فراوان این اصطلاحات با زبان ابراهیم جاهل منش کاملاً متناسب است. «کوت کردم، اسکناسو گذاشتم لب طاقچه، مشت‌مشت و درارین... بلمبونین» (حاتمی، ۱۳۷۶: ۱۱۰۸) «برو رد کارت» (۱۱۰۹) «سنجدی یه صدی شیتیل گرفته که پای خان‌داداشو بماله» (۱۱۱۳) «خدارو شکر ما یکی خاکشیرمزاج دراومدیم» (۱۱۱۳) «به خودتم سرشو بجور، توتواشم جوجو کن.» (۱۱۱۶) «حکایت غلام‌رضا رو گفتم که مشغول‌ذمبه از دنیا نرم» (۱۱۱۷) «اروای خیکت ما که تو دنیا بز آوردیم» (۱۱۱۷) «خان‌دایی ما یاتاقان سوزوندیم» (۱۱۲۳) «سنجد سلطو خالی کن تو موال، بچکونی زمین، گُمپِلت خالی‌ش می‌کنم رو سرت.» (۱۱۲۳) «دختر اتول‌خان، انگار ما شبکلای غیبی سرمونه، به چشمش نمایم. اگر بدونی چه پیری از پُسرَت درآوردن مادر.» (۱۱۳۰) «بگو ماشالله زولبیا، امان از چشم بد. جخ چشم خودی بیشتر کارگره. البت از زور خواستن.» (۱۱۴۲) «لغز بخونن طعنه رو پهنه می‌کنم می‌کوبم تو ملاجشون، دکی اینوا!» (۱۱۱۴) «اون درو پیش کن» (۱۱۴۵) «مردمو زابرا نکن» (۱۱۰۴) «خرگردن» (۱۱۲۴) «باید به زور دگنک بیرمت» (۱۱۲۷)

کنایات و ضرب‌المثل‌ها: ابراهیم جای‌جای حرف‌هایش از ضرب‌المثل و کنایه بهره می‌جوید. ضرب‌المثل‌هایی که شبیه شخصیت خشن و گستاخ او هستند و مفاهیمی پر از طعنه و کنایه دارند.

«خر رو با خورور اردور می‌کنیم، مرده رو با گور املت» (۱۱۱۳) «مار از پونه بدش می‌یاد جلو لونه‌اش سبز میشه» (۱۱۰۷) «خورشید دم غروب، آفتاب صلات ظهر نمیشه» (۱۱۱۳) «گردنشو تبر نمی‌زنه» (۱۱۲۴) «ملکه عذاب» (۱۱۲۳) «سنجد، خیلی‌ام چهل و هفت یازده‌س، نشسته دم باد، تو درگاه، سمبل شده لب پنجره» (۱۱۱۵)

از سوی دیگر واژگان متعدد و جملات توهین‌آمیز و متلک‌گونه، بهترین مولفه انعکاس سطح اجتماعی ابراهیم است. دشنام‌های متعددی که به‌خصوص نثار غلام‌رضا برادر کوچک عقب‌افتاده‌اش می‌کند تناسب زبانی با سطح اجتماعی این شخصیت را به خوبی باز می‌تاباند.

«بلند شو ببینم نکبت، چند ساله حموم نکردی» (۱۱۲۸) «بیا! کجا؟ با سر نمیری تو طویله، بدبخت! ادبار گرفتت. د بیا بدبخت آواره! بلند شو!» (۱۱۲۷) «خر گردن» (۱۱۲۴) «دلم می‌خواد یه قطره بچکه زمین، وامی دارمت با زبون کف زمینو تمیز کنی. خنگ بی‌مصرف!» (۱۱۲۳) «آدم لخت و عور از دنیا بره بعض اینه که... یکه زیاده بشنوه از این گره گوریا» (۱۱۱۶) «سناس» (۱۱۱۵) «نریز اون کره رو کف اتاق نکبت... چه پاک تراشم می‌کنه عتتر...» (۱۱۱۵) «نسبت به همسر» «جراح خانم تا دلت بخواد دوگ و بوردا می‌خره، الگو ورمی داره واسه رخت تو خونه توله‌هاش» (۱۱۱۵) «این تخم و ترکه دربست تصادفی ان» (۱۱۱۴) «نسبت به ماه‌منیر» «اروای اموات از این جنازه مرده‌شوری بر میومد، زابراش کردین واسه نعش‌کشی» (۱۱۱۴) «زولبیا تا من سرپام، تو این خونه کسی دست تو جیش نکنه، علی‌الخصوص این آب‌لیموی دست‌افشار» (۱۱۰۸)

«صد رحمت به پونه زبون دراز ابجی کوچیکه دیگه از بو گند گلاب هم گندتره» (۱۱۰۷)

- شخصیت ابراهیم با مذهب بیگانه است و هیچ خصیصه مذهبی در گفتار او دیده نمی‌شود که احیاناً روی رفتار زبانی او تاثیر بگذارد. این بی‌اعتنایی به مؤلفه‌های وابسته به مذهب در چند دیالوگ آشکار است

«انقدر دیگه ما رو عاق والدین نکن از اون بالا. ما یه سر خاک و فاتحه باهاس بیایم که خب اونم میایم. جنخ، فاتحه شم میشه از همین راه دور پیشکی حواله کرد.» (۱۱۱۴) آدم لخت و عور از دنیا بره بعضی اینه که تو این ماتم سرا بشینه» (۱۱۱۶) ما تو دنیا بز آوردیم حساب آخرتمون کلا یازده یازدهس. هر دو سو سوختیم» (۱۱۱۷) «ای مادر، زهتابی که کفاف اردوی مفتخورا رو نمیده. بساز و بفروشی و هزار حلال و حروم دیگه.» (۱۱۳۰)

- عامل سن هرچند در رفتار زبانی ابراهیم جلوه بارزی ندارد، اما به نوعی می‌توان این عامل را در متلک‌پرانی‌ها و گفتار گستاخانه او نسبت به خواهران و برادران و حتی مادر و هم‌چنین امر و نهی‌های مداومش به ماه‌طلعت و غلام‌رضا مؤثر شمرد و البته در برخی جمله‌ها این کبر سن از زبان خود او و عبارت «خان داداش» که مدام از زبان ماه‌طلعت تکرار می‌شود بارز است.

«زولیا تا من سر پام تو این خونه کسی دست تو جیش نکنه... اسکناسو گذاشتم لب طاقچه. مشت مشت وردارین بخرین و بپزین و بلمونین (۱۱۰۸) آبجی کوچیمونه می‌تونیم بزیم تو سرش (۱۱۴۱) «ماه طلعت: همه چی سر گلش مال خان‌داداشه» (۱۱۰۹)

به کار بردن اصطلاحات مربوط به ورزش فوتبال، مشخصه دیگری است که در دیالوگ‌های ابراهیم زیاد دیده می‌شود که البته ربطی به سن یا شغل و یا عوامل دیگر ندارد. صرفاً شاید تحت‌تأثیر علاقه به این ورزش خاص، کاربرد چنین اصطلاحاتی را از زبان او می‌بینیم. اما از این معرکه، نوعی عدم تناسب رفتار زبانی با سن به چشم می‌خورد. انگار به کارگیری چنین اصطلاحاتی از زبان مردی که فرزند بزرگ یک خانواده است و نوه‌هایش اگر «شکلات و پول توجیبی شون برسه، دو تا آقاجون بار» (۱۱۳۱) ش می‌کنند، کمی بی‌تناسب می‌نماید. با این حال حاتمی ترجیح داده «بدمن» پایه‌سن گذاشته «مادر» علاقه‌مند به فوتبال باشد.

«وضع ترنجبین بانو عینهو وقت اضافی بازی فیئاله، آجیل مشکل‌گشاشم پنالتیه. یه شوت سنگین گله. گلشم تاج گله. قرمزته! بی آبلیموجات (۱۱۱۴) «جنخ الان یه هاف‌تایم نشده» (۱۱۱۳)

- قطعاً تأثیر عامل جنسیت را بیشتر از سایر شخصیت‌ها در زبان ابراهیم می‌بینیم. گفتار جاهلی و لاتی او و استفاده از واژگان و عبارات خاص مذکر بیش از باقی شخصیت‌ها بر زبان او جاری می‌شود. این زبان به خوبی با شخصیت مردی سلطه‌گر و زورگو، آمر و خشن تناسب و هماهنگی دارد.

«طلعتی پاشو برس به کارها» (۱۱۴۸) لغز بخونن طعنه رو پهن می‌کنم می‌کوبم تو ملاجشون دکی اینو (۱۱۴۴) «آبجی کوچیکمونه می‌تونیم بکوبیم تو سرش. حالا ما یه آقای می‌کنیم و دست بز نداریم امری جداگونه» (۱۱۴۱) په ما قاقیم؟ (۱۱۴۱) «سام علیک» (۱۱۳۵) «از شمع و پلاتین گذشته خان دایی، یاتاقان سوزوندیم» (۱۱۲۳) میرسونی حوله رو یا بیام پرده اتاقتونو بکنم حوله؟ (۱۱۲۳) «اون کت صاب‌مرده ما رو بده بریم پی زندگی نکبتیمون» (۱۱۱۳) - گفتار ابراهیم که دلیل بر سطح فرودست اجتماعی اوست کمی یا عدم سواد او را هم نشان می‌دهد. اما به طور دقیق روند افزایش یا حذف واج‌ها، تغییر صورت برخی واژه‌ها و کاربردها و واژه‌های فرهنگی به‌صورت ناصحیح در گفتار او نشانی بر بی‌سوادی است.

«دست کن تو جیب من کیلیتو وردار!» (۱۱۱۲) «اون کت صاب‌مرده ما رو بده» (۱۱۱۴) «شیپیش گرفتیم از بعضیا تو این خونه» (۱۱۱۵) «اگر شیکم ما رو کارد سلاخم بشکافه...» (۱۱۱۵) «یه بارگی بگو قابت کنیم بزیمیت دیفال» (۱۱۱۵) «په خودتم سرشو بجور» (۱۱۱۶) «یک زبون پیدا کرده قاعده باتون اسکی» (۱۱۴۱)

- تأثیر حرفه بر گفتار زبانی ابراهیم به نوعی در رفتار خشن زبانی او و جملات و ترکیبات ناصحیح فرنگی که به کار می‌برد مشهود است. ابراهیم در ابتدا شاگرد زهتابی دایی‌اش بوده و بعد شرکتی دایر می‌کند که صادرکننده روده به خارج است!

«الوالو! گوتن تاگ هراشوایتزرا! ایش بین ایش بین محمد ابراهیم! ایش تلفون آوس تهران، ایش برایت. . (۱۱۰۴)

Alo;alo; Guten tag Herr Schweitzer , ich bin Mohammad Ebrahim Ich telefoniere aus Tehran

«آخ زو ((achso موسیو بامیه» (۱۱۴۱) اگر شیکم مارو کارد سلاخم بشکافه عیالمون دستشو به سوزن نخ نمی‌زنه»

(۱۱۱۴)

۷-۳- جلال‌الدین:

- جلال‌الدین برخلاف برادر جاهل‌منش و لات خویش، عاشق‌پیشه و شاعر مسلک و آرام و کم‌حرف است. او انگار فرزند به حق خانواده است. از جنس پدر و مادر و از همان طبقه اصیل اجتماعی. گفتار شاعرانه و ادبی سلطان حسین قلی‌خان ناصری و همسرش که در فلش‌بک فیلم‌نامه می‌بینیم، گونه‌ای رفتار زبانی را نشان می‌دهد که بازتاب آن در گفتار جلال‌الدین و تا حدی ماه‌منیر بازتاب دارد. اما زبان معمول جلال‌الدین به‌خصوص در ارتباط با همسر، فارسی معیار است.

«گرمابه گلستان می‌شه از صفای این تن پاک‌باطن» (۱۱۱۵) «عشق سپر بلاست. مادر نگاه عاشقا رو داره امروز و امشب امید دیدار یار» (۱۱۴۲) «از حُسن یوسف، قهر برادر مبدل به آشتی شد.» (۱۱۱۳) «پیری پیدا شد ناپیدا، یأس به رضایت رسید. تا این‌که برادری آمد قادر و کینه‌کش.» (۱۱۳۲)

- جلال‌الدین شخصیتی عارف‌مسلک و درویش‌گونه دارد و شبیه از دنیا بریدگان عاشق سخن می‌راند و بازتاب این شخصیت در نوع گفتار محدودش در طول داستان هویداست.

«آدم برهنه به دنیا می‌یاد برهنه هم از دنیا میره. هر چه سبک‌بارتر بهتر. دنیا حکم دریا رو داره، زندگی، زورق. آب در کشتی، هلاک کشتی است. بحری بی‌جامه، امید نجاتش بیشتر تا مسافر با اثاث» (۱۱۱۶) سالک نه جای کسی رو تنگ می‌کنه نه کسی جاشو تنگ. می‌شه به جای سیلی آب‌دار یه مشت آب زد به صورت این مصفا» (۱۱۱۶) «تن کثیف مایه‌ش شستنه و یه تشت آب کافیه. دریاست که دل‌شوره داره از پلیدی دل.» (۱۱۱۵) این تنبور محبت، زخمه‌ش نوازشه نه سیلی» (۱۱۱۵) لطافت روح جلال‌الدین را از مهربانی‌هایش نسبت به غلام‌رضا تا شاخه گل خشکیده‌ای که از لای کتابش می‌افتد می‌توان دید.

- مؤلفه سن و جنسیت جلوه بارزی در رفتار زبانی جلال‌الدین ندارد ولی از سویی، گفتار فاخر و ادیبانه او، علاوه بر بالا بودن سطح اجتماعی از حرفه‌اش که کارمندی بانک است، تأثیر پذیرفته و نشان‌دهنده تحصیل‌کردگی اوست. بنابراین زبان ادبی و فاخر جلال‌الدین، از مجموعه مؤلفه‌های سطح اجتماعی، شغل و تحصیلات او، تأثیر پذیرفته است.

۷-۴- جمال:

- شخصیت جمال با مؤلفه‌های اختصاصات جغرافیایی و قومی گره خورده است. جمال از جنوب می‌آید. کاربرد فراوان زبان عربی و ناآشنایی‌اش با زبان فارسی که از گفتار او هویداست، تحت تأثیر این خصیصه زبانی است.

«ارزش الهدایا در اصحاء آن نیست» (۱۱۲۱)

«هذه للاخی الاکبر، هذا عطر للاخت الکبیر، هذه لعبت للاخی الوسط، جهاز المستتر للاخی الصغیر، هذه فوته للاخت الصغیر و هذه عبا للام الهنوم.» (۱۱۲۲) «حوصله مهمان دارین یا اخوین؟ من هم شکل شما سهرانم» (۱۱۳۰) «بین اخوین قهر از کجا آمد؟» (۱۱۳۰) «سمک حوض بدون طعمه، برکت به سمک بحر بده خدا.» (۱۱۳۳) «دو خدمت اینجا باقی مانده، مرد بحر مقداری از هر کاری می‌داند. ام مرا لایق هر کار بداند امر کند، تقطیع السوکر یا نقشیر البصر؟» (۱۱۴۳)

جمال جایی در قصه که به فارسی سخن می‌گوید، زبانش کاملاً فاخر و شعرگونه و بی‌اشتباه و مطمئن است که البته از مردی تازه از راه رسیده که هنوز فارسی را به درستی حرف نمی‌زند و مدام لغات عربی را در میان جملات فارسی داخل می‌کند، بی‌تناسب می‌نماید

«ای آب ناب، تو نه دریایی، نه چاه آب... نایت بریده باد ای گلوی پرفریاد که اهل خانه خوابند. در فریاد بی‌صدای تو خواب در چشم تر ماهیان می‌شکند.» (۱۱۲۳)

- زبان جمال زبان شخصیتی متین و دارای سطح اجتماعی فرادست است، که تفاوت زادبوم و هم‌چنین حرفه‌اش، گفتارش را با واژگان عربی و اصطلاحات مربوط به حرفهٔ دریانوردی آمیخته است.

۷-۵- ماه‌منیر

- شخصیت ماه‌منیر از نظر سطح اجتماعی شبیه جلال‌الدین است. روان‌پریشی او گفتار محدودی را برایش رقم زده است و همان دیالوگ‌های اندک به زبانی پاکیزه و صحیح است. اثری از واژه‌ها و اصطلاحات عامیانه در زبان او نیست. هیچ واژه و عبارتی خارج از زبان معیار در گفتار ماه‌منیر دیده نمی‌شود. نوع سخن گفتن او دلالت بر سطح بالای اجتماعی و تحصیلاتش دارد. جابه‌جایی فعل و حذف آن در بعضی جمله‌ها و انتخاب واژگان برای ساخت جمله‌ای نسبتاً ادبی از زبان ماه‌منیر بر این مورد صحه می‌گذارد.

«با اون همه وهم و تردید و وسواس، یکی با من نفس می‌کشید» (۱۱۴۰) «می‌ترسیدم از این موجود ناشناخته. جاننداری در جان من!» (۱۱۴۰) «اگر بندر دریای آتیش باشه و کشتی به ساحل برف نشسته، پا به اسکله نمی‌ذارم. دیگه ماه‌منیر دیوار جدایی شما و مادر نیست» (۱۱۴۶)

-تأثیر عامل جنسیت بر گفتار ماه‌منیر محسوس است اما نه به شدت ماه‌طلعت. به‌کارگیری برخی عبارات خاص زنانه را در زبان او می‌بینیم.

«اگر باز چشم بیمار حصبه اس، کور میشم، تا نبینم مرگ پدری رو ازدرد تنهایی مردن.» (۱۱۴۶) «می‌ترسم از جاده، مادر چشم به راهه» (۱۱۴۷) «گیس‌های ماه‌طلعت می‌بافم.» (۱۱۴۸) «مردای زندگی من همه بزرگوار بودن، طالع نحس من شوم‌بخشون کرد.» (۱۱۴۰)

۷-۶- ماه‌طلعت

ماه‌طلعت تنها فرزند سعادت‌مند خانواده است. شادی و نشاط درونی و مهربانی بی‌حدش در گفتارش هویدا است. او از نظر سطح اجتماعی زنی ساده و سنتی‌ست، شبیه مادر. زبان ساده و بی‌پیرایه‌اش نشان از این سادگی درونی دارد.

«هر چی از صندوق درآری انگار مثل اینه که تازه از تو زوررق وا کردی.» (۱۱۳۷) «بچه موجود دیگه‌ای نیست، پاره تن آدمه.» (۱۱۴۰) «گلستون خونه، فقط بوی مادرو کم داشت.» (۱۱۰۷)

مؤلفه جنسیت بیشترین تأثیر را بر رفتار زبانی ماه‌طلعت دارد. جملاّتی وابسته به جنس مؤنث در گفتار او دیده می‌شود. «ای وای دیدی پیازداغم سوخت» (۱۱۲۷) «می‌خوای ماه به رُخَم ببینی» (۱۱۲۷) «وای خدا اون روزو نیاره.» (۱۱۱۶) از سوی دیگر نشانه‌های تسلط جنسیتی در زبان، خصوصاً در این شخصیت قابل لمس است. تحمل مهربانانه او در مقابل گفته‌های خشونت‌وار برادر بزرگ‌تر، نمونه‌هایی از این دست است.

– گفتار متین و پر مهر و مؤدبانه و رفتار زبانی مطیع ماه‌طلعت هم تحت تأثیر جنسیت است، هم سن و هم شغل خانه‌داری‌اش. او یک کدبانو است که اکثر کارهای خانه بر عهده‌اش است و در عین حال دختر کوچک خانواده است. مجموعه این عوامل رفتار زبانی ماه‌طلعت را مطیع و تا حدی تحت‌سلطه کرده است. «ماه‌طلعت: غلط کرده آبجی کوچیکه بخواد زبون درازی بکنه» (۱۱۵۷) «چشم تا خان‌داداش چای‌شو بخوره، آبجی کوچیکه کتشو آورده، زیر بغلش شکافته بود دوختم.» (۱۱۱۵) «جورباتونو شستم هنوز نامه» (۱۱۱۶)

۷-۷- غلام‌رضا

هرچند رفتار زبانی غلام‌رضا به واسطه عقب‌ماندگی ذهن از تأثیر اکثر مؤلفه‌های یاد شده به دور است اما دیالوگ‌های او چنان تأثیرگذار است که ورد زبان می‌شود و شخصیتش را به‌عنوان یکی از مردان به‌یادماندنی و دوست‌داشتنی حاتمی، در یادها ثبت می‌کند.

– زبان غلام‌رضا آمیخته با گویش ساده معیار است، روان و کودکانه. عقب‌ماندگی ذهن او زبانش را به گفتار کودکان شبیه کرده است. آرایش ناصحیح جمله و انتخاب غلط واژگان از نظر مفهومی، زبان غلام‌رضا را رنگی کودکانه زده است و البته همین اشتباهات، شیرینی و حلاوت دل‌چسبی را به گفتار او بخشیده است. در عین حال مفاهیم عمیقی در دل دیالوگ‌های این شخصیت جلوه‌گر است.

«گفتم آقامه، آقام فقط از اون در میومد، بیچاره بسکه مرده بود پیر شده بود» (۱۱۲۲) «گل بودم، تو آب بودم، گلاب شدم» (۱۱۲۸) «نه نزد که، خودم خوردن زمین، صابونو قورت دادم، لیز خوردم، چشمم رفت تو دوش» (۱۱۲۹) «منو راه میدن از بسکه شکمم گندس، می‌گن زائو آوردن. طیاره گنده‌ها رو می‌بریم، هلی‌کوپتر بزبان دوقلو هلو» (۱۱۲۹) «داداشم رفت آلمان از بسکه درس بخونه دکتر بشه.» (۱۱۳۰) «دیگه از آب داغ نمی‌ترسم. کله‌م رو می‌گیرم زیر شیر سماور.» (۱۱۴۷). کلام پایانی مادر و اعلام خبر مرگ او بر عهده غلام‌رضا ست، شیرین و تلخ و ساده... «مادر مُرد. از بسکه جان ندارد.» (۱۱۷۴)

نتیجه‌گیری

شخصیت‌های یک اثر تحت تأثیر مؤلفه‌های گوناگونی نظیر سطح اجتماعی، سواد، تحصیلات، شغل و... رفتار زبانی متفاوتی در گفت‌وگوها از خود بروز می‌دهند. بنابراین زبان هر یک از آنها تحت تأثیر این عوامل از هم قابل شناخت و تفکیک اند.

اگر چه غالباً درباره گفت‌وگوپردازی در فیلم‌های حاتمی گفته شده است که زبان و لحن آدم‌های فیلم‌های او شبیه به هم هستند و تفاوت اندکی با هم دارند، اما رفتار زبانی شخصیت‌های فیلم‌نامه «مادر» به طور محسوسی با هم متفاوت اند.

زبان بعضی شخصیت‌ها از میان این هفت شخصیت گاه تا حدودی به هم شبیه‌اند مانند: جلال‌الدین و ماه‌منیر، و گاهی میان گفتار آنان دنیایی تفاوت است همانند: محمد ابراهیم و جلال‌الدین. اما هرکدام از آدم‌های این فیلم‌نامه در عین شباهت‌های احتمالی تحت تأثیر مؤلفه‌های یادشده، تفاوت‌های گفتاری با هم دارند.

زبان ساده و گاه آمیخته به گویش عامیانه که مهربانی از لابه‌لای جمله‌های اکثراً امری آن به بیرون می‌تراود، به خوبی متناسب با شخصیت شیرزنی از طبقه بالایی اجتماعی است که منبع مهر و عاطفه نسبت به فرزندان است و بزرگ خانواده بودن برازنده اوست.

زبان جاهلی و پر طعنه و متلک «محمد ابراهیم»، که آمیخته به گویش عامیانه است به خوبی با شخصیت خشن، زورگو و سلطه‌گرش، تحصیلات اندک، و شغل زهتابی‌اش مناسب است.

زبان فاخر و ادیبانه‌ای که آمیخته با رنگ و بوی عشق و عرفان است، با «جلال‌الدین» عارف مسلک، عاشق‌پیشه و دست از دنیا شسته، به خوبی می‌خواند. کلامی که بر داشتن تحصیلات و شغل مقبول شخصیت داستان، دلالت دارد. «جمال» دریاورد که از خاستگاه جغرافیایی دیگری آمده است، زبانی مناسب با شرایط خویش دارد. زبانی در سطح اجتماعی بالا، مزوج با لغات عربی و اصطلاحات خاص شغلی.

تناسب زبان و شخصیت «ماه‌منیر» هم کمابیش شبیه به جلال‌الدین است.

گفتار ساده و سربه‌زیر و مطیع «ماه‌طلعت»، که نشانی از جنسیت‌زدگی زبانی را با خود به همراه دارد، عیناً با شخصیت مهربان، ساده و سستی دختر کوچک خانواده انطباق دارد، که خود مادر و خانه دار است. لحن کودکان و پر حلاوتی که میان جمله‌های گاه به ظاهر ناصحیح فرزند کوچک خانواده جلوه‌گر می‌شود و در عین حال مفاهیمی عمیق را در خود پنهان دارد، با شخصیت ساده و معصوم و مهربان «غلامرضا»، کاملاً مناسب است. و تطابق میان رفتار زبانی و شخصیت او مشهود است.

در پایان باید گفت گفت‌وگو، دمنده روح، به کالبد فیلم‌نامه‌های علی حاتمی است و اگر گفتار را از سینمای او حذف کنیم چند فریم فریزشده باقی می‌ماند. چرا که داستان‌های او همیشه در دستان شخصیت‌هایش بوده و هدفش از طریق گفت‌وگوهای میان آن‌ها حاصل می‌شده است. علی حاتمی همواره تلاش می‌کرد به عمق، غور و تمامی جوانب روحی آدم‌هایی که خلق می‌کند شناخت داشته باشد. تسلط کامل او بر آدم‌هایش که گاه از دنیاها متفاوت خلق شده‌اند، از یک‌سو و اهمیت فوق‌العاده‌ای که او برای گفت‌وگوپردازی قائل بوده از سوی دیگر، این نتیجه را به دست می‌دهد که، هم‌خوانی گفتار آدم‌های حاتمی با جوهره شخصی آنان، برای او امری حیاتی بوده و رفتار زبانی شخصیت‌های او مشخص‌کننده هویت آن‌ها، موضوع اثر و بیان‌کننده مجموعه دیدگاه‌هایی است که حاتمی به عنوان سازنده اثر در نظر داشته است.

منابع

- آزرم، محسن، (۱۳۹۴)، «چند نکته درباره علی حاتمی، تاریخ و زندگینامه ستارخان»، مجله سینما و ادبیات، سال دوازدهم، شماره ۴۷، اکبری زاده، فاطمه و روشنفکر، کبری و پروینی، خلیل و قبادی، حسینعلی، (۱۳۹۴)، «جلوه‌های زبانی در رمان چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم»، مجله جستارهای زبانی، دوره ششم شماره ۲، صص ۲۵-۵۱
- امانی، فرشته و کمالی، روزبه، (۱۳۹۴)، حقیقت زیباتر از واقعیت، مجله سینما و ادبیات، سال دوازدهم، شماره ۴۷
- باطنی، محمدرضا و دیگران، (۱۳۸۹)، زبان و جامعه‌شناسی، مجموعه مقالات (ترجمه م. خوشنام و دیگران)، چاپ دوم، تهران: سازمان چاپ و انتشارات
- بهارلو، عباس، (۱۳۹۴)، «تاریخ‌نگاری علی حاتمی»، مجله سینما و ادبیات، سال دوازدهم، شماره ۴۷
- بهمنی مطلق، یداله و مروی، بهزاد. (۱۳۹۳)، «رابطه زبان و شخصیت در رمان شب‌های تهران»، مجله زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی، سال بیست و دوم، شماره ۲۱، پیاپی ۷۶، صص ۷-۲۶
- پارسا، سید احمد، (۱۳۸۴)، «تحلیل امثال مربوط به پیشه‌ها و تاثیر آن بر گفتار»، مجله علمی پژوهشی علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز، دوره بیست و دوم، شماره سوم، پیاپی ۳۰، صص ۴۴-۵۰
- پاک‌نهاد جبروتی، مریم، (۱۳۸۱)، فرادستی و فرودستی در زبان، تهران: گام نو
- پشت‌دار، علی‌محمد و گروسی، کیومرث، (۱۳۹۲)، «رابطه کارکردهای زبانی با تیپ‌های شخصیت‌داستان‌های سیدمحمدعلی جمال‌زاده»، مجله ادبیات پارسی معاصر، سال سوم، شماره ۱، صص ۵۵-۷۶
- حاتمی، علی، (۱۳۷۶)، مجموعه آثار علی حاتمی، چاپ اول، تهران: مرکز
- حیدری، غلام، (۱۳۷۵)، معرفی و نقد فیلم‌های علی حاتمی، چاپ اول، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی
- خلعتبری لیماکی، مصطفی، (۱۳۸۶)، «فولکلور و سینما: مروری بر آثار سینمایی زنده‌یاد علی حاتمی از منظر فرهنگ عامه»، فصلنامه فرهنگ مردم، سال پنجم، شماره ۲۱ و ۲۲، صص ۷۳
- صادقی، مهدی، (۱۳۹۳)، حاتمی در امتداد فردوسی، تهران: رسم
- طالبی‌نژاد، احمد. (۱۳۹۰)، بیهقی در سینما. ماهنامه مهرنامه. شماره ۱۴، صص ۲۴۷
- عقیقی، سعید، (۱۳۹۰)، «در جستجوی پناهگاه»، ماهنامه مهرنامه، شماره ۱۴، صص ۲۴۲
- مدرسی، یحیی، (۱۳۸۷)، درآمدی بر جامعه‌شناسی زبان، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
- میرصادقی، جمال، (۱۳۸۸)، عناصر داستان، تهران: سخن
- نرسیسیانس، امیلیا، (۱۳۸۸)، مردم‌شناسی جنسیت، تهران: افکار: سازمان میراث فرهنگی کشور
- یونسی، ابراهیم، (۱۳۸۴)، هنر داستان‌نویسی، تهران: نگاه

A Study of the Linguistic Behavior of Characters in the Script of "Mother" by Ali Hatami

Abstract:

Since the beginning of the creation of man and the emergence of human populations, language has been the cause of communication between human beings. Therefore, language is a social matter and is used to meet the needs of people in human society and to create communication between them. Language with various characteristics such as environment, cultural and social level, profession, religion, family... In a complex and interconnected relationship and from a social point of view, there are distinctions and similarities between the style and style of speech of the people of the society, which has been the cause of these connections. In this article, we have tried to examine the relationship between linguistic function and characters in Ali Hatami's script of "Mother". For this purpose, an analysis has been done about speech, the factors that create linguistic variations, the analysis of the characters of the work and how linguistic differences appear in tone and expression in order to understand how "dialogue" is the beating heart of Hatami's works and the regular rhythm of this heart flows in the presence of the characters.

Key Words: Language, Personality, Ali Hatami, "The Mother's

نقش ادبیات داستانی در اعتلای فرهنگی و رشد درک علمی

رباب خوش‌رو

دانشجوی کارشناسی ارشد آموزش زبان فارسی پردیس شهیدرجایی شیراز

khoshroorobab@gmail.com

پرویز شبیانی

هیات علمی پردیس شهید رجایی شیراز

p.sheibani@cfu.ac.ir

چکیده

ادبیات داستانی، به عنوان یکی از مهم‌ترین شاخه‌های هنر، نقش بسزایی در اعتلای فرهنگی و رشد درک علمی جوامع ایفا می‌کند. این نوع ادبی، با بهره‌گیری از زبان، تخیل و روایت، دنیایی از تجربیات، اندیشه‌ها و احساسات را برای خوانندگان خلق می‌کند و آن‌ها را به تفکر، تحلیل و درک عمیق‌تر از خود و جهان پیرامونشان سوق می‌دهد. در این مقاله، به بررسی نقش ادبیات داستانی در اعتلای فرهنگی و رشد درک علمی پرداخته می‌شود. با تمرکز بر جنبه‌های مختلف این تأثیر، از جمله گسترش دانش، پرورش تفکر انتقادی، تقویت هم‌دلی و ارتقای خلاقیت، نشان داده می‌شود که چگونه ادبیات داستانی می‌تواند به عنوان ابزاری قدرتمند در توسعه فردی و اجتماعی مورد استفاده قرار گیرد. در نهایت، ادبیات داستانی نه تنها به رشد فردی کمک می‌کند بلکه به توسعه فرهنگی جامعه نیز یاری می‌رساند. با ترویج مطالعه ادبیات، جامعه‌ای متفکر، خلاق و متعهد شکل خواهد گرفت که قادر به مواجهه با چالش‌های آینده باشد. ادبیات، روح جامعه را تغذیه کرده و راه زندگی را برای نسل‌های آینده روشن می‌سازد.

کلیدواژه‌ها: نقش، ادبیات داستانی، اعتلای فرهنگی، رشد درک علمی.

مقدمه

ادبیات داستانی، از دیرباز به عنوان یکی از ارکان اصلی فرهنگ بشری شناخته شده است. داستان‌ها، رمان‌ها، نمایش‌نامه‌ها و اشعار، نه تنها ابزاری برای سرگرمی و گذران اوقات فراغت هستند، بلکه دریچه‌ای به دنیایی از اندیشه‌ها، تجربیات و احساسات انسانی نیز به شمار می‌روند. از طریق ادبیات داستانی، می‌توان به فرهنگ‌ها و جوامع مختلف سفر کرد، با شخصیت‌های گوناگون آشنا شد و از تجربیات آن‌ها درس گرفت. این نوع ادبی، با قدرت تخیل و زبان، می‌تواند به خوانندگان در درک بهتر خود و جهان پیرامونشان کمک کند و آن‌ها را به سمت رشد و تعالی سوق دهد.

ادبیات داستانی، با ارائه تصویری از زندگی انسان در دوره‌ها و فرهنگ‌های مختلف، به گسترش دانش تاریخی و اجتماعی خوانندگان کمک می‌کند. از طریق خواندن داستان‌های تاریخی، می‌توان با وقایع مهم، شخصیت‌های تأثیرگذار و شرایط اجتماعی آن دوران آشنا شد. به عنوان مثال، رمان "جنگ و صلح" اثر لئو تولستوی، تصویری زنده و واقعی از جامعه روسیه در دوران جنگ‌های ناپلئونی ارائه می‌دهد (تولستوی، ۱۸۶۹). هم‌چنین، داستان‌های اجتماعی، با پرداختن به مسائل و چالش‌های زندگی روزمره، به خوانندگان در درک بهتر جامعه و روابط انسانی کمک می‌کنند.

علاوه بر گسترش دانش، ادبیات داستانی در پرورش تفکر انتقادی نیز نقش مهمی ایفا می‌کند. داستان‌ها، با ارائه موقعیت‌های پیچیده و چالش‌برانگیز، خوانندگان را به تفکر، تحلیل و قضاوت در مورد مسائل مختلف وادار می‌کنند. به عنوان مثال، رمان "۱۹۸۴" اثر جورج اورول، با به تصویر کشیدن یک جامعه توتالیتر، خوانندگان را به تفکر در مورد مفاهیمی مانند آزادی، قدرت و کنترل وادار می‌کند (اورول، ۱۹۴۹).

یکی دیگر از جنبه‌های مهم تأثیر ادبیات داستانی، تقویت هم‌دلی و درک دیگران است. داستان‌ها، با قرار دادن خوانندگان در جایگاه شخصیت‌های مختلف، به آن‌ها کمک می‌کنند تا با تجربیات، احساسات و دیدگاه‌های دیگران آشنا شوند. این امر، به نوبه خود، به تقویت هم‌دلی، کاهش تعصبات و افزایش تحمل در جامعه کمک می‌کند. به عنوان مثال، رمان "بادبادک‌باز" اثر خالد حسینی، با روایت داستان دوستی دو پسر افغان، خوانندگان را با فرهنگ و جامعه افغانستان آشنا می‌کند و به آن‌ها کمک می‌کند تا با درد و رنج مردم این کشور هم‌دلی کنند (حسینی، ۲۰۰۶).

ادبیات داستانی، با تحریک تخیل و خلاقیت، به خوانندگان کمک می‌کند تا از دنیای واقعی فراتر رفته و به دنیایی از امکانات و ایده‌های نو وارد شوند. داستان‌ها، با ارائه شخصیت‌های غیرمعمول، موقعیت‌های عجیب و غریب و روایت‌های پیچیده، خوانندگان را به تفکر خلاق و خارج از چارچوب تشویق می‌کنند. این امر، به نوبه خود، به رشد و شکوفایی استعدادهای هنری و علمی افراد کمک می‌کند. به عنوان مثال، آثار نویسندگانی مانند خورخه لوئیس بورخس و گابریل گارسیا مارکز، با بهره‌گیری از تخیل و واقع‌گرایی جادویی، خوانندگان را به دنیایی از رویاها و خیالات می‌برند و به آن‌ها در کشف ابعاد جدیدی از واقعیت کمک می‌کنند (بورخس، ۱۹۴۴؛ مارکز، ۱۹۶۷).

ادبیات داستانی، با ارائه الگوهای رفتاری و اخلاقی، به خوانندگان در شکل‌گیری شخصیت و هویت خود کمک می‌کند. داستان‌ها، با به تصویر کشیدن شخصیت‌های مثبت و منفی، به خوانندگان نشان می‌دهند که چه نوع رفتاری قابل تحسین و چه نوع رفتاری ناپسند است. این امر، به ویژه برای کودکان و نوجوانان، که در مرحله شکل‌گیری شخصیت خود هستند، بسیار حائز اهمیت است. به عنوان مثال، داستان‌های شاهنامه فردوسی، با ارائه الگوهایی از شجاعت، عدالت و وطن‌پرستی، به خوانندگان در شکل‌گیری هویت ملی و اخلاقی کمک می‌کنند (فردوسی، ۱۰۱۰).

هم‌چنین، ادبیات داستانی، با ارائه تصویری از زندگی انسان در شرایط مختلف، به خوانندگان در درک بهتر خود و جایگاهشان در جهان کمک می‌کند. داستان‌ها، با پرداختن به مسائلی مانند عشق، مرگ، تنهایی و معنای زندگی، به خوانندگان در یافتن پاسخ به پرسش‌های اساسی زندگی کمک می‌کنند. به عنوان مثال، رمان "بیگانه" اثر آلبر کامو، با پرداختن به مسائلی مانند پوچی و بی‌معنایی زندگی، خوانندگان را به تفکر در مورد جایگاه خود در جهان وادار می‌کند (کامو، ۱۹۴۲).

علاوه بر این، ادبیات داستانی، با ارائه تصویری از فرهنگ‌ها و جوامع مختلف، به خوانندگان در درک بهتر تنوع فرهنگی و احترام به آن کمک می‌کند. داستان‌ها، با به تصویر کشیدن آداب و رسوم، باورها و ارزش‌های فرهنگ‌های مختلف، به خوانندگان نشان می‌دهند که تنوع فرهنگی، نه تنها یک تهدید نیست، بلکه یک فرصت برای غنی‌سازی فرهنگ و جامعه است. به عنوان مثال، رمان "صد سال تنهایی" اثر گابریل گارسیا مارکز، با به تصویر کشیدن فرهنگ و جامعه آمریکای لاتین، به خوانندگان در درک بهتر این منطقه و مردمان آن کمک می‌کند.

هم‌چنین، ادبیات داستانی، با ارائه تصویری از زندگی انسان در شرایط مختلف، به خوانندگان در درک بهتر چالش‌ها و مشکلات زندگی کمک می‌کند. داستان‌ها، با پرداختن به مسائلی مانند فقر، بیماری، جنگ و تبعیض، به خوانندگان نشان می‌دهند که چگونه می‌توان با این چالش‌ها روبه‌رو شد و از آن‌ها عبور کرد. این امر، به ویژه برای افرادی که با مشکلات و سختی‌های زندگی روبه‌رو هستند، بسیار حائز اهمیت است. به عنوان مثال، رمان "خوشه‌های خشم" اثر جان اشتاین بک، با به تصویر کشیدن زندگی خانواده‌ای فقیر در دوران رکود بزرگ اقتصادی، به خوانندگان در درک بهتر مشکلات اقتصادی و اجتماعی آن دوران کمک می‌کند (اشتاین بک، ۱۹۳۹).

از شاهنامه فردوسی به عنوان نمادی از ادبیات حماسی گرفته تا غزلیات حافظ و مولانا که بیانگر عرفان و عشق ایرانی هستند، هر بخش از ادبیات فارسی به نوعی در شکل‌دهی و تقویت هویت ملی نقش داشته است. ادبیات فارسی با زبانی غنی و تصویرسازی‌های بدیع، مفاهیمی چون عدالت، شجاعت، عشق، وفاداری و خردورزی را به نسل‌ها منتقل کرده و در نتیجه، به عنوان یکی از اصلی‌ترین منابع حفظ هویت فرهنگی ایرانیان شناخته شده است. این ادبیات نه تنها در داخل کشور بلکه در سطح بین‌المللی نیز به عنوان پلی بین فرهنگ‌ها و تمدن‌ها عمل کرده و تأثیرات فرهنگی عمیقی بر جوامع دیگر گذاشته است. ادبیات فارسی با وجود تغییرات سیاسی و اجتماعی، هم‌چنان به عنوان یک عنصر ثابت و پایدار در حفظ هویت فرهنگی ایران عمل کرده است. هم‌چنین، بر اهمیت آموزش و پژوهش در زمینه ادبیات فارسی به عنوان راهی برای تقویت و ارتقاء هویت فرهنگی تأکید می‌شود (باقری، ۱۴۰۲).

مردم سراسر ایران از هر نژاد و تیره و قبیله‌ای، نقش مهم و اساسی در گسترش، ظرفیت‌سازی و شیرینی زبان فارسی و فرهنگ و تمدن ایرانی داشته‌اند. همه ایرانیان در بستر تاریخ پرفراز و نشیب خویش، چنین میراث ماندگاری را آفریده‌اند؛ میراثی که سرچشمه‌های هویت ملی ما را رقم زده است و حیات فکری و فرهنگی ایرانیان با آن پیوند دیرین، ماندگار و گسست‌ناپذیر داشته و دارد. با وجود آن تکیه بر اهمیت زبان فارسی در مقام زبان مشترک و زبان ملی ایرانیان، نباید ما را به افکاری رهنمون شود که از اهمیت و ارزش دیگر زبان‌ها و گویش‌های رایج در کشور خود غافل شویم و آن را بخش‌هایی از میراث ماندگار فرهنگی و معنوی خود تلقی نکنیم. امیدواریم همان‌گونه که تاکنون به تجربه ثابت شده است، تیغ تیز هیچ نژاد و تباری نتواند این رشته محکم دیرینه را از هم بگسلد؛ چنان که تیغ برای چنگیز، هلاکو، تیمور و دیگر تبارها هم نتوانست این رشته پیوند دیرینه را ببرد و از هم واگسلد. باری برای ایرانیان از

هر قوم و نژاد، مذهب و مسلک، آنچه مهم است، ایرانی بودن، ایرانی ماندن و حراست از زبان شیرین فارسی است فرهنگ مکتوب اقوام و ملت ادبیات داستان شامل قصه، حکایت، داستان کوتاه و چه به صورت ادبیات داستانی می‌تواند جدید تمام آرزوها، خواسته و شرایط زندگی مردم، آداب و رسوم، شرایط و مقتضیات زمانه و سوی او باشد؛ هریک از این‌های تراوش‌های‌ها و مکتب فکری، فارغ از سبک نویسنده هم دنیای آرمانی دربردارند تواند ادبی، می‌باشد؛ با توجه به این موضوع و نقش و فرهنگ، هنر و ادبیات به ویژه ادبیات داستانی معاصر، باید پرداخته شود (اسماعیل پور و همکاران، ۱۴۰۲)

روش پژوهش

در این مقاله، به بررسی نقش ادبیات داستانی در اعتلای فرهنگی و رشد درک علمی پرداخته می‌شود. روش گردآوری اطلاعات به صورت مروری بر اسناد می‌باشد.

توسعه دیدگاه و خلاقیت

ادبیات داستانی به کودکان و نوجوانان کمک می‌کند تا دیدگاه‌های جدیدی را تجربه کنند و خلاقیت خود را پرورش دهند. مطالعه داستان‌ها به آن‌ها امکان می‌دهد تا با شخصیت‌های مختلف آشنا شوند و از طریق آن‌ها، احساسات و تجربیات جدیدی را تجربه کنند. این فرآیند باعث گسترش گنجینه واژگان و تقویت مهارت‌های خواندن و نوشتن می‌شود.

نهادینه‌سازی ارزش‌ها و آموزه‌های اخلاقی

ادبیات داستانی به عنوان یک ابزار تربیتی غیرمستقیم، آموزه‌های اخلاقی و اجتماعی را در ذهن و زبان کودکان نهادینه می‌کند. این آثار نه تنها به شناخت هنجارها و ارزش‌ها کمک می‌کنند، بلکه باعث درک عمیق‌تر محیط پیرامون نیز می‌شوند.

از طریق داستان‌ها، کودکان با مسائل زندگی آشنا شده و راهکارهایی برای مواجهه با چالش‌ها پیدا می‌کنند.

تقویت هویت فرهنگی

ادبیات به حفظ و انتقال میراث فرهنگی کمک می‌کند. با آشنایی کودکان با ادبیات غنی گذشته و معاصر، هویت فرهنگی آن‌ها تقویت می‌شود. این امر نه تنها باعث افزایش سواد عمومی می‌شود بلکه احساس تعلق به فرهنگ ملی را نیز در آن‌ها ایجاد می‌کند.

تأثیر بر رفتار اجتماعی

مطالعه ادبیات داستانی بر رفتار اجتماعی کودکان تأثیرگذار است. این آثار با ارائه الگوهای مثبت، رفتارهای اجتماعی مناسب را ترویج می‌دهند. افرادی که اهل مطالعه هستند، معمولاً در مواجهه با مشکلات زندگی موفق‌تر عمل می‌کنند زیرا ادبیات به آن‌ها توانایی تجزیه و تحلیل موقعیت‌ها را آموزش می‌دهد. در نهایت، ادبیات داستانی نه تنها به رشد

فردی کمک می‌کند بلکه به توسعه فرهنگی جامعه نیز یاری می‌رساند. با ترویج مطالعه ادبیات، جامعه‌ای متفکر، خلاق و متعهد شکل خواهد گرفت که قادر به مواجهه با چالش‌های آینده باشد. ادبیات، روح جامعه را تغذیه کرده و راه زندگی را برای نسل‌های آینده روشن می‌سازد.

نتیجه‌گیری

ادبیات داستانی، با قدرت زبان، تخیل و روایت، نقش بسزایی در اعتلای فرهنگی و رشد درک علمی جوامع ایفا می‌کند. این نوع ادبی، با گسترش دانش، پرورش تفکر انتقادی، تقویت هم‌دلی، ارتقای خلاقیت و ارائه الگوهای رفتاری و اخلاقی، به خوانندگان در توسعه فردی و اجتماعی کمک می‌کند. در دنیای امروز، که با چالش‌های پیچیده و متنوعی روبه‌رو هستیم، ادبیات داستانی می‌تواند به عنوان ابزاری قدرتمند در حل این چالش‌ها و ساختن جامعه‌ای بهتر مورد استفاده قرار گیرد. ادبیات داستانی به عنوان یکی از مهم‌ترین ابزارهای فرهنگی، تأثیر عمیقی بر رشد و پرورش افراد، به ویژه کودکان و نوجوانان دارد.

منابع

- اسماعیل پور، علی‌رضا و رامش، آرمان، ۱۴۰۱، «نقش شعر و ادب فارسی در احیای فرهنگ اصیل ایرانی»، هشتمین کنفرانس بین‌المللی مطالعات زبان و ادبیات، تهران
- اشتاین بک، جان. (۱۹۳۹). خوشه‌های خشم. مترجم: عبدالحسین شریفیان. جلد ۱- چاپ اول- تهران: نگاه
- اورول، جورج. (۱۹۴۹). ۱۹۸۴. مترجم: احمدکسایی پور. جلد اول. چاپ هشتم. تهران: نیلوفر
- باقری، سودابه، (۱۴۰۲)، «بررسی نقش ادبیات در حفظ هویت فرهنگی»، هفتمین همایش بین‌المللی زبان و ادبیات فارسی، همدان، <https://civilica.com/doc/200808>
- تولستوی، لئو. (۱۸۶۷). جنگ و صلح. مترجم: سودابه احمدی. جلد ۱- چاپ اول. تهران: سایه گستر
- حسینی، خالد. (۲۰۰۳). بادبادک باز. مترجم: مهدی غبرایی. جلد ۱. چاپ هشتم. تهران: نیلوفر
- سروانتس، میگل د. (۱۶۰۵). دن کیشوت. مترجم: محمدقاضی. جلد ۲. چاپ ۱۸. تهران: ثالث
- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۸). شاهنامه. جلد اول. چاپ ۹- تهران: علم
- کامو، آلبر. (۱۹۴۲). بیگانه. مترجم: کاوه میرعباسی. جلد اول. چاپ ۲۸. تهران: چشمه
- مارکز، گابریل گارسیا. (۱۹۶۷). صدسال تنهایی. مترجم: محمدرضا سحابی. جلد اول. چاپ یازدهم. تهران: جامی

The role of fictional literature in cultural upliftment and scientific understanding

Abstract:

Fiction, as one of the most important branches of art, plays a significant role in cultural upliftment and development of scientific understanding of societies. This type of literature, using language, imagination and narration, creates a world of experiences, thoughts and feelings for the readers and leads them to think, analyze and understand more deeply about themselves and the world around them. In this article, the role of fictional literature in cultural upliftment and development of scientific understanding is discussed. Focusing on various aspects of this impact, including expanding knowledge, fostering critical thinking, fostering empathy, and promoting creativity, it shows how fiction can be used as a powerful tool in personal and social development. Finally, fiction not only helps in individual growth but also helps in the cultural development of the society. By promoting the study of literature, a thinking, creative and committed society will be formed that is able to face future challenges. Literature nourishes the soul of society and illuminates the way of life for future generations

Keywords: role, fictional literature, cultural elevation, development of scientific understanding.

«استعاره» در فارسی میانه

شادی داوری

دانش‌آموخته دکتری زبان‌شناسی، دانشگاه علامه طباطبائی، مدرس دانشگاه علوم پزشکی تهران

sh50d@yahoo.com

چکیده

استعاره چه از دیدگاه قدمای بلاغی از جمله جرجانی و چه از دیدگاه زبان‌شناسان شناختی چون لیکاف و جانسون، لفظی است که در معنای شناخته شده خود به کار نمی‌رود، بلکه در معنایی دیگر، غیر از معنای مرسوم به خدمت گرفته می‌شود. استعاره در این کارکرد، از اجزایی که به تنهایی ارزشی ندارند، شکلی پدید می‌آورد که مایه شگفتی، التذاذ هنری و ادبی و گریز از هنجارهای تکراری زبان روزمره می‌گردد. استعاره در ادب فارسی عموماً به عنوان ابزاری در خدمت آفرینش شعر فارسی و از قرن چهارم هجری به بعد مورد مطالعه قرار گرفته‌است، از این رو متون منثور پیش از اسلام از حیث حضور این ابزار ادب‌آفرینی کمتر مورد واکاوی قرار گرفته‌اند. در این پژوهش برآنیم تا با مرور ۶ متن مهم فارسی میانه، به موارد حضور استعاره در متون این دوره از زبان فارسی اشاره بنماییم و نشان دهیم که به چه میزان، متون منثور فارسی میانه، علیرغم مضامین غیرادبی‌شان، به منظور تأثیرگذاری بیشتر بر روی مخاطب از این ابزار استفاده به کرات استفاده کرده‌اند. تحلیل داده‌ها حاکی از آن است که در شش متن مورد مطالعه در فارسی میانه، میزان قابل توجهی از موارد کاربرد استعاره به منظور خلق متنی تأثیرگذار، هنجارگریز، بدیع و شگفت مستند شده‌است. این حجم از حضور موارد استعاره در متونی روایی، فقهی و اخلاقی در دوره‌ای کهن از زبان فارسی، نشان از مبانی شناختی این ابزار ادب‌آفرینی در ذهن بشر به عنوان سازه‌های مفهومی و محور تحول تفکر در همه دوران‌ها دارد و محدود به زمان حال نیست، یعنی نظام ادراکی بشر اساساً سرشتی استعاری دارد.

کلیدواژه‌ها: استعاره، فارسی میانه، نظام شناختی.

۱- مقدمه

به باور رومن یاکوبسن (۱۳۸۰: ۱۱۰)، از مهم‌ترین نظریه‌پردازان فرمالیسم یا صورت‌گرایی، شعر (و در نگاهی کلی‌تر، ادبیات) پیامی کلامی است که وجه زیبایی‌آفرینی آن، وجه غالبش را تشکیل می‌دهد. در خلال این زیبایی‌آفرینی، که نقش شعری زبان را، از میان شش نقش مطرح زبان از دیدگاه یاکوبسن (۱۳۸۰: ۹۵) رقم می‌زند، جهت‌گیری به سمت خود پیام تحقق می‌یابد، به‌طوری‌که اجزای سازنده پیام زبانی در کانون توجه قرار می‌گیرند و پیام را طوری طراحی می‌کنند که با برجسته شدن نشانه‌های زبانی بر دوگانگی بنیادین میان نشانه‌ها و مصادیق بیفزایند. به دیگر بیان، اگر در پیامی کلامی که ممکن است ادبی هم نباشد، زیبایی‌آفرینی، وجه غالب مورد نظر ما باشد، آن‌گاه چنین پیامی به احتمال بسیار از ابزارهای متعددی در زبان بهره می‌گیرد تا تحت تسلط نقشی اصلی و بنیادی که همان نقش شعری است، زبان پیام را در سیطره وجه غالب زیبایی‌آفرینی دگرگون کند.

استعاره که موضوع اصلی پژوهش حاضر است، همان ابزاری است که زبان برجسته و ادبی، یا زبان تحت تسلط نقش شعری را، در مقابل زبان خودکار، یا زبانی که به صورت روزمره به کار می‌رود و فاقد هرگونه برجستگی، زیبایی‌آفرینی یا تأثیرگذاری است، قرار می‌دهد. با در نظر گرفتن تقابل زبان هنجارگیز و ادب‌آفرین استعاری (که عموماً به شعر فارسی و آن هم در قرون اولیه هجری نسبت داده می‌شود) در مقابل زبان خودکار و تکراری روزمره، پژوهش حاضر بر آن است تا متونی مثنوی را که پیش از اسلام و در دوره میانه زبان فارسی به رشته تحریر درآمده‌اند، به جهت حضور و چگونگی عملکرد ابزار ادبیت استعاره مورد بررسی قرار دهد. متون مثنوی از آن رو که در فاصله‌ای قابل توجه با متون منظوم می‌ایستند، غالباً از عیارسنجی بلاغت زبانی دور می‌مانند. حال آن‌که واکاوی متون مثنوی دوره میانه نشان می‌دهد که ادبیت موجود در این متون مثنوی اگر بیشتر از منظومات نباشد، کمتر نیست. حتی شاید بتوان ادعا کرد که ادبیت متون مزبور که از بازوان وزن و قافیه شعری بی‌بهره‌اند و تنها بر ابزارهای ابزاری ادبیت تکیه دارند بیش از منظومات است. این پژوهش با تکیه بر مبانی فکری جرجانی (۱۳۷۴) به عنوان نظریه‌پرداز در بلاغت سستی (که آراء اش بسیار به رویکردهای شناختی امروز در زبان‌شناسی قرابت دارد) و لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) (G. Lakoff and M. Johnson) به عنوان نظریه‌پردازان استعاره مفهومی، رویکرد ابتدایی خود به تحلیل ادبیت ۶ متن فارسی میانه (مینوی خرد، بندهش، زبور پهلوی، ارداویرافنامه، اردشیر بابکان و مجموعه متن‌های پهلوی) از رهگذر استعاره را اخذ نموده است. در این راستا بر آن هستیم که از آنجا که متون مورد بررسی در این پژوهش عموماً متونی با درون‌مایه‌های روایی، اندرزی، اخلاقی و فقهی هستند، از این رو تصور می‌شود که ادبیت این متون به منظور تأثیرگذاری هرچه بیشتر بر مخاطب و پذیرش عمیق‌تر و مانا تر مضامین است. چه ادغام مقاصد ارتباطی و ادب‌پروری به حصول مقصود نهایی گوینده می‌انجامیده است. شوربختی این پژوهش آنجاست که در مسیر حلاجی حضور فرآیند استعاره در متون فارسی میانه، پیشینه مطالعاتی مستحکمی نیز موجود نبود که بر مبنای الگوبرداری از آن، بتوان پژوهش پیش رو را تا حدودی پایه‌ریزی نمود. در این پژوهش، در ارائه مصادیق و استدلال در خصوص موارد استعاره حتی‌الامکان سعی گردیده تا تحلیل، به صورت مختصر، بر اساس مفاهیم زبان‌شناسی شناختی به انجام برسد. چنین مفاهیمی به هنگام معرفی مصادیق به بحث گذاشته خواهند شد. ساختار پژوهش به شرح زیر است، در بخش بعد به طور مختصر به چارچوب نظری و روش پژوهش اشاره خواهیم نمود. در بخش سوم به ارائه شواهد حضور استعاره به تفکیک متون و نیز استدلال

در خصوص هستار استعاره‌ها خواهیم پرداخت. بخش چهارم نیز به ارائه نتیجه‌گیری اختصاص خواهد یافت. لازم به ذکر است که به دلیل محدودیت فضا، فقط نمونه‌های اندکی از شواهد هر متن ارائه خواهند گردید.

۲- چارچوب نظری و روش پژوهش

موضوع مورد بررسی در این پژوهش، میزان و چگونگی حضور موارد «استعاره» در چند متن از فارسی میانه است. انگاره‌ای که در این پژوهش در بررسی استعاره و شناخت موارد آن مورد پیروی قرار گرفته است، انگاره شناختی لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) است. همان‌طور که پیشتر نیز اشاره نمودیم، این انگاره، به انگاره عبدالقادر جرجانی (۱۳۷۴) بسیار نزدیک است و بیشترین کاربردهای استعاره را به رمزگذاری مفاهیم انتزاعی از رهگذر مفاهیم عینی اختصاص مرتبط می‌داند. این روند شناخت‌بنیاد که از سوی زبان‌شناسان شناختی از جمله لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) هاینه و همکاران (۱۹۹۱)، امروزه «استعاره مفهومی» نامیده می‌شود، فرآیندی بسیار پربسامد در ارتباطات روزمره بشری است. در این فرآیند، برای انتقال بهتر مفاهیم، تجربیات جسمی شده انسان در راستای بیان مفاهیم انتزاعی که عینی و ملموس و در دسترس نیستند به خدمت گرفته می‌شوند. از شواهد پر تکرار به کارگیری این فرآیند، می‌توان بیان مفاهیم غیرعینی و غیرملموس و ذهنی را، در قالب تجربیات و ویژگی‌های فیزیکی بدن انسان دانست. این روند شناختی مبنای استعاره‌ای است که بر اساس دورست (۲۰۱۱) (A. G. Dorst)، در مطالعات شناختی، انسان‌پنداری نامیده می‌شود و آن‌گونه که کواچس (۲۰۰۲) (Z. Kövecses) و لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) اشاره کرده‌اند، یکی از بنیادی‌ترین استعاره‌های هستارشناسانه است. این استعاره که در مطالعات سنتی با نام «صنعت تشخیص» نامیده می‌شود به روندی دلالت دارد که از رهگذر آن از هویت یک شیء، برداشت انسانی می‌شود یا به عبارتی، شیء در آن عبارت، به صورت انسان، تعیین می‌شود.

در این فرآیند شناختی، رفتارهای انسانی به یک غیر انسان نسبت داده می‌شود. همان‌طور که پیشتر نیز اشاره گردید، باید اذعان نمود که تا اندکی پیش از پیدایش نظریه استعاره مفهومی لیکاف و جانسون و انتشار کتاب «استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم»، محققین این حوزه به چگونگی کارکرد ذهن و اندیشه و مفهوم‌سازی ذهنی افراد توجهی نشان نمی‌دادند، به عبارت دیگر، استعاره در نظریات ادبی کلاسیک، صرفاً موضعی بلاغی و مرتبط با حوزه زبان تصور می‌شد، اما لیکاف و جانسون نشان دادند که استعاره‌ها تنها به حوزه زبان و ادبیات محدود نبوده که مجموعه زندگی روزمره و زیربنای تفکر و اندیشه ما را تحت تأثیر خود قرار می‌دهند. به دیگر بیان، نظام فکری و اندیشگانی ما ماهیتی اساساً استعاره‌ای دارد (لیکاف و جانسون ۱۹۸۰: ۳)، به طوری که هر نوع تولید فکری انسان می‌تواند مزین به فرآیند استعاره باشد. ویسی و اورکی (۱۳۹۴) بر آنند که در دیدگاه سنتی به استعاره، استعاره در سطح واژگان و نه اندیشه اتفاق می‌افتد و به کاربرد یک واژه و تغییر مصداق آن (تنها در بافت ادبی) مربوط می‌شود، بدین معنا که واژه‌ها در سایه آرایه کلامی استعاره، در معنای اصلی خود به کار نمی‌روند. پیرو مفهوم استعاره مفهومی، ویسی و اورکی (۱۳۹۴) بر این موضوع صحه می‌گذارند که زبان استعاره‌ای در متون دینی در شکل‌دهی ساختار تجارب مخاطبان و ایجاد ارتباط میان تجارب و فضاهای گوناگون مادی و معنوی بستری را فراهم می‌سازد که مخاطبان، حقایق مجرد و مفاهیم دینی و متعالی را با استفاده از این روابط خاص مفهومی دریابند. ایشان بر این نکته تأکید می‌ورزند که بشر با استفاده از تجارب بنیادی روابط مکانی و زمانی در دنیای پیرامون خود، در فهم مفاهیم و امور ناآشنا و جدید بهره می‌گیرد. این

روابط بنیادی برای مفهوم‌سازی مورد نظر، ذاتی و ضروری هستند. از آنجایی که بشر، همه چیز را به کمک این روابط بنیادی می‌فهمد، پس دور از ذهن نیست که نویسندگان متون مورد بررسی در این پژوهش نیز این روابط بنیادی و مفاهیم پایه‌ای ذهن بشر را به خدمت گرفته تا مناسب‌ترین، سازگارترین، ملموس‌ترین و بدون شک تأثیرگذارترین مفهوم‌سازی را از رهگذر آن‌ها در متون فارسی میانه به وجود آورند. همان‌طور که در فصول قبل هم اشاره گردید، این را می‌توان در راستای ایده لیکاف (۱۹۹۳) در باب «نظریه معاصر استعاره» دانست. لیکاف در این انگاره، ضمن بسط آرای خود درباره نظریه استعاره مفهومی، استعاره مفهومی را نگاشت بین قلمروها (نگاشت از حوزه مبدأ به حوزه مقصد) در نظام مفهومی بشر برمی‌شمارد و برای مثال، استعاره شناختی «غم رنگ است» را مطرح نموده و از رهگذر این استعاره، میان دو حوزه معنایی در ذهن بشر یعنی «غم» (حوزه مفهومی مقصد) و «رنگ» (حوزه مفهومی مبدأ) و در نتیجه میان تک‌تک مفاهیم آن‌ها ارتباطی نظام‌مند برقرار می‌کند. بر مبنای همین نگاشت میان فضاهای ذهنی و مفهومی مختلف است که انسان، بسیاری از افکار خود را در جامه‌ای دیگرگون به معرض نمایش می‌گذارد. این فضاهای مفهومی انسان را قادر می‌سازد که افکار خود را از فضای ذهنی ملموس و احتمالاً تکراری اکنون خویش به فضای ذهنی فرضی غیرملموس و غیرتکراری فرابیفکند. کوچش (۲۰۰۲: ۴) نیز استعاره را به صورت درک یک حوزه مفهومی بر اساس حوزه مفهومی دیگر تعریف می‌کند و قویاً بر آن است که استعاره‌های مفهومی، مفاهیمی انتزاعی‌تر را به عنوان مقصد و مفاهیمی عینی‌تر را به عنوان مبدأ به کار می‌گیرند. در واقع، هنگامی که یک حوزه مفهومی بر اساس حوزه مفهومی دیگر فهمیده شود، باید به حضور یک استعاره مفهومی پی برد. با وجود این، حتی نظریه پردازان این مفهوم شناختی نیز بر حضور بی‌شمار، فعال و پررنگ استعاره‌ها در متون ادبی و خصوصاً اشعار تأکید دارند و همان‌طور که لیکاف (۱۹۹۳) بر وجود استعاره‌ها در «شعر پس از شعر» صحه می‌گذارد، ادبیات را محل حضور دائمی استعاره‌ها قلمداد می‌کند. چنین است که شاعر یا نویسنده با آگاهی ذاتی از این حقیقت که مفاهیم استعاری تأثیرگذاری بیشتری بر تفکر بشری دارند، تسلط ادراکی بیشتری بر متن ادبی می‌یابد، با این تفاوت که در عالم ادبیات، بر آن می‌گردد تا با خلق روابط نامأنوس و بدیع در جامه عبارات استعاری، استعاره را به مرتبه‌ای بالاتر از آنچه در روزمره گفتار، به عبارات استعاری منجمد بدل گشته‌است پرواز دهد. همان‌طور که پیش‌تر نیز اشاره کردم، قویاً بر آن هستیم که متون ارائه شده در پژوهش حاضر که برگرفته از کتب مهم دوره فارسی میانه هستند، متونی غیر شعری اما سرشار از حضور ابزارهای آفرینش شعر از جمله استعاره، که در این قسمت به واکاوی آن نشسته‌ایم، هستند. از آنجا که از میان ابزارهای ادب‌آفرینی، این تنها استعاره است که به طور وسیع، از منظر زبان‌شناسی شناختی و با ادبیات خاص این انگاره نظری مورد بررسی قرار گرفته‌است، نمونه‌های یافته در این متون را بر اساس مفهوم استعاره در انگاره شناختی مطالعه و ارائه کرده‌ایم. در ادامه، نمونه‌های استعاره را به تفکیک متن، در میان متون فارسی میانه مورد بررسی در این پژوهش ارائه داده و در مورد استعاره‌بودگی، نام نگاشت‌های استعاره‌ها و حوزه‌های مبدأ و مقصد در این روند سخن به میان خواهیم آورد.

۳. تحلیل داده‌ها

در این قسمت به ارائه موارد استعاره در متون منتخب این پژوهش می‌پردازیم. هر شاهد با ارائه منبع و نیز تحلیل استعاره‌بودگی آن ارائه خواهد شد. لازم به ذکر است که به دلیل محدودیت فضا، تعداد محدودی از شواهد در این مقاله ارائه خواهند شد، حال آنکه موارد حضور استعاره در متون پهلوی بسیار بیشتر از این هستند.

۱-۳ موارد استعاره در زبور پهلوی

«مزمور ۱۲۶/۱ - ۱۲۵/۳»

«بندهای ۳ و ۴»

(... ۱) čē - š nē

wisāyād šafaš ī drōzan pad
. bahr ī ardāyun

زیرا نیاساید چوب‌دست دروغ‌زنان از بهر اردایان.

(عریان ۱۳۸۲: ۵۱)

در این شاهد «انسان بودگی» از رهگذر فعل «آسودن» برای «چوب‌دست دروغ‌زنان» استعاره شده‌است. به بیان دیگر با بهره‌گیری از حوزه مبدأ «انسان»، این مفهوم‌سازی استعاری صورت گرفته‌است. از آنجا که «آسودن» ویژگی انسان است، در این مثال، برای انتقال بهتر مفهوم، چوب‌دست دروغ‌زنان حاوی ویژگی انسانی «آسودن» دانسته شده‌است. بنابراین می‌توان نام‌نگاشت «چوب‌دست دروغ‌زنان، انسان است» را برای این شاهد در نظر گرفت.

«مزمور ۱۷ - ۱۳۲/۱۳»

«بندهای ۸ و ۹»

(... ۲) uš wēsā

paymōzan purqānā

«کاهنان او را به رستگاری ملبس کنم.

(عریان ۱۳۸۲: ۵۸)

در این شاهد، «لباس بودگی» از رهگذر فعل «ملبس کردن» برای «رستگاری» استعاره شده‌است. رستگاری، هستاری انتزاعی است. در این مثال، برای خلق تصویری ملموس و عینی و برآمده از تجربیات پرتکرار بشری، رستگاری در قالب هستاری عینی یعنی لباس، ارائه شده که بر تن کاهنان پوشانده می‌شود. بنابراین می‌توان نام‌نگاشت «رستگاری، لباس است» را برای این شاهد به دست داد.

«مزمور ۵ - ۹۸/۳»

«بندهای ۱۲ و ۱۳»

(... ۳) did .

harwisp kanārag ī zamīg purqānā ī - man
...yazd,

دیده‌اند همه مرزهای زمین، نجات خدای ما را.

(عریان ۱۳۸۲: ۴۵)

در این شاهد، «انسان بودگی» از رهگذر فعل «دیدن» برای «مرزهای زمین» استعاره شده‌است. در این مثال، فعل «دیدن» که کنشی انسانی است برای خلق مفهومی نزدیک به تجربیات بشری، به فاعل «مرزهای زمین» که هستاری غیرجاندار و فاقد ویژگی کنش «دیدن» است نسبت داده شده‌است. به بیان دیگر با بهره‌گیری از حوزه مبدأ «انسان»، این مفهوم‌سازی استعاری صورت گرفته‌است. بنابراین می‌توان نام‌نگاشت «مرز زمین، انسان است» را برای این شاهد به دست داد.

«مزمور ۹-۶/۹۸ و ۹۹»

«بند ۱۹»، «برگ ۳ پشت»، «بندهای ۱ و ۲»

(۴) . kišwar ūš harwisp

.mihmān

.ud rōd-iz ud kōf - iz stāyānd pēš xwadāy.

جهان و همه میهمانان (ساکنان) آن و نیز رودها و نیز کوه‌ها بستایند پیش خداوند.

(عریان ۱۳۸۲: ۴۷)

در این شاهد، «انسان بودگی» از رهگذر فعل «ستودن» برای «رودها» و نیز «کوه‌ها» استعاره شده‌است. کنش «ستودن» کنشی است نیازمند خرد انسانی. از این رو برای خلق تصویری انسان‌مدار و جلب نظر مخاطب، کنش «ستودن» به رودها و کوه‌ها که هستارهایی غیر انسانی هستند نسبت داده شده‌است. به بیان دیگر با بهره‌گیری از حوزه مبدأ «انسان»، این مفهوم‌سازی استعاری صورت گرفته‌است. بنابراین می‌توان نام‌نگاشت‌های «رود، انسان است» و «کوه، انسان است» را برای این شاهد به دست داد.

«بندهای ۶ و ۷»

(۵) ... čašm jōy - im ī āb āmad a

-جوی آب روان شد از چشمانم.

(عریان ۱۳۸۲: ۴۸)

در این شاهد، «جوی آب» برای «اشک» استعاره شده‌است. این مثال، یکی از زیباترین استعاره‌های زبور پهلوی را در خود گنجانده‌است. در این مثال عبارت «جوی آب» به صورت استعاری برای بیان اشک چشم به کار رفته‌است. با به کار بردن عبارت «جوی آب»، که هم به لحاظ هستار آب و هم به لحاظ کنش روان‌شدن، عبارتی تصویری است، به استعاره از اشک، نویسنده از هنجارهای روزمره می‌گریزد و پای در قلمرو ادبیات و شعر می‌گذارد. در این شاهد، با بهره‌گیری از حوزه مبدأ «جوی آب»، این مفهوم‌سازی استعاری صورت گرفته‌است. بنابراین می‌توان نام‌نگاشت «اشک، جوی آب است» را برای این شاهد به دست داد.

«مزمور ۶-۱۲۴/۲»

«بندهای ۸ و ۹»

ka – šān ... ۶)

... āxist dēbast abar amā

چنان‌چه خشم آن‌ها بر ما برخاسته می‌شد ...

(عریان ۱۳۸۲: ۵۰)

در این شاهد، «انسان بودگی» از رهگذر فعل «برخاستن» برای «خشم» استعاره شده‌است. فعل «برخاستن» کنشی است که از سوی انسان و دیگر جانوران به وقوع می‌پیوندد. خشم، احساسی انتزاعی است که پیکر مادی ندارد از این رو و برای نمایش بهتر دچار شدن به خشم، خشم با هیأت انسانی که از جا برمی‌خیزد به تصویر کشیده شده‌است تا درک ملموس‌تری از شرایط را به نمایش بگذارد. به بیان دیگر با بهره‌گیری از حوزه مبدأ «انسان»، این مفهوم‌سازی استعاری صورت گرفته‌است. بنابراین می‌توان نام‌نگاشت «خشم، انسان است» را برای این شاهد به دست داد.

«مزمور ۷-۱۳۶/۲»

«بند ۱۶»

kē-š jāvēdān rahmēd)

«مزمور ۱۵-۸-۱۳۶/۲»

«بندهای ۱۷ تا ۱۹»

ātāb ō padixšāyīh ī rōsp

kē – š jāvēdān rahmēd, āyēšm ud stārag

šab ō padixšāyīh ī

کسی که جاودانه می‌بخشاید، آفتاب را برای پادشایی روز
و او که جاودانه می‌بخشاید، ماه و ستاره را برای پادشایی شب.

(عریان ۱۳۸۲: ۶۱)

در این شاهد، «پادشاه‌بودگی» که ویژگی و موقعیتی انسانی است برای «آفتاب» در روز و برای «ماه و ستاره» در شب استعاره شده‌است. به دیگر بیان، آفتاب و ماه و ستاره که اجرام آسمانی هستند، برای جان‌بخشی به تصویر روز و شب، به شمایل و پنداره انسانی که پادشاه است، به ترتیب، برای روز و برای شب درآمده‌اند تا تصویری برجسته و هنجارگریخته از رویداد روزمره و هنجار و تکراری وقوع روز و شب بیافریند. به بیان دیگر با بهره‌گیری از حوزه مبدأ «انسان»، این مفهوم‌سازی استعاری صورت گرفته‌است. بنابراین می‌توان نام‌نگاشت‌های «آفتاب، انسان است»، «ماه، انسان است» و «ستاره، انسان است» را برای این شاهد به دست داد.

۲-۳ متن‌های پهلوی

در این قسمت به مصادیق و شواهد حضور استعاره در مجموعه «متن‌های پهلوی» خواهیم پرداخت و برای هر شاهد استدلالاتی مبنی بر استعاره‌بودگی آن ارائه خواهیم نمود.

⁂ hunsandīh ī dārūg)

داروی خرسندی

(عریان ۱۳۹۱:۳۲۸)

در این شاهد، «داروی خرسندی» اضافه استعاری است. خرسندی احساسی درونی، غیرعینی و انتزاعی است که برای ملموس شدن و تأثیرگذاری بیشتر، نویسنده آن را به صورت استعاری در شمایل هستار عینی و در عین حال شفافبخش «دارو» ارائه داده‌است. به بیان دیگر با بهره‌گیری از حوزه مبدأ «ماده» و سپس «دارو»، این مفهوم‌سازی استعاری صورت گرفته‌است. بنابراین می‌توان نام‌نگاشت «خرسندی، دارو است» را برای این شاهد به دست داد.

⁂ hunsandīh šnāxtan dānišnīgīhā amēxtan, menišnīg ...⁂

ē sang - dāng.

⁂ <sang> ē - dāng kunēm, čē kunēm ud ka ēn nē

⁂ <sang> ē - dāng būdan šāyēd weh fradāg tā rōz - im az .

⁂ <sang> ē - dāng būdan, watar šāyēd az ēn agar ma .

⁂ <sang> ē - dāng man būdan hunsand ēstād ī pad ēn tar

⁂ <sang> ē - dāng tar, xwar - duš man weh nē hunsand ka ud)

<sang>

با منش آمیختن و از طریق دانش شناختن خرسندی، به سنگینی یک دانگ،

و اگر این نکنم چه کنم به سنگینی یک دانگ.

از امروز تا فردا شاید بهتر شود به سنگینی یک دانگ،

از این بدتر (هم) شاید بشود به سنگینی یک دانگ،

بر این (چیزی) که (پیش) آمده است خرسند بودن بر من آسان‌تر است به سنگینی یک دانگ،

و اگر خرسند نباشم در کار نیک نیست (بر) من دشوارتر است به سنگینی یک دانگ.

(عریان ۱۳۹۱:۳۲۸)

همان‌طور که ملاحظه می‌شود، در تمام شواهد ۹ تا ۱۵، که از بند ۲ تا ۷ متن داروی خرسندی برگرفته شده‌است، مصداق‌های خرسندی به صورت استعاری، در شمایل «دارو» و مقادیر آن رمزگذاری شده‌اند. موقعیت‌ها، اندیشه‌ها و تفکرات انتزاعی که در این شاهد به دست داده شده‌است یعنی عبارات: «با منش آمیختن و از طریق دانش شناختن خرسندی»، «و اگر این نکنم چه کنم»، «از امروز تا فردا شاید بهتر شود»، «از این بدتر هم (شاید) بشود»، «بر این (چیزی) که (پیش) آمده است خرسند بودن بر من آسان‌تر است» و «اگر خرسند نباشم در کار نیک نیست (بر) من دشوارتر است» هرکدام از رهگذر استعاره، به انگاره دارویی برای خرسندی در زندگی تصویر شده‌اند که وزنی دارد و آن یک دانگ است و برای رسیدن به خرسندی باید این داروها را (همان‌طور که در قسمت بعد آمده) در هاون شکیبایی

کوفت و مصرف نمود. نویسنده از رهگذر چنین استعاراتی، به خلق تصویری بدیع و بافتی هنجارگیز پرداخته‌است که تأثیرگذاری بیشتری بر مخاطب خواهد داشت. این شاهد، حاکی از آن است که با بهره‌گیری از حوزه مبدأ «ماده» و سپس «دارو»، این مفهوم‌سازی استعاری صورت گرفته‌است. بنابراین می‌توان برای عبارات بالا، نام‌نگاشت‌های «این اندیشه که از امروز تا فردا شاید بهتر بشود، ماده است»، «اندیشه با منش آمیختن و از طریق دانش شناختن خرسندی، ماده است»، «اندیشه و اگر این نکنم چه کنم، ماده است»، «اندیشه از امروز تا فردا شاید بهتر شود، ماده است»، «اندیشه از این بدتر هم (شاید) بشود، ماده است»، «اندیشه بر این (چیزی) که (پیش) آمده است خرسند بودن بر من آسان‌تر است، ماده است» و «اندیشه اگر خرسند نباشم در کار نیک نیست (بر) من دشوارتر است، ماده است» را متصور بود.

۱۶) ēn dārūgīhā andar hāwan ī škēbāgīh kardan

این داروها را در هاون شکیبایی کردن.

(عریان ۱۳۹۱:۳۲۷)

در این شاهد که از بند ۸ متن داروی خرسندی ارائه شده‌است، «هاون شکیبایی» ساخت اضافه استعاری است. شکیبایی کیفیتی انتزاعی است که از رهگذر بیان استعاری در این شاهد، به شمایل هاون که ظرفی برای کوفتن مواد غذایی است به تصویر کشیده شده‌است که اجزاء داروی خرسندی، که در شاهد قبلی، تک به تک ارائه شدند، در آن کوفته و آماده می‌شوند. به بیان دیگر با بهره‌گیری از حوزه مبدأ «ماده» و سپس «هاون»، این مفهوم‌سازی استعاری صورت گرفته‌است. بنابراین می‌توان، نام‌نگاشت استعاره «شکیبایی، ماده است» را برای این شاهد به دست داد.

۱۷) pad hāwan dastag ī niyāyīšnīh kōstan

به هاون دسته نیایش کوفتن.

(عریان ۱۳۹۱:۳۲۷)

در این شاهد از بند ۸ متن داروی خرسندی، «هاون دسته نیایش» اضافه استعاری است. ساختار مفهومی این شاهد حاکی از آن است که این مفهوم‌سازی استعاری با بهره‌گیری از حوزه مبدأ «ماده» و سپس «هاون دسته» صورت گرفته است. از این رو می‌توان، نام‌نگاشت استعاره «نیایش، ماده است» را برای این استعاره در نظر گرفت.

۱۸) ud pad parnagān widwarīh wēxtan

و به پرنیان توکل بیختن.

(عریان ۱۳۹۱:۳۲۷)

در این شاهد که از بند ۸ متن داروی خرسندی برگرفته شده‌است، «پرنیان توکل» اضافه استعاری است یعنی در خلال رمزگذاری مفهوم توکل از رهگذر پارچه ابریشمین یا پرنیان، استعاره مفهومی دست داشته‌است. بیختن به پرنیان به مفهوم غربال کردن و الک کردن داروی خرسندی است که در شواهد پیشین، وزن شده، مخلوط شده و در هاون شکیبایی و با دسته هاون نیایش کوفته شده‌است. اینک در این شاهد، بیان می‌شود که آن دارو در هستار انتزاعی توکل

که برای نمایش ملموس‌تر به صورت هستار عینی پرنیان به نمایش درآمده است می‌بیزد. از این رو می‌توان، نام‌نگاشت استعاره «توکل، ماده است» را برای این شاهد به دست داد.

ud har rōz abēr bāmdād dō kafčag pad kafčag ī ۱۹)

abestan yazdān ō dahān abgandan

و هر روز بامداد دو کفچه با کفچه پناه (به) یزدان به دهان افکندن.

(عریان ۱۳۹۱:۳۲۷)

در این شاهد، «کفچه (کفگیر) پناه (به) یزدان» اضافه استعاری است، از این رو می‌توان، نام‌نگاشت استعاره «پناه بردن به یزدان، ماده است» را برای این شاهد به دست داد. در شواهد پیش از این دیدیم که صحبت از چگونگی آماده سازی و مصرف داروی خرسندی بود که تمام مراحل آن به صورت استعاره بیان گردید. در این قسمت نیز که ادامه این روند است، شیوه خوردن این دارو از طریق کفگیری که در واقع پناه بردن به خداوند است بیان شده است، به دیگر بیان، پناه بردن به خداوند نیز یکی دیگر از مراحل کسب خرسندی است.

ud āb - iz ī šāyēd kardan az pas xwardan ۲۰)

و نیز آب «شایسته است کردن» از پس (آن) خوردن.

(عریان ۱۳۹۱:۳۲۷)

در این شاهد، آب «شایسته است کردن» اضافه استعاری است. از این رو می‌توان، نام‌نگاشت استعاره «شایسته است کردن، ماده است» را برای این شاهد به دست داد.

ud gugrēd kēn andar wārum ī xwēš ۲۱)

و کین را اندر اندیشه خویش بگوارید.

(عریان ۱۳۹۱:۳۱۹)

در این شاهد، که دعوت به گواریدن یا هضم نمودن یا گوارش کردن (در واقع، منظور، از بین بردن «کین» شده است)، «غذا بودگی» از رهگذر فعل «گواریدن» برای «کین» استعاره شده است. ملاحظه می‌شود که در این مثال، فهم یک حوزه مفهومی انتزاعی که همان «کین» است، بر اساس حوزه مفهومی عینی یعنی «غذا» که قابل گواریدن است، ملموس است و از این رو بهتر درک می‌شود چون به تجربه فیزیکی انسان نزدیک‌تر است تحقق یافته است، از این رو می‌توان، نام‌نگاشت استعاره «کین، غذا است» را برای این شاهد به دست داد.

۲۲) če frahang andar frāxīh payrāyag ud andar škeftīh pānag ud andar astānag dastgīr ud andar tangīh pēšag

چه فرهنگ اندر فراخی، پیرایه و اندر سختی، پناه و اندر نیاز، دستگیر و اندر تنگی، پیشه است.

(عریان ۱۳۹۱:۳۲۴)

در این شاهد، «پیرایگی، پناه، دستگیر و پیشه‌بودگی» برای «فرهنگ» استعاره شده‌است. در این مثال نیز درک حوزه مفهومی انتزاعی «فرهنگ» بر اساس حوزه‌های مفهومی عینی پیرایه (زیور و زینت)، پناه (حامی و پشتیبان (انسان) و یا محل پناهگاه)، دستگیر (انسان فریاد رس) و پیشه (شغل و حرفه و کسب و کار انسانی) تحقق یافته‌است. از این رو می‌توان نام نگاشت‌های «فرهنگ، پیرایه است»، «فرهنگ، پناه است»، «فرهنگ، دستگیر است» و «فرهنگ، پیشه است» را برای این شاهد به دست داد.

čē hu-böy-tar? (۲۳)

چه خوشبوی‌تر است؟

. husrawīh

خسروی (= نیک آوازگی و نیکنامی)

(عریان ۱۳۹۱: ۲۷۴)

در این شاهد، که در دو بند و به صورت پرسش و پاسخ ارائه شده‌است، «خسروی» که کیفیتی انتزاعی و در عین حال انسانی است به صورت هستاری مادی و خوشبوی رمزگذاری شده‌است. مشاهده می‌شود که در این مثال، فهم حوزه مفهومی انتزاعی «خسروی» که به معنای نیک‌آوازگی است، بر اساس حوزه مفهومی عینی «ماده» تحقق یافته‌است. از این رو می‌توان، نام‌نگاشت استعاره «خسروی، ماده است» را برای این شاهد به دست داد.

ʔpursīd kū kištan ī xrad čē (۲۴)

پرسید که کشتن خرد یعنی چه؟

u-š guft kū kištan ī xrad hammōxtārīh

او گفت که کشتن خرد آموختاری.

ud āb ī ān niyoxšidārīh (۲۵)

و آب آن نیوشداری.

ud bār ān ī wizīdārīh (۲۶)

و بار آن گزیداری.

(عریان ۱۳۹۱: ۲۴۹)

مشاهده می‌شود که در این مثال، فهم حوزه مفهومی انتزاعی «خرد» بر اساس حوزه مفهومی عینی «گیاه» تحقق یافته‌است. ساختار مفهومی این شاهد حاکی از آن است که این مفهوم‌سازی استعاری با بهره‌گیری از حوزه مبدأ «گیاه» صورت گرفته‌است. از این رو می‌توان، نام‌نگاشت استعاره «خرد، گیاه است» را برای این شاهد به دست داد.

xwardan xēšm ... (۲۷)

خوردن خشم.

(عریان ۱۳۹۱: ۲۵۲)

در این شاهد «غذا بودگی» برای «خشم» استعاره شده‌است. مشاهده می‌شود که در این مثال، فهم حوزه مفهومی «خشم» بر اساس حوزه مفهومی عینی «غذا» تحقق یافته‌است. ساختار مفهومی این شاهد حاکی از آن است که این مفهوم‌سازی استعاری با بهره‌گیری از حوزه مبدأ «غذا» صورت گرفته‌است. از این رو می‌توان، نام‌نگاشت استعاره «خشم، غذا است» را برای این شاهد به دست داد.

dast ān škast ī nē rōyēd^{۲۸}

دست را آن شکست آید که نروید.

(عریان ۱۳۹۱: ۲۴۳)

در این شاهد، «گیاه بودگی» برای «دست» استعاره شده‌است. مشاهده می‌شود که در این مثال، فهم حوزه مفهومی «دست» بر اساس حوزه مفهومی عینی «گیاه» و از رهگذر فعل «روییدن» که اساساً در مورد گیاهان به خدمت گرفته می‌شود، از این رو می‌توان، نام‌نگاشت استعاره «دست، گیاه است» را برای این شاهد به دست داد.

.) ud āb ma āzār^{۲۹}

و آب (را) میازار.

(عریان ۱۳۹۱: ۳۳۵)

مشاهده می‌شود که در این مثال، فهم حوزه مفهومی «آب» بر اساس حوزه مفهومی انسان از رهگذر فعل «آزردن» تحقق یافته‌است. ساختار مفهومی این شاهد حاکی از آن است که این مفهوم‌سازی استعاری با بهره‌گیری از حوزه مبدأ «انسان» صورت گرفته‌است. از این رو می‌توان، نام‌نگاشت استعاره «آب، انسان است» را برای این شاهد به دست داد.

kē dōst handōzēd^{۳۰}

که دوست اندوزد.

(عریان ۱۳۹۱: ۳۳۵)

در این شاهد، «مال و ثروت بودگی» از رهگذر فعل «اندوختن» برای دوست استعاره شده‌است. فعل «اندوختن» فعلی است که با مفعول «شیء» و غالباً مال و ثروت همراه می‌شود. با این وجود مشاهده می‌شود که در این شاهد، برای مفعول انسانی یعنی «دوست» به خدمت گرفته شده‌است تا هم تصویر عینی‌تری از دوست‌یابی ارائه دهد و هم دوست را در شمایل و پنداره مال و ثروت به تصویر بکشد. بنابراین می‌توان نام‌نگاشت «دوست، ثروت است» را برای این شاهد به دست داد.

) ... ud pad wadīh ayār ma bawēd^{۳۱}

و با بدی یار مباشید.

(عریان ۱۳۹۱: ۳۲۰)

در این شاهد، «انسان بودگی» از رهگذر واژه «یار» برای «بدی» استعاره شده‌است. چرا که «یار» انسان است و اگر قرار است کسی با بدی «یار» نباشد، پس بدی نیز انسان است. هویداست که در مثال بالا درک یک حوزه مفهومی انتزاعی یعنی «بدی» بر اساس حوزه مفهومی عینی و انسانی یعنی «یار» تحقق یافته‌است. از این رو می‌توان، نام‌نگاشت استعاره «بدی انسان است» را برای این شاهد به دست داد. هویداست که در این مثال، ویژگی‌های انسان بر بدی نگاشت شده‌است و بدی به مثابه انسانی با قابلیت «یار شدن» در نظر گرفته شده‌است. از این رو می‌توان اذعان نمود که این متن بر مبنای یک تفکر استعاری و از رهگذر نگاشت قلمروی مفهومی انسان (قلمرو مبدأ) بر قلمروی مفهومی بدی (قلمرو مقصد) پا به عرصه وجود گذارده‌است.

۳۲) hu-kunišnān ān ī xwēš kunišn jādag-gōw ud duš-kunišnānān ī xēšwhamēmāl

چه نیکوکاران را کنش خویش، شاهد وبدکاران را (کنش) خویش، همال (رفیق) است.
(عریان ۱۳۹۱: ۳۲۱)

در این شاهد، «انسان بودگی» برای «کنش نیکوکاران و بدکاران» استعاره شده‌است. چرا که «شاهد» (برای کنش نیکوکاران) و رفیق (برای کنش بدکاران) خصوصیات انسانی هستند. هویداست که در مثال بالا درک یک حوزه مفهومی انتزاعی یعنی «کنش خوب / کنش بد» بر اساس حوزه‌های مفهومی عینی و انسانی یعنی «شاهد و رفیق» تحقق یافته‌است. از این رو می‌توان، نام‌نگاشت استعاره «کنش خوب / کنش بد انسان است» را برای این شاهد به دست داد.

۳۳) ka wāzag ī weh pad hanjoman madār bud hēnd

هنگامی که واژه (های) نیک در انجمن روان بودند.
(عریان ۱۳۹۱: ۳۱۵)

در این شاهد، «سیال بودگی» از رهگذر صفت «روان» برای «واژه‌های نیک» استعاره شده‌است. مشاهده می‌شود که در مثال بالا یک حوزه مفهومی یعنی واژه‌ها بر اساس حوزه مفهومی عینی تر و تصویرمندتر یعنی جریان سیالات تحقق یافته‌است. ساختار مفهومی این شاهد حاکی از آن است که این مفهوم‌سازی استعاری با بهره‌گیری از حوزه مبدأ «ماده و شیء» و سپس «سیال»، صورت گرفته‌است. از این رو می‌توان، نام‌نگاشت استعاره «واژه، سیال است» را برای این شاهد به دست داد. هویداست که در این مثال، ویژگی‌های سیالات بر واژه‌های نیک نگاشت شده‌است و واژه‌های نیک به مثابه سیالی با قابلیت روان‌بودگی در نظر گرفته شده‌است. از این رو می‌توان اذعان نمود که این متن بر مبنای یک تفکر استعاری و از رهگذر نگاشت قلمروی مفهومی سیالات (قلمرو مبدأ) بر قلمروی مفهومی واژه‌های نیک (قلمرو مقصد) پا به عرصه وجود گذارده‌است.

۳-۳ «متن مینوی خرد»

«پرسش ۴»

«بند ۲»

۳۴) kū zamīg kadām šādtar

یعنی کدام زمین شادتر؟

(دالوند ۱۳۹۹: ۱۲۱)

در این شاهد، «انسان بودگی» از رهگذر صفت «شاد» برای «زمین» استعاره شده است. مشاهده می‌شود که در این مثال، فهم حوزه مفهومی «زمین» بر اساس حوزه مفهومی عینی «انسان» که می‌تواند شاد باشد، تحقق یافته است. از این رو می‌توان، نام‌نگاشت استعاره «زمین، انسان است» را برای این شاهد به دست داد.

«پرسش ۵»

«بند ۲»

kū: zamīg kadām dušrāmtar^{۳۵}

یعنی کدام زمین ناخرم‌تر (غمگین‌تر)؟

(دالوند ۱۳۹۹: ۱۲۲)

در این شاهد، «انسان بودگی» از رهگذر صفت «ناخرمی» و «غمگینی» برای «زمین» استعاره شده است. مشاهده می‌شود که در این مثال، فهم حوزه مفهومی «زمین» بر اساس حوزه مفهومی عینی «انسان» که می‌تواند ناخرم و غمگین باشد، تحقق یافته است. از این رو می‌توان، نام‌نگاشت استعاره «زمین، انسان است» را برای این شاهد به دست داد.

۳-۴ متن «بند هش»

«پاره پنجم»

«بند ۳۴، شماره ۹»

bēšēm āb, bēšēm zamīg, bēšēm ātaxš, bēšēm urwar <ud> bēšēm harwisp dahišn i ōhrmazd-dād^{۳۶}

آب را بیازارم، زمین را بیازارم، آتش را بیازارم، گیاه را بیازارم.

(عریان ۱۴۰۰: ۵۳۹)

در این شاهد، «انسان بودگی» برای «آب، زمین، آتش و گیاه» از رهگذر فعل «آزردن» استعاره شده است. مشاهده می‌شود که در این مثال، فهم حوزه‌های مفهومی هستارهای غیرانسانی «آب و زمین و آتش و گیاه» بر اساس حوزه مفهومی عینی «انسان» و از رهگذر فعل «آزردن» که اساساً برای انسان به خدمت گرفته می‌شود، تحقق یافته است. در واقع، یک انسان قادر است هستارهای انسانی را بیازارد، نه هستارهای غیرجاندار را. از این رو مثلاً «آب» باید به هیات یک انسان به تصویر درآید تا بتوان آن را آزرد. در اینجا، برای ارائه تصویری ملموس در خصوص هستارهای آب و زمین و آتش و گیاه، از فعلی استفاده شده است که به تجربه انسانی نزدیک‌تر است و از این رو، رخداد آزردن، از سوی مخاطب، بهتر و عمیق‌تر ادراک می‌گردد. بدیهی است که در خلال رمزگذاری مفاهیم «آب و زمین و آتش و گیاه» از رهگذر هستار «انسان»، استعاره مفهومی دست اندر کار بوده است. از این رو می‌توان، نام‌نگاشت استعاره «آب، انسان است»، «زمین، انسان است»، «آتش، انسان است» و «گیاه، انسان است» را برای این شاهد به دست داد.

«پاره هشتم»

«بند ۵۳، شماره‌های ۱۶ و ۱۷»

<ud> pad wizandišn<i> zamīg ham zamīn kōfō rōyišnēstād</i> (۳۷)

و با لرزش زمین، همزمان، کوه به رویش ایستاد.

(عریان ۱۴۰۰: ۵۵۴)

در این شاهد، «گیاه بودگی» از رهگذر فعل «به رویش ایستادن» برای کوه استعاره شده است. مشاهده می‌شود که در این مثال، فهم حوزه مفهومی «کوه» بر اساس حوزه مفهومی «گیاه» تحقق یافته است. از این رو می‌توان، نام‌نگاشت استعاره «کوه، گیاه است» را برای این شاهد به دست داد.

«پاره پنجم»

«بند ۳۵، شماره‌های ۱ و ۱۱»

<az> andarōn <i> asmān tā sē-ēk bi ēstād</i> (۳۸)

از درون آسمان، (تاریکی) تا یک سوم بایستاد.

(عریان ۱۴۰۰: ۵۴۰)

در این شاهد، «انسان بودگی» از رهگذر فعل «ایستادن»، برای هستار «تاریکی» استعاره شده است. در این مثال، فهم حوزه مفهومی هستار غیرجاندار «تاریکی» بر اساس حوزه مفهومی انسان که قابلیت ایستادن دارد تحقق یافته است. به عبارت دیگر، در خلال رمزگذاری مفهوم «تاریکی» از رهگذر فعلی که برای توصیف وضعیتی از انسان‌ها و حیوانات به خدمت گرفته می‌شود، استعاره مفهومی دست‌اندر کار بوده است و از این راه، تصویری شفاف‌تر مبتنی بر تجربه وضعیتی پربسامد بشری از هستار «تاریکی» به دست داده شده است.

«پاره نهم»

«پاره ۹/۱، بند ۶۱، شماره ۳»

tā ō gyān hōšēd ۳۹)

تا این که جان (در آن‌ها) بخشکد.

(عریان ۱۴۰۰: ۵۵۹)

در این شاهد، «گیاه‌بودگی» از رهگذر فعل «خشکیدن» برای «جان»، استعاره شده است. در این مثال، فهم حوزه مفهومی «جان» بر اساس حوزه مفهومی «گیاه» تحقق یافته است. از این رو می‌توان، نام‌نگاشت استعاره «جان، گیاه است» را برای این شاهد به دست داد.

«پاره نهم»

«پاره ۹/۳، بند ۶۴، شماره ۷»

čīōyn gōwēd kū zamig, kadam gyāg mustmand-tar?) ۴۰

چنین گوید که زمینِ کدام جای مستمندتر است؟

(عریان ۱۴۰۰:۵۶۲)

در این شاهد، انسان بودگی برای زمین از رهگذر صفت «مستمند» استعاره شده است. مشاهده می‌شود که در این مثال، فهم حوزه مفهومی «زمین» بر اساس حوزه مفهومی «انسان» تحقق یافته‌است. از این رو می‌توان، نام‌نگاشت استعاره «زمین، انسان است» را برای این شاهد به دست داد.

«پاره نهم»

«پاره ۹/۳، بند ۶۶، شماره‌های ۹ و ۱۰ و ۱۱»

čiyōn kōf i kōmiš kōf i “mad-ō frayād” xwānēnd ān kē-š wištāsb arjāsb padiš stōwēnīd ۱۱

کوه کومش را «کوه به فریاد آمد» خوانند چون آن است که در آن، گشتاسب، ارجاسب را به ستوه آورد.

(عریان ۱۴۰۰:۵۶۳)

در این شاهد، «انسان بودگی» برای «کوه کومش» از رهگذر عبارت «به فریاد آمدن» استعاره شده است. مشاهده می‌شود که در این مثال، فهم حوزه مفهومی «کوه کومش» بر اساس حوزه مفهومی «انسان» تحقق یافته‌است. از این رو می‌توان، نام‌نگاشت استعاره «کوه کومش، انسان است» را برای این شاهد به دست داد.

«پاره نهم»

«پاره ۹/۵، بند ۷۰، شماره‌های ۱۱ و ۱۲»

ōy-šān har II pad kanrag ī zamīg gardēnd ud pad zrēhīhā widirēnd ud hamāg kišwar xwāreṇd az ān ۱۲
zahābīhā

آن‌ها هر دو به کناره زمین می‌گردند و به دریاها می‌گذرند و همه کشورها از آن ذهاب‌ها می‌نوشند.

(عریان ۱۴۰۰:۵۶۸)

در این شاهد، «انسان بودگی» از رهگذر فعل «خوردن xwāreṇd» (که در اینجا معادل «نوشیدن» برای آن انتخاب شده‌است) برای «کشورها» استعاره شده‌است. مشاهده می‌شود که در این مثال، فهم حوزه مفهومی «کشور» بر اساس حوزه مفهومی «انسان» تحقق یافته‌است. از این رو می‌توان، نام‌نگاشت استعاره «کشور، انسان است» را برای این شاهد به دست داد.

«پاره نهم»

«پاره ۹/۵، بند ۷۱، شماره‌های ۱ تا ۴»

) mēnōg-iz wih-rōd az ōhrmazd arang-rōd rāy ēdōn xwāst. dōšāram <ud> ayārīh <i> ēk andarō did ۱۳
rāy pad ham-zōrīh frāz tazēnīd hēnd. čiyōn pēš az madan i ēbgad a- tazišn būd hēnd ud ka druž bi zanēnd
a-tazišn abāz bawēnd

مینوی و هرود نیز برای ارنگ رود این‌گونه خواست. به سبب دوستی و یاری یکی با دیگری به هم‌نیروی فراز تازیدند چون پیش از آمدن اهریمن بی‌تازش بودند و هنگامی که دروج را نابود کنند باز بی‌تازش گردند.

(عریان ۱۴۰۰:۵۶۸).

در این شاهد، «انسان‌بودگی» از رهگذر عبارت «دوستی و یاری» برای «رودها» استعاره شده‌است. در این مثال، فهم حوزه مفهومی «رود» بر اساس حوزه مفهومی «انسان» تحقق یافته‌است. از این رو می‌توان، نام‌نگاشت استعاره «رود، انسان است» را برای این شاهد به دست داد.

«پاره نهم»

«پاره ۹/۶، بند ۷۴، شماره ۱»

pad dēn XVII sardag āb gōwēd čiyōn ēk nam i abar urwarn nišīnēd (۱)

در دین از هفده گونه آب سخن گفته می‌شود چونان: یکی نم که بر گیاه نشیند.

(عریان ۱۴۰۰: ۵۷۱)

در این شاهد، «انسان‌بودگی» از رهگذر عبارت «نشستن» برای «نم» استعاره شده‌است. در این مثال، فهم حوزه مفهومی «نم» بر اساس حوزه مفهومی «انسان» تحقق یافته‌است. از این رو می‌توان، نام‌نگاشت استعاره «نم، انسان است» را برای این شاهد به دست داد.

«پاره نهم»

«پاره ۹/۶، بند ۷۳، شماره‌های ۱۱ و ۱۲»

abārīg a-mar āb<ud> rōd ud xānīg ud kahasihā ast ī az ōy-šān zahābag frāz xwārīd ēstēnd (۵)

آب و رود و چشمه و قنات‌های بی‌شمار دیگری هست که از شاخه‌های آن (موارد مختلف، دیگر رودها) سیراب می‌شوند.

(عریان ۱۴۰۰: ۵۷۱)

در این شاهد، در ابتدا «درخت‌بودگی» از رهگذر واژه «شاخه‌ها» برای «ارنگ رود» (که در بند بالا به آن اشاره شده است) و سپس «انسان‌بودگی» از رهگذر واژه «سیراب» برای «رودها» استعاره شده‌است. مشاهده می‌شود که در این مثال، فهم حوزه مفهومی «رود» بر اساس دو حوزه مفهومی «درخت» و «انسان» تحقق یافته‌است. از این رو می‌توان، نام‌نگاشت استعاره «رود، درخت است» و «رود، انسان است» را برای این شاهد به دست داد.

«پاره نهم»

«پاره ۹/۱۱، بند ۹۲، شماره‌های ۱ و ۲»

pas bāwēd čiyōn daštāg andar waxšēd ud čašm, gōš, <wēnīg> ud dahān aziš rōyēd (۶)

سپس چونان بود که چنین رشد کند و چشم، گوش، بینی و دهان از آن روید.

(عریان ۱۴۰۰: ۵۸۴)

مشاهده می‌شود که در این مثال، فهم حوزه‌های مفهومی «چشم و گوش و بینی و دهان» بر اساس حوزه مفهومی «گیاه» تحقق یافته‌است. از این رو می‌توان، نام‌نگاشت‌های استعاره «چشم، گیاه است» و «گوش، گیاه است» و «بینی، گیاه است» و «دهان، گیاه است» را برای این شاهد به دست داد.

«پاره نهم»

«پاره ۹/۱۷، بند ۱۱۳، شماره‌های ۱۴ و ۱۵»

ud ast-iz ka srišk afsārēnd ud tagarg wārēd(۷)

نیز باشد که سرشک را افسرند و تگرگ بارد.

(عریان ۱۴۰۰:۶۰۳)

در این شاهد، «سرشک» برای «باران» استعاره شده است. مشاهده می‌شود که در این مثال، فهم حوزه مفهومی «باران» بر اساس حوزه مفهومی عینی «سرشک» تحقق یافته‌است. به عبارت دیگر، در خلال رمزگذاری مفهوم «باران» از رهگذر هستار ملموس «سرشک»، استعاره مفهومی دست‌اندر کار بوده‌است. از این رو می‌توان، نام‌نگاشت استعاره «باران، سرشک است» را برای این شاهد به دست داد.

«پاره دهم»

«بند ۱۳۳، شماره‌های ۱۳ و ۱۴»

pad mäh i ābān <i> wihezagīg, rōz <i> ōhrmazd, zamistān zōr gīrēd<ud> pad gēhān andar āyēd(۸)

به ماه آبان بهیزگی، روز هرمزد، زمستان زور گیرد و به گیهان اندر آید.

(عریان ۱۴۰۰:۶۲۰)

مشاهده می‌شود که در این مثال، فهم حوزه مفهومی «زمستان» از رهگذر عبارت فعلی «زورگرفتن» بر اساس حوزه مفهومی عینی «انسان» تحقق یافته‌است. به عبارت دیگر، در خلال رمزگذاری مفهوم «زمستان» از رهگذر هستار «انسان»، استعاره مفهومی دست‌اندر کار بوده‌است. ساختار مفهومی این شاهد حاکی از آن است که این مفهوم‌سازی استعاری با بهره‌گیری از حوزه مبدأ «انسان» و سپس «مهمان» صورت گرفته‌است. از این رو می‌توان، نام‌نگاشت استعاره «زمستان، انسان است» را برای این شاهد به دست داد.

«پاره دهم»

«بند ۱۳۴، شماره‌های ۶ و ۷»

čiyōn mäh <i> frawadin, rōz <i> ōhrmazd bawēd zamistān nērōg ud pādixšāyih kāhēd(۹)

چون ماه فروردین، روز خرداد شود، زمستان را نیرو و پادشائی کاهد.

(عریان ۱۴۰۰:۶۲۰)

مشاهده می‌شود که در این مثال، فهم حوزه مفهومی «زمستان» بر اساس حوزه مفهومی عینی «انسان» تحقق یافته است. به عبارت دیگر، در خلال رمزگذاری مفهوم «زمستان» از رهگذر هستار عینی و ملموس «انسان»، استعاره مفهومی دست‌اندر کار بوده‌است. از این رو می‌توان، نام‌نگاشت استعاره «زمستان، انسان است» را برای این شاهد به دست داد.

«پاره یازدهم»

«بند ۱۴۷، شماره‌های ۲ و ۳»

ōšbām ān i tēx i xwaršēd abar āyēd < ka xwaršēd > rōšnīh paydāg u-š tan nā-paydāg^{۵۰})

اوش بام آن هنگام است که تیغ خورشید برآید، هنگامی که روشنی خورشید پیدا و تنش ناپیدا است.

(عریان ۱۴۰۰: ۶۲۶)

مشاهده می‌شود که در این مثال، فهم حوزه مفهومی «خورشید» بر اساس حوزه‌های مفهومی «انسان» و «گیاه» تحقق یافته‌است. از این رو می‌توان، نام‌نگاشت استعاره «خورشید، انسان است» و «خورشید گیاه است» را برای این شاهد به دست داد.

«پاره دوازدهم»

«بند ۱۵۴، شماره‌های ۱۰ تا ۱۲»

ōwōn afsārēd čiyōn snēxr i xūb afsārdo^{۵۱})

کار اندردیواین که اندیشه آفریدگان را از نیکویی کردن به گونه‌ای بی‌فشارد، چونان برفی که خوب فسرده شده باشد.

(عریان ۱۴۰۰: ۶۳۲)

در این شاهد، «ماده‌بودگی» از رهگذر فعل «فسردن» برای «اندیشه آفریدگان» استعاره شده است. مشاهده می‌شود که در این مثال، فهم حوزه مفهومی انتزاعی «اندیشه آفریدگان» بر اساس حوزه مفهومی عینی «ماده (قابل فسرده)» تحقق یافته‌است. به عبارت دیگر، در خلال رمزگذاری مفهوم «اندیشه آفریدگان» از رهگذر هستار عینی و ملموس «ماده»، استعاره مفهومی دست‌اندر کار بوده‌است. ساختار مفهومی این شاهد حاکی از آن است که این مفهوم‌سازی استعاری با بهره‌گیری از حوزه مبدأ «ماده» صورت گرفته‌است. از این رو می‌توان، نام‌نگاشت استعاره «اندیشه آفریدگان، ماده است» را برای این شاهد به دست داد.

«پاره دوازدهم»

«بند ۱۵۵، شماره‌های ۱۳ و ۱۴»

ud ānōh mihōxtrasēd, arišg māhmān bawēdo^{۵۲})

آن جای که میه‌وخت رسد رشک مهمان شود.

(عریان ۱۴۰۰: ۶۳۳)

در این شاهد، «انسان بودگی» از رهگذر واژه «مهمان» برای «رشک» استعاره شده است. از این رو می‌توان، نام‌نگاشت استعاره «رشک، انسان است» را برای این شاهد به دست داد.

«پاره دوازدهم»

«بند ۱۵۵، شماره‌های ۱۴ و ۱۵»

ud ānōh ku arišg māhmān, xēšm bunag frōd gīrēdo^{۵۳})

آن جای که رشک مهمان است، خشم بنه فرود افکند.

(عریان ۱۴۰۰: ۶۳۳)

در این شاهد «انسان بودگی» برای «رشد» از رهگذر واژه «مهمان» و برای «خشم» از رهگذر عبارت «بنه فرو افکند» استعاره شده است. مشاهده می‌شود که در این مثال، فهم حوزه‌های مفهومی انتزاعی «رشد» و «خشم» بر اساس حوزه مفهومی عینی «انسان» تحقق یافته‌است. به عبارت دیگر، در خلال رمزگذاری مفاهیم انتزاعی «رشد» و «خشم» از رهگذر هستار «انسان»، استعاره مفهومی دست‌اندر کار بوده‌است. ساختار مفهومی این شاهد حاکی از آن است که این مفهوم‌سازی استعاری با بهره‌گیری از حوزه مبدأ «انسان» صورت گرفته‌است. از این رو می‌توان، نام‌نگاشت استعاره‌های «رشد، انسان است» و «خشم، انسان است» را برای این شاهد به دست داد.

«پاره سیزدهم»

«بند ۱۶۶، شماره‌های ۱۰ و ۱۱»

. čē ānōh ku rōšnīh, tārikīh wirēzēd gyāgīhā i rōšnīh ānōhnestoε

زیرا آنجا که روشنایی است تاریکی گریزد به جای‌هایی که روشنایی آنجا نیست.

(عریان ۱۴۰۰: ۶۳۹)

در این شاهد «انسان بودگی» از رهگذر فعل «گریختن» برای تاریکی که هستاری غیرجاندار است استعاره شده است. مشاهده می‌شود که در این مثال، فهم حوزه مفهومی انتزاعی «تاریکی» بر اساس حوزه مفهومی عینی «انسان» تحقق یافته‌است. به عبارت دیگر، در خلال رمزگذاری مفهوم «تاریکی» از رهگذر هستار «انسان»، استعاره مفهومی دست‌اندر کار بوده‌است. ساختار مفهومی این شاهد حاکی از آن است که این مفهوم‌سازی استعاری با بهره‌گیری از حوزه مبدأ «انسان» صورت گرفته‌است. از این رو می‌توان، نام‌نگاشت استعاره «تاریکی، انسان است» را برای این شاهد به دست داد.

«پاره نوزدهم»

«بند ۱۹۱، شماره‌های ۱ و ۲»

ka-iz-am āb pāy dād ku bi tazēd ۵۵)

و چون نیز من به آب پای دادم که بتازد.

(عریان ۱۴۰۰: ۶۵۷)

در این شاهد، «انسان‌بودگی» و «بدن‌مندی» از رهگذر اندام‌واژه «پا» و «فعل تازیدن» برای آب استعاره شده‌است. از این رو می‌توان، نام‌نگاشت استعاره «آب، انسان است» را برای این شاهد به دست داد.

۳-۵ «متن کارنامه اردشیر بابکان»

.spāhān u pārs u kustakīhā ī a wiš nazdiktār pat dast ī ardavān sardār būtoε۶)

سپاهان و پارس و کسته‌های بهش نزدیکتر به دست اردوان بود.

(فروه‌شی ۱۳۷۸: ۳)

در این شاهد، از اندام‌واژه «دست» برای بیان مفهوم انتزاعی قدرت و حکومت به صورت استعاری استفاده شده است. استفاده از اندام‌واژه‌ها در رمزگذاری مفاهیم غیرعینی گرایش غالب در زبان‌های دنیاست. اندام‌واژه‌ها ملموس‌ترین، در دسترس‌ترین و رایج‌ترین تجارب فیزیکی بشر به شمار می‌روند. بر همین اساس، بسیاری از استعاره‌هایی که مفاهیم انتزاعی را از رهگذر مفاهیم عینی رمزگذاری می‌کنند، اندام‌واژه‌ها را به عنوان عنصر مبدأ خود برمی‌گزینند. در این شاهد نیز، نویسنده برای بیان مفاهیم انتزاعی قدرت، حکومت، کنترل و در اختیار داشتن از اندام‌واژه «دست»، به صورت استعاری بهره‌جسته‌است تا از این مسیر، تجربه عینی در دست داشتن و به دست گرفتن را که بر کنترل و قدرت داشتن بر چیزی دلالت دارد بر حکومت بر مملکت فرایفکند.

«بخش ۱، بند ۴»

ardavân pat staxr nišast(۵۷)

اردوان به استخر می‌نشست.

(فره‌وشی ۱۳۷۸: ۵)

در این شاهد از کنش «نشستن» که تجربه فیزیکی مشترک و پرتکرار نوع بشر است در بیان مفهوم انتزاعی حکومت بر یک ناحیه استفاده شده‌است. در خلق این رابطه استعاری، نشستن بر تخت یا صندلی حکومت و فرمانروایی، مبدأ رمزگذاری مفهومی انتزاعی از رهگذر مفهومی عینی است.

۳-۶ «متن ارداویراف‌نامه»

«فصل ۳۷، بند ۴»

.ud pad nigerišn ātaxš ōzad(۵۸)

و آگاهانه آتش را کشتند.

(ژینیو ۱۳۸۲: ۱۱۹)

در این شاهد، «انسان‌بودگی» برای هستار آتش، استعاره شده‌است. به دیگر بیان، فعل «کشتن» که در خلال آن، جان از جاندار ستانده می‌شود، برای ایجاد تصویری تأثیرگذار و هنجارگیز و نیز نمایش ارتقای ارج و اهمیت آتش در حد انسان، در مورد آتش به کار گرفته شده‌است. از این رو می‌توان، نام‌نگاشت استعاره عام «آتش، انسان است» را برای این شاهد به دست داد.

«فصل ۹۹، بند ۲»

.ēg-im dīd ruvânân kē-šân mēx ī dārēn pad zuvân rust ēstād(۵۹)

پس دیدم روان‌هایی که بر زبانشان میخ چوبی رسته بود.

(ژینیو ۱۳۸۲: ۶۹)

در این شاهد، گیاه‌بودگی برای میخ‌های چوبی روی زبان بزهاکاران استعاره شده‌است. درواقع، هویداست که میخ چوبی قابلیت رستن ندارد، با این وجود در این شاهد، برای ایجاد تصویری برجسته، قابلیت رستن چون گیاهان بالنده

به میخ‌های چوبی بر زبان گنجهکاران نسبت داده شده و استعاره گیاه‌بودگی برای هستارهای بی‌جان میخ‌های چوبی رمزگذاری شده است. از این رو می‌توان، نام‌نگاشت استعاره عام «میخ چوبی، گیاه است» را برای این شاهد به دست داد.

نتیجه‌گیری

استعاره به عنوان فرآیندی شناختی بخشی از دانش ذهنی بشر است که هم‌چنین می‌تواند به منظور تأثیرگذاری بیشتر مضمون متون بر مخاطبین، مبتنی بر زیبایی‌شناسی ادبی باشد و در خلق ویژگی‌های ادبی زبان به کار بسته شود. این فرآیند در زبان فارسی، بیشتر در دوره نو و در متنوم منظوم مورد واکاوی قرار گرفته است. با وجود این، مطالعه متون پیش از اسلام و دوره میانه زبان فارسی، حجم وسیعی از حضور این فرآیند شناختی و ادب آفرین را پیش روی ما می‌نهد. در این پژوهش، از میان صدها مصداق حضور استعاره در متون غیرادبی و بیشتر دینی دوره میانه، به معرفی برخی از مصداق حضور این فرآیند در ۶ متن مهم فارسی میانه پرداختیم. از آنجا که تمرکز پژوهش حاضر بر معرفی نمونه‌های استعاره که به متون غیرادبی، خصوصیات ادبی، هنجارگریز، شعروار و آشنایی زدوده می‌دهند بوده است، تلاش گردید تا این سازو کار ادب‌آفرینی در رویکرد زبان‌شناسی شناختی که از میان رویکردهای مدرن زبان‌شناسی بیشتر به موضوع روش‌های دیگرگونه تفکر، شناخت، نگاشت و رمزگذاری‌های زبانی پرداخته است به بوتۀ واکاوی سپرده شود. داده‌های پژوهش نشان می‌دهند که متون زبان فارسی در دوره میانه یعنی حدود هزار سال پیش، برای زایش ادب در متونی که اصالتاً ادبی نبوده‌اند از موارد متعدد استعاره برای مؤثربودگی و غنای متن بهره جسته‌اند. غالب این استعاره‌ها بر مبنای فرآیند انسان‌پنداری و نیز بیان مفاهیم انتزاعی از رهگذر مفاهیم عینی که مبتنی بر تجربه زیسته بشری هستند پا به عرصه وجود گذارده‌اند.

منابع

- ژینیو، فیلیپ (۱۳۸۲). ارداویراف‌نامه: متن پهلوی، حرف‌نویسی، ترجمه متن پهلوی، واژه‌نامه. ترجمه و تحقیق: ژاله آموزگار. تهران: انتشارات معین، انجمن ایران‌شناسی فرانسه.
- جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۷۴). اسرارالبلاغه. ترجمه دکتر جلیل تجلیل. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- دالوند، یاسر (۱۳۹۹). مینوی خرد: آوانویسی، ترجمه فارسی و واژه‌نامه. تهران: انتشارات سده.
- عریان، سعید (۱۳۸۲). زبور پهلوی. تهران: انتشارات پازینه.
- عریان، سعید (۱۳۹۱). متن‌های پهلوی. تهران: انتشارات علمی.
- عریان، سعید (۱۴۰۰). بندهش: آوانوشت، ترجمه، یادداشت‌ها، بر پایه نسخه شماره (۱) تهمورث دینشاه (TD). تهران: انتشارات برسم.
- فروه‌وشی، بهرام (۱۳۷۸). کارنامه اردشیر بابکان. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- ویسی، الخاص و غلامحسن اورکی (۱۳۹۴). تحلیل ساختار زبان قرآن، در چارچوب نظریه معاصر استعاره. پژوهش‌های ادبی قرآنی، دوره ۳، شماره ۱، صفحات: ۸۰-۱۰۰.
- یاکوبسن، رومن (۱۳۸۰). قطب‌های استعاره و مجاز. در: ساختگرایی و پسا ساختگرایی و مطالعات ادبی. ترجمه کوروش صفوی. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- Dorst, A. G (2011). Metaphor in Fiction: Language, Thought, and Communication. [PhD Thesis-Research and graduation internal, VrijeUniversiteit Amsterdam]. Uitgeverij Box Press.
- Heine, Bernd, Urik Claudi & Friederike Hünemeyer (1991). Grammaticalization: A Conceptual Framework. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kovecses, Zoltan (2002). Metaphor: A Practical Introduction. Oxford: Oxford University Press.
- Lakoff, George & Mark Johnson (1980). Metaphors We Live By. Chicago: University of Chicago Press.

Metaphor in Middle Persian

Shadi Davari

PhD in Linguistics, MA student of Old Iranian Languages, Allame Tabataba'i University

sh50d@yahoo. com

Abstract

Metaphor, with respect to both early rhetorical researches, e. g. Jorjani, and cognitive linguists, e. g. Lakoff & Johnson, is a figure of speech that, for rhetorical effect, directly refers to one thing by mentioning another. It may provide or obscure clarity or identify hidden similarities between two different ideas. In this regard, through same repetitive old words, metaphor creates impressive poetic and forms which evoke strong emotions and paint vivid pictures in the mind's eyes. In the history of Persian language and literature, metaphor, as a rhetoric device creating Persian poetry, has been studied widely since 10th century, therefore it is obvious that the texts written before this time era, namely the texts in Middle Persian, have not been vastly analyzed in respect of metaphor usage. In this regard, the present contribution bears an attempt to present the presence of poetic metaphors in the Middle Persian texts through careful analysis of 6 influential Middle Persian texts namely and to illustrate the extensive utilization of this poetic device in these non-poetic texts. The results depict that the authors of the Middle Persian texts were thoroughly aware of the mental and aesthetic impacts of the metaphor on their audience, therefore, they took advantage of creating poetic aspects through magnificent metaphors in their written texts satisfactorily.

Keywords: metaphor, Middle Persian, cognitive linguistics

ایماژ و تصویرپردازی در شعر عاشورایی «باز این چه شورش است» اثر محتشم کاشانی

فرزانه دست‌مرد

استادیار گروه ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران

dastmard@pnu.ac.ir

چکیده

شعر عاشورایی "بازین چه شورش است" اثر محتشم کاشانی یکی از برجسته‌ترین و تأثیرگذارترین مرثیه‌های ادبیات فارسی است که سراینده، با استفاده از ایماژ و تصویرپردازی هنری، سوگ و اندوه حادثه کربلا را به شکلی تأثیرگذار به تصویر می‌کشد؛ محتشم کاشانی با بهره‌گیری از تصاویر زنده و احساسی، توانسته است ابعاد مختلف این تراژدی تاریخی را از منظر عاطفی و معنوی به مخاطب انتقال دهد. این مقاله از رهگذر روش توصیفی - تحلیلی و با تمرکز بر ایماژ و تکنیک‌های تصویرسازی موجود در شعر، در صدد است به بررسی چگونگی تجسم صحنه‌های عاشورایی و نقش آن‌ها در انتقال پیام و عواطف شاعر و تقویت حس هم‌ذات‌پنداری و درک عمیق‌تر مخاطب از واقعه کربلا بپردازد.

کلیدواژه‌ها: محتشم کاشانی، ترکیب‌بند، ایماژ، توصیف‌های واقعی، تصویرپردازی هنری.

مقدمه

ادبیات فارسی همواره بستری غنی برای بازتاب احساسات و عواطف انسانی بوده است و در میان آثار ادبی، شعر مرثیه جایگاه ویژه‌ای دارد، چرا که به واسطه سوگواری برای عزیزان از دست رفته یا بازتاب حوادثی تراژیک، احساسات انسانی را با قدرت بیشتری به تصویر می‌کشد. از این میان، محتشم کاشانی با ترکیب هنر شعری و بیان عاطفی عمیق در مرثیه‌سرایی، جایگاه ممتازی در ادبیات فارسی دارد. شعر "باز این چه شورش است" به‌عنوان معروف‌ترین ترکیب‌بند او، نه تنها به‌دلیل محتوای حماسی و سوگوارانه‌اش، بلکه به‌واسطه استفاده هنرمندانه از ایماژ و تصویرسازی، اثری بی‌همتا در این حوزه به شمار می‌رود. تصاویر زنده و تأثیرگذار این شعر، سوگ و عظمت حادثه عاشورا را به نحوی عمیق و ملموس به خواننده منتقل می‌کند. در حقیقت، شعر "باز این چه شورش است" نمونه‌ای بارز از تصویرپردازی هنری است که از طریق ایماژهای متنوع، به شرح و تحلیل ابعاد مختلف واقعه کربلا می‌پردازد که در این نوشتار برآنیم به بررسی و تحلیل ایماژ و تصاویر هنری این شعر زیبای عاشورایی بپردازیم و به سؤالات زیر پاسخ دهیم.

محتشم از چه ابزارهای هنری و تکنیک‌های تصویرسازی برای انتقال پیام‌های عاطفی و مفهومی استفاده کرده و چگونه از رهگذر خلق این تصاویر توانسته است با مخاطب ارتباط عمیق‌تری برقرار کند؟

در باب اهمیت و ضرورت تحقیق می‌توان گفت که شعر مرثیه در ادبیات فارسی، به‌ویژه در زمینه ادبیات عاشورایی، یکی از غنی‌ترین و تأثیرگذارترین گونه‌های شعری است که همواره در ایجاد پیوندهای عاطفی و معنوی میان مخاطب و واقعه کربلا نقش بسزایی داشته است. در این میان، شعر "باز این چه شورش است" اثر محتشم کاشانی، به دلیل استفاده هنرمندانه از ایماژ و تصویرپردازی‌های بدیع، جایگاه ویژه‌ای دارد. بررسی این جنبه‌ها نه تنها به درک عمیق‌تر از اثر محتشم کمک می‌کند، بلکه به روشن‌تر شدن تکنیک‌های شعری مرثیه‌سرایان دوره صفویه نیز یاری می‌رساند. با توجه به این‌که تصویرسازی در شعر ابزاری کلیدی برای ایجاد ارتباط حسی و مفهومی با مخاطب است، تحلیل دقیق این عنصر در شعر محتشم می‌تواند به آشکار شدن لایه‌های پنهان معانی و زیبایی‌شناسی این اثر منجر شود. علاوه بر این، از آنجا که شعر "باز این چه شورش است" هم‌چنان در فرهنگ سوگواری شیعه نقش محوری دارد، بررسی این شعر از منظر ایماژ و تصویرپردازی می‌تواند به غنای مطالعات ادبی در حوزه مرثیه‌سرایی کمک کرده و الهام‌بخش پژوهش‌های بعدی در زمینه بازنمایی هنری واقعه کربلا باشد. بنابراین، تحقیق در این زمینه نه تنها به بازخوانی هنری و معنوی آثار محتشم کاشانی می‌پردازد، بلکه افق‌های تازه‌ای برای تحلیل و درک نقش تصویرپردازی در انتقال پیام‌های عاطفی و حماسی باز می‌کند.

پیشینه تحقیق

شعر "باز این چه شورش است" اثر محتشم کاشانی به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین مرثیه‌های ادبیات فارسی، توجه بسیاری از پژوهشگران و منتقدان را به خود جلب کرده است. در مطالعات پیشین، ابعاد مختلف این شعر، از جمله ساختار، محتوا، و جایگاه آن در مرثیه‌سرایی مورد بررسی قرار گرفته است. از جمله:

۱. مقاله‌ای با عنوان "تحلیل محتوایی مفاهیم شیعی در اشعار محتشم کاشانی" اثر سید کریم شکوری سی بیگلو همکاران که در نشریه مطالعات زبان فارسی (شفای دل) به چاپ رسیده است، نویسندگان مقاله سعی نموده‌اند تا

مفاهیم و شعائر شیعی را از خلال اشعار این شاعر که در موقعیت‌ها و مناسبت‌های مختلف سروده شده است با ابیات مربوطه مشخص کنند و به این ترتیب به روش تحلیلی-توصیفی، ظهور و بروز فرهنگ و مفاهیم شیعی را در شعرهای او نشان دهند و اشعاری که در زنده نگه داشتن و ترویج مفاهیم شیعی، از جمله واقعه عاشورا در بین مخاطبان و خوانندگان آن در طی سالیان متمادی نقش بسزایی دارد معرفی نمایند.

۲. پژوهشی با عنوان "صورخیال در اندیشه‌های شعری محتشم کاشانی" نوشته محمد رضا پاشایی و هادی دهقانی یزدلی که نگارندگان آن را با هدف بررسی پیوند تصویرهای ادبی با عناصر مذهبی در عهد صفوی با نگاهی به شعر محتشم کاشانی انجام داده‌اند و نتایج پژوهش حاکی از آن است که عناصر مذهبی رایج در این دوره به ویژه در شعر محتشم شامل عبارات قرآنی، اسامی شخصیت‌های دینی و مذهبی و پیامبران الهی، واژگان و اصطلاحات دینی رایج در دستورات اسلام و اولیا، معجزات پیامبران الهی، احادیث نبوی، اماکن مقدس، بهشت، جهنم و... است که در این بین اشعار محتشم کاشانی در حوزه دین و مذهب بسیار بیشتر از سایر شاعران از این موضوع بهره برده است.

۳. مقاله‌ای با عنوان "مقایسه سبک‌شناسی ترکیب‌بند آذری اسفراینی و محتشم کاشانی" اثر حیدر علی شکاکی در مجله مطالعات ادبی متون اسلامی انتشار یافته است و نویسنده در آن به سطح آوایی، فکری و تصویرسازی ترکیب‌بند عاشورایی محتشم کاشانی پرداخته است.

اگرچه یک بخش از نوشتار مذکور، به تصویر و تصویرپردازی در شعر عاشورایی شاعر اختصاص یافته است اما نویسنده تنها به ذکر بیت بدون تحلیل و بررسی بسنده کرده است و در این مقاله ما قصد داریم به تحلیل و واکاوی ابیاتی پردازیم که دارای تصویرهای زیبایی هستند و از گوشه‌هایی از زیبایی هنری این اثر ارزشمند پرده برداریم. شایان ذکر است که ابیات مورد استفاده در مقاله برگرفته از کتاب دیوان محتشم کاشانی گردآوری شده به کوشش مهرعلی گرگانی صفحات ۲۸۰ تا ۲۸۵ است.

مفهوم‌شناسی ایماژ یا تصویر

ایماژ معادل تصویر یک شیء می‌باشد خواه تصویر ذهنی باشد خواه تصویر مادی یا برابر است با واژه‌های سایه و خیال که در شعر و ادب قدیم عربی و فارسی به کار گرفته می‌شد؛ ایماژسازی و تصویرآفرینی به خودی خود اوج حیات شعری است و مقصود از ایماژ و تصویر مجموعه امکانات بیان هنری یا مجموعه تصرفات بیانی و مجازی که در شعر مطرح است و زمینه اصلی آن را تشبیه، استعاره، اسناد مجازی، رمز و گونه‌های مختلف ارائه تصویر ذهنی می‌سازد (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۰) زیرا مجاز و صور گوناگون آن و تشبیه ارکان اصلی خیال شعری هستند و علاوه بر عناصر بیانی مذکور یک توصیف زیبا می‌تواند یک ایماژ و تصویر فوق‌العاده را بیافریند در حالی که از انواع تصرفات بیانی خالی باشد مثلاً گاهی آوردن صفتی بدون کمک از مجاز و تشبیه به خودی خود جنبه تخیلی داشته باشد و همین آوردن صفت است که تصویر را به وجود می‌آورد.

در این قسمت ابتدا به ذکر و تحلیل تصاویر برگرفته از توصیفات زیبا در شعر زیبای "باز این چه شورش است" می‌پردازیم سپس به بررسی و واکاوی عناصر تصویرآفرین بیانی از قبیل تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه، تلمیح و ... خواهیم پرداخت.

۱. توصیف‌های تصویرآفرین در شعر عاشورایی "باز این چه شورش است"

محتشم گاه از خلال توصیف‌های واقع‌گرایانه و به دور از عناصر بیانی به تصویرسازی‌های جذابی دست زده است بدین معنا که او بیش از هرچیز بیان واقعیت‌ها و حقایق موجود را کانون توجه داشته و تصویری عینی‌تر را برای خواننده فراهم می‌سازد و تنها به توصیف محض اکتفا کرده است. به‌ویژه جایی که به تصویرسازی از صحنه عاشورا می‌پردازد و احساسات عمیق خود را از وضعیت موجود ابراز می‌کند طوری تصویرآفرینی می‌نماید که در آن، همه چیز از طبیعت گرفته تا عناصر انسانی، تحت تأثیر این مصیبت قرار گرفته‌اند و از طریق انتخاب کلمات و تصاویری که به شدت تأثیرگذارند، فضایی از بحران و آشفتگی ایجاد می‌کند؛ وی در این سروده بی‌نظیر، به شکلی هنرمندانه، صحنه‌هایی از پیکر بی‌جان، خون، تشنگی، و غریبی امام حسین (ع) را در بستر دشت کربلا بازنمایی می‌کند و در نهایت، این تراژدی را به گوش حضرت زهرا (س) می‌رساند. فضای این تصویر، مملو از حزن و حماسه است و از یک سو نوعی درک عمیق از زندگی و حوادث جاری به مخاطب می‌دهند و از سوی دیگر، نوعی بیان زیبای هنری از درد و رنج انسان‌هاست. اینک به تحلیل نمونه‌هایی از این توصیفات قابل تأمل و دردناک این شعر می‌پردازیم.

باز این چه شورش است که در خلق عالم است/ باز این چه نوحه و چه عزا و چه ماتم است

باز این چه رستخیز عظیم است کز زمین/ بی نفخ صور خاسته تا عرش اعظم است

این صبح تیره باز دمید از کجا کزو/ کار جهان و خلق جهان جمله در هم است

گویا طلوع می‌کند از مغرب آفتاب/ کاشوب در تمامی ذرات عالم است

گر خوانمش قیامت دنیا بعید نیست/ این رستخیز عام که نامش محرم است

در بارگاه قدس که جای ملال نیست/ سرهای قدسیان همه بر زانوی غم است

جن و ملک بر آدمیان نوحه میکنند/ گویا عزای اشرف اولاد آدم است

ابیات بالا، تصویری از یک اندوه کیهانی و آشوب همه‌جانبه است که در ابیات محتشم کاشانی برای فاجعه عاشورا

به تصویر کشیده شده است؛ شاعر از رهگذر توصیف، حادثه‌ای فراتر از مرزهای انسانی را نمایش می‌دهد.

در این تصویر، آسمان و زمین درگیر سوگواری شده‌اند، گویی که این مصیبت به تمامی هستی تسری پیدا کرده است و جهان سراسر تاریک و شلوغ شده و نظم طبیعی کائنات به هم خورده است به گونه‌ای که صبح نیز به جای روشنی، ظلمت می‌آورد و وقایعی غیرمعمول مانند "طلوع خورشید از مغرب" رخ داده که نشان‌دهنده اثر مخرب این حادثه بر طبیعت و کائنات است، این وقایع منحصر به زمین نیست و در عرش الهی نیز، فرشتگان در غم فرو رفته‌اند و این غم معنوی حتی به بارگاه قدسی نیز راه یافته است و در بیت پایانی شاعر، هم‌آوایی جن و ملک با انسان‌ها در سوگواری، عظمت مقام امام حسین (ع) و تأثیر جهانی این فاجعه را به تصویر می‌کشد.

بنابراین تصویر توصیف‌شده در این ابیات، صحنه‌ای فراگیر از اندوه و آشوب جهانی است که در پی حادثه عاشورا

رخ داده است. شاعر با بهره‌گیری از تخیل و عاطفه عمیق، چنین تصویری را خلق می‌کند.

آن دم فلک بر آتش غیرت سپند شد/ کز خوف خصم در حرم افغان بلند شد

کاش آن زمان سرادق گردون نگون شدی/ وین خرگه بلند ستون بیستون شدی

کاش آن زمان در آمدی از کوه تا به کوه/ سیل سیه که روی زمین قیرگون شدی

کاش آن زمان ز آه جهان سوز اهل بیت/یک شعله برق خرمن گردون دون شدی

کاش آن زمان که این حرکت کرد آسمان/سیمابوار گوی زمین بیسکون شدی

کاش آن زمان که پیکر او شد درون خاک/جان جهانیان همه از تن برون شدی

کاش آن زمان که کشتی آل نبی شکست/عالم تمام غرقه دریای خون شدی

تصویری که در توصیف ابیات بالا ترسیم می‌شود، منظره‌ای پر از حسرت و خشم است که طبیعت و کیهان در برابر مصیبت واقعه عاشورا از خود نشان می‌دهند. شاعر از خلال توصیفات، صحنه‌ای حماسی و دردناک می‌آفریند که در آن همه عناصر طبیعت باید در هم بشکنند و نابود شوند؛ در بیت نخست، صحنه‌ای از آسمانی شعله‌ور است، گویی غیرت کیهانی از ظلم به اهل‌بیت، آتش گرفته است و در بیت دوم تصویری از سقوط آسمان و نابودی جهان است، انگار طبیعت هم دیگر تاب تحمل این ظلم را ندارد و سومین بیت، دنیایی را تصور می‌کند که در تاریکی فرو رفته، سیلابی عظیم زمین را می‌پوشاند و آن را به رنگ سیاه درمی‌آورد. سپس محتشم کاشانی تصویری از یک شعله برق عظیم را خلق می‌نماید که آسمان و دنیا را در یک لحظه به خاکستر تبدیل می‌کند و زمین ناآرام و بی‌قرار را جیوه وار در حال حرکت به تصویر می‌کشد و در نهایت صحنه‌ای از خاکی که پیکر پاک امام حسین (ع) را در بر می‌گیرد را نقاشی می‌کند و دنیایی که از خون شهیدان به دریایی خونین تبدیل شده است. به طور کلی، فضای توصیف شده توسط شاعر، جهانی را نشان می‌دهد که در آن همه چیز، از آسمان گرفته تا زمین، از عدالت و زندگی خالی شده است. طبیعت دیگر هیچ معنایی ندارد و شاعر آرزوی نابودی آن را می‌کند تا این فاجعه عظیم جبران شود.

این کشته فتاده به هامون حسین توست/وین صید دست و پا زده در خون حسین توست

این نخل تر کز آتش جان سوز تشنگی/دود از زمین رسانده به گردون حسین توست

این ماهی فتاده به دریای خون که هست/زخم از ستاره بر تنش افزون حسین توست

این غرقه محیط شهادت که روی دشت/از موج خون او شده گلگون حسین توست

این خشک لب فتاده دور از لب فرات/کز خون او زمین شده جیحون حسین توست

این شاه کم سپاه که با خیل اشگ و آه/خرگاه زین جهان زده بیرون حسین توست

این قالب طپان که چنین مانده بر زمین/شاه شهید ناشده مدفون حسین توست

چون روی در بقیع به زهرا خطاب کرد/وحش زمین و مرغ هوا را کباب کرد

کای مونس شکسته دلان حال ما ببین/ما را غریب و بیکس و بی‌آشنا ببین

ابیات بالا تصویری عمیق، دردناک و شاعرانه از واقعه عاشورا ارائه می‌دهد که در آن شاعر به کمک توصیف‌های تأثیرگذار، مظلومیت امام حسین (ع) و یارانش را به نمایش می‌گذارد که غریبانه و مظلومانه در سرزمین کربلا به شهادت رسیدند و هر بیت، تابلویی از اندوه و عظمت این فاجعه را به تصویر می‌کشد. در ادامه به توضیح توصیفات این ابیات می‌پردازیم:

ابتدا شاعر با اشاره به پیکر بی‌جان امام حسین (ع) بر پهنه بیابان کربلا، او را هم‌چون شکار بی‌پناه در خون خود غلتیده توصیف نموده تا مظلومیت و انزوای امام در صحرای بی‌رحم کربلا ارائه دهد، جایی که هیچ یاری‌دهنده‌ای وجود ندارد یا درخت نخلی که در آتش تشنگی می‌سوزد یا ماهی‌ای که با زخم‌های فراوان، در دریای خون خود غرق است تا رنج بی‌پایان و هم‌عظمت مقام او را نشان دهد.

در ادامه، محتشم از رهگذر ترکیب حماسه و تراژدی دشت کربلا را اقیانوسی از خون ترسیم کرده که امام حسین (ع) در آن مغروق است و موج‌های خون، زمین را مانند گل‌های سرخ‌رنگ آراسته کرده است و امام حسین (ع) با لبان خشک و تشنه، در نزدیکی رود فرات به خاک افتاده است که از خون او، زمین به رودخانه‌ای خروشان (جیحون) تبدیل شده است در حالی که او و اهل بیتش از تشنگی در حال جان دادن هستند.

در ابیات پایانی، سراینده امام حسین (ع) را شاهی را با سپاه اندکی و دنیایی از اشک و آه، معرفی می‌کند که به شهادت رسیده است و پیکر مبارکش بر زمین افتاده و هنوز دفن نشده است تا هم مظلومیت و تنهایی امام (ع) و هم اوج بی‌احترامی و بی‌رحمی نسبت به یک شخصیت مقدس را نشان می‌دهد و قالب طپان، قلب مخاطب را به درد می‌آورد و تنهایی مطلق امام را تداعی می‌کند.

شاعر در نهایت اذعان نموده خبر شهادت امام (ع) به مادر داغدار او چنان تأثیرگذار بوده که این خبر، جان همه موجودات زمینی و آسمانی را به آتش کشیده است. پرواضح است که فضای این توصیفات آکنده از اندوه، عظمت و حماسه است.

۲. تصویرپردازی هنری در شعر عاشورایی "باز این چه شورش است"

ترکیب‌بند زیبای محتشم کاشانی در کنار توصیفات جذاب، سرشار از تصاویر هنری و بدیعی است که عمق اندوه واقعه عاشورا و حماسه کربلا را به شیوه‌ای تأثیرگذار ترسیم می‌کند. این تصاویر هنری از عناصر عاطفه و خیال برخوردارند که حسی حزن‌انگیز و شکوهمند از این فاجعه تاریخی به مخاطب منتقل کنند. مهم‌ترین جلوه‌های تصویرسازی هنری در این شعر عبارتند از:

۲-۱ تشبیه

یکی از عناصر زیبایی شعر محتشم کاشانی، قدرت بیان شاعر در خلق تشبیهات تأثیرگذاری است که به کمک آن‌ها توانسته است احساسات خویش را نسبت به عظمت فاجعه عاشورا به خواننده منتقل نماید به طوری که او خویش را در دل این حادثه خونین حس نماید و عمق فاجعه را درک کند و از طرفی این تشبیهات در تقویت و تعمیق پیام عاشورایی مورد نظر شاعر و تأثیرگذاری بیشتر آن نقش بسزایی دارد؛ مقصود از تشبیه یا ماندگی، مانند کردن چیزی است یا کسی به چیزی یا کس دیگر بر بنیاد پیوندی که به پندار شاعرانه در میانه آن دو می‌توان یافت (کزازی، ۱۳۷۰: ۴۰). اینک با ذکر و تحلیل نمونه‌هایی از این همانندی‌ها گوشه‌هایی از زیبایی هنری این اثر گرای عاشورایی پرده برمی‌داریم. سرایند در شعر خویش به چنین تشبیهات ظریف اشاره نموده است:

خورشید آسمان و زمین، نور مشرقین پرورده کنار رسول خدا حسین

این بیت از ابیات پرمغز و عرفانی است که امام حسین (ع) را به عنوان نور هدایت و روشنگری برای تمام جهان، هم در آسمان و هم در زمین معرفی می‌کند. محتشم در این بیت امام حسین (ع) را به «خورشید آسمان و زمین» تشبیه نموده است؛ این تشبیه به معنای مقام والا و نورانی امام حسین (ع) در عالم است، همان‌طور که خورشید نماد نور و روشنی است، امام حسین (ع) نیز روشنایی‌بخش جهان و هدایت‌گر انسان‌هاست.

شاعر در ادامه، از تعبیر «نور مشرقین» تعبیر می‌کند به معنای نوری که از شرق طلوع می‌کند و دو مشرق (شرقیین) را روشن می‌سازد. در اینجا امام حسین (ع) به نور مطلق و جهان‌افروز تشبیه شده است که هم دنیای مادی و هم دنیای معنوی شیعیان را روشن می‌کند و نشان‌دهنده آن است که امام حسین (ع) در جهان معنوی همان نقشی را ایفا می‌کند که خورشید در جهان مادی دارد؛ یعنی منبع نور، حیات و گرما برای همه موجودات است.

کشتی شکست خورده طوفان کربلا در خاک و خون تپیده میدان کربلا

سراینده در این بیت نیز، امام حسین (ع) و یارانش به کشتی شکستگانی تشبیه نموده است که در طوفان سهمگین واقعه کربلا گرفتار شده‌اند تا عمق فاجعه و بی‌پناهی یاران امام (ع) را نشان دهد و به مخاطب احساسی از غرق‌شدگی در مصیبت را القا نماید.

گر خوانمش قیامت دنیا بعید نیست این رستخیز عام که نامش محرم است

در اینجا، شاعر برای نشان دادن اهمیت و عظمت ماه محرم، آن را به قیامت مانند کرده است؛ قیامت در فرهنگ اسلامی روز رستخیز و بعث عمومی است که در آن، همه انسان‌ها زنده شده و برای حساب و کتاب اعمال خود حاضر می‌شوند. شاعر با استفاده از این تشبیه، عظمت، شدت و اهمیت ماه محرم و اتفاقات مربوط به آن، به ویژه واقعه کربلا و شهادت امام حسین (ع)، را بیان می‌کند و تشبیه «محرم» به «قیامت» نشان‌دهنده میزان تأثیر و تأملی است که این ماه بر دل‌ها و ذهن‌ها می‌گذارد و احساسی هم‌چون رستخیز و قیامت را در میان مردم به وجود می‌آورد. بنابراین، این واقعه چنان عظیم و پرشکوه است که اگر آن را قیامت دنیا بنامیم، سخن گزافی نگفته‌ایم.

نزدیک شد که خانه ایمان شود خراب از بس شکست‌ها که به ارکان دین رسید

در این بیت، شاعر وضعیت سخت و دشوار دین اسلام پس از شهادت امام حسین (ع) و واقعه کربلا را به خانه‌ای تشبیه کرده که با ضربات پیاپی در حال فرو ریختن است؛ وی «ارکان دین» را به ستون‌ها و پایه‌های یک خانه تشبیه کرده است و می‌گوید که این ستون‌ها چنان دچار شکست و آسیب شده‌اند که به فروپاشی کامل و ویرانی نزدیک شده‌اند. مقصود از این تشبیه، نشان دادن شدت فاجعه و مصیبت وارده بر دین و ایمان مسلمانان به واسطه واقعه کربلاست. تعبیر «خانه ایمان» استعاره از کل بنای دین اسلام و ایمان مسلمانان است و محتشم آسیب‌های جدی و خطرناکی که بر پیکره دین وارد شده را به خوبی تصویر می‌کند و شدت فاجعه را ملموس‌تر می‌سازد.

نی نی ورا چو ابر خروشان به کربلا طغیان سیل فتنه و موج بلا ببین

در این بیت، ما با تشبیهات متعددی روبه‌رو هستیم که سراینده از آن‌ها در راستای پیش‌برد مفاهیم ذهنی خویش و به تصویر کشیدن صحنه حرکت نیروها و شدت مخاطرات در سرزمین کربلا بهره برده است؛ در مصرع اول، حرکت و هجوم افراد یا سپاه به سوی کربلا به ابر خروشان تشبیه شده است و نشان می‌دهد که این حرکت، مانند ابری که به سرعت و شدت پیش می‌رود، سهمگین و پرخروش بوده است. ابر خروشان تداعی‌کننده صحنه‌ای پُر از هیجان و انرژی است که به سرعت در حال حرکت است و به سوی کربلا می‌رود.

در مصرع دوم نیز شاعر از تعبیر تشبیهی «سیل فتنه و موج بلا» استفاده کرده است تا بیانگر شدت و عظمت بلاها و مشکلاتی حاکم بر کربلا باشد؛ او فتنه را به خاطر ویژگی‌های مشترکی به سیل مانند کرده است؛ همان‌گونه که سیل جریانی خروشان، نیرومند و غیرقابل مهار است که هر چه در مسیرش باشد، ویران می‌کند و با خود می‌برد و فتنه نیز

رویدادی پر آشوب و خطرناک است که می‌تواند نظم، امنیت و آرامش را از بین ببرد و جامعه را دچار آشفتگی و ویرانی کند؛ شاعر با این تشبیه، شدت و قدرت تخریبی فتنه را نشان می‌دهد و به خواننده القا می‌کند و بیان می‌دارد که فتنه‌ای که به سمت کربلا روانه شده بود، مانند سیلی مهیب و ویرانگر بوده که همه چیز را در مسیر خود با نیرویی سهمگین تهدید می‌کرد.

در تعبیری دیگر بلا را به موج تشبیه نموده است زیرا موج دارای حرکتی سریع، شدید، خروشان و دارای توانایی زیادی در آسیب رساندن است. موج دریا معمولاً با سرعت و قدرت زیاد می‌آید و می‌تواند هر چیزی را که بر سر راهش قرار دارد تحت تأثیر قرار دهد یا نابود کند؛ بنابراین، مصائب و سختی‌ها نیز، به صورت پیاپی و با شدتی غیرقابل کنترل می‌آیند و افراد را گرفتار می‌کنند. این تصویر، شدت و پیوستگی بلاها را نشان می‌دهد که مانند موج‌های خروشان یکی پس از دیگری می‌رسند و هیچ راه گریزی از آن‌ها نیست. شاعر با استفاده از این تشبیه می‌خواهد نشان دهد که بلاهای وارده بر کربلا، مانند موج‌هایی پی‌درپی و پر قدرت بوده که با شدت به سوی یاران امام حسین (ع) می‌تاخته و آنان را دربرمی‌گرفته است.

۲-۲ استعاره

محتشم کاشانی در شعر عاشورایی خویش، با استفاده از استعاره‌های متعدد در قالب استعاره تصریحیه و یا جان بخشی (تشخیص)، عظمت مصیبت عاشورا و اثرات عمیق آن را بر دل‌ها و روح‌ها بیان کرده است و از این رهگذار به تقویت احساسات مذهبی، ایجاد حس هم‌دردی، تأمل و درک عمیق‌تر از این فاجعه و ایجاد تصویری زنده و تأثیرگذار از واقعه کربلا پرداخته است و استعاره‌ها در این شعر سبب می‌شوند تا خواننده تنها یک حادثه تاریخی را نبیند، بلکه احساسات و معانی عمیق‌تری چون ایثار، فداکاری، ظلم و عدالت‌خواهی را درک کند و به این ترتیب با شاعر و موضوع شعر هم‌صدا و هم‌دل شود.

اما مقصود از استعاره، آن دسته خاصی از فرایندهای زبانی است که در آن‌ها جنبه‌هایی از یک شیء به شیء دیگر فرابرده یا منتقل می‌شوند، به نحوی که از شیء دوم به گونه‌ای سخن می‌رود که گویی شیء اول است. (هاوکس، ۱۳۷۷: ۱۱) به تعبیری دیگر صورت تکامل یافته و تلخیص شده هر تشبیه زیبا و مورد قبول ارباب هنر است که سرانجام به صورت استعاره درآمده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۱۸) و نشانه‌ایی است که بر حسب تشابه معنایی به جای نشانه دیگر از روی محور جانشینی انتخاب می‌شود و بر روی محور هم‌نشینی قرار می‌گیرد. (صفوی، ۱۳۹۰: ۱۳۳) ما در این قسمت از نوشتار به ذکر و تحلیل نمونه‌هایی از استعاره در این سروده خواهیم پرداخت.:

گر چشم روزگار بر او زار می‌گریست خون می‌گذشت از سر ایوان کربلا

در این بیت، شاعر از آرایه جان‌بخشی (تشخیص) استفاده کرده است و عواطف و احساسات انسانی را به پدیده‌های غیرانسانی مانند «روزگار» نسبت دهد و در تعبیر «چشم روزگار»، روزگار شخصیتی انسانی یافته و قادر به گریه کردن و ابراز غم شده است و نشان می‌دهد که عظمت و شدت واقعه عاشورا به حدی است که حتی روزگار (به عنوان نمادی از زمان و تاریخ) هم اگر می‌توانست، بر آن حادثه می‌گریست و این گریه، چنان شدید می‌بود که خون به جای اشک از سر ایوان کربلا جاری می‌شد؛ در حقیقت، این شخصیت بخشی به تأثیر عاطفی و دراماتیک بیت افزوده و

نشان‌دهنده عظمت واقعه و مصیبت کربلاست، به گونه‌ای که حتی عناصر بی‌جان و غیرمادی نیز در برابر آن حادثه دلخراش متأثر و غمگین می‌شوند.

نگرفت دست دهر گلابی به غیر اشک ز آن گل که شد شکفته به بستان کربلا

در این بیت، نیز، تشخیص به وضوح دیده می‌شود؛ در این بیت، دهر (روزگار) به عنوان یک موجود انسان‌وار به تصویر کشیده شده که به طور فعال دست خود را برای چیدن گل‌ها دراز می‌کند. در حالی که دست دهر، در اینجا توانایی چیدن گل‌ها را ندارد و تنها اشک می‌چکد. به عبارت دیگر، شاعر با انتساب ویژگی انسانی به دهر، نشان می‌دهد که حتی روزگار هم در برابر عظمت حادثه کربلا درمانده است و از آن گل، تنها اشک می‌ریزد. در اینجا، تشخیص با معرفی «دهر» به عنوان موجودی که می‌تواند گل بچیند، و همچنین نسبت دادن اشک به آن، به وضوح احساسات انسانی و غم‌انگیزی حادثه کربلا را به یک پدیده انتزاعی و غیرمادی (دهر) منتقل می‌کند.

در مصرع دوم گل شکفته در بستان کربلا نیز استعاره از وجود مبارک امام حسین (علیه‌السلام) و شهدای کربلا است که در حقیقت گل‌های روحانی و معنوی هستند که در بستان کربلا به رشد و شکوفایی رسیده‌اند.

پس آتشی ز اخگر الماس ریزه‌ها افروختند و در حسن مجتبی زدند

در این بیت، «آتشی ز اخگر الماس ریزه‌ها» استعاره‌ای از سلاح‌های برنده یا تیغ‌های دشمن است که پاره‌های آتشی به درخشندگی و تیزی الماس افروخته‌اند و با این ابزار تیز و درخشان، امام حسن مجتبی (ع) را مورد آزار قرار داده‌اند.

از صاحب حرم چه توقع کنند باز آن ناکسان که تیغ به صید حرم زنند

در این بیت، محتشم به انتقاد از کسانی می‌پردازد که به جای حفاظت و احترام به مقدسات و ارزش‌ها، به آن‌ها خیانت می‌کنند؛ صاحب حرم به خداوند یا کسی که متولی و پاسدار ارزش‌های معنوی و مقدسات است اشاره دارد و «صید حرم» استعاره از امام (ع) و ارزش‌های معنوی و مقدس وجودی اوست که مورد تجاوز و تعرض ناکسان و دون‌صفقتان واقع شده است.

روزی که شد به نیزه سر آن بزرگوار خورشید سر برهنه برآمد ز کوهسار

در این بیت شعری، نیزه نمادی از خشونت، جنگ و ظلم است که ابزارشهادت و کشته شدن امام حسین (ع) به دست دشمنانش شده است و خورشید سربرهنه استعاره‌ای از سر بریده امام حسین است که شاعر برای نمایش سوگواری و عزا از آن بهره گرفته است. و مقصود از تعبیر «خورشید سر برهنه» این است که خورشید با آشکار کردن اندوه خود، بسان انسانی بدون کلاه یا پوشش، طلوع کرده است و این تصویر به‌نوعی نمایانگر غم طبیعت و جهان از شهادت امام حسین (ع) است.

۲-۳ مجاز

از جمله ویژگی‌های برجسته این شعر عاشورایی زیبا، بهره‌گیری از عنصر مجاز یا به‌کارگیری واژگان در غیر معنای اصلی بدون وجود مشابهت میان آن‌ها است که سراینده به کمک آن، توانسته است نه تنها شدت و گستردگی تأثیر حادثه عاشورا را در عالم مادی و معنوی نشان دهد، بلکه به‌وسیله این مجازها، تصاویری عاطفی، حماسی و حتی کیهانی از این واقعه خلق کند؛ اینک به ذکر و تحلیل نمونه‌هایی از آن خواهیم پرداخت.

خورشید آسمان و زمین، نور مشرقین پرورده کنار رسول خدا حسین

در بیت مذکور، واژه "مشرقین" در شکل مجازی خود به کار رفته است و مفهوم آن فراتر از معنای لغوی "دو مشرق" است. در اینجا، "مشرقین" به عنوان نمادی از گستردگی، شمولیت و کمال مطرح می‌شود که بنابر علاقه جزئی مجاز از تمام عالم است.

ای زاده زیاد نکرده ست هیچ گه نمرود این عمل که تو شداد کرده‌ای

در این بیت، ترکیب "زاده زیاد" مجازی است که مجاز بودن آن بر پایه علاقه خویشاوندی است؛ علاقه خویشاوندی یکی از انواع مجاز است که در آن یک شخص، بر اساس وابستگی یا نسبت خویشاوندی‌اش به فردی دیگر یاد می‌شود و در این نوع مجاز، شاعر با ذکر والد، جد، یا پیشینیان یک فردی به بیان ویژگی‌ها یا اعمال آن شخص اشاره نموده که با آن خویشاوندی پیوند دارد (شمیسا، ۱۳۹۲: ۵۷)؛ در اینجا تعبیر "زاده زیاد" به زیاد بن ابیه اشاره دارد همان‌شخصیت تاریخی که به عنوان نمادی از سیاستمداری حيله‌گر، بی‌رحم، و گاهی منفی در تاریخ اسلام شناخته می‌شود و نه تنها به فرزند یا نسل واقعی زیاد اشاره دارد، بلکه به کسی که صفات یا اعمال زیاد را به ارث برده است نیز دلالت دارد.

استفاده از این مجاز باعث می‌شود که شاعر به طور غیرمستقیم فرد مورد خطاب را محکوم کند، زیرا او را شبیه به زیاد (نماد ظلم و بی‌رحمی) نشان می‌دهد و محتشم کاشانی از رهگذر مقایسه این فرد با نمرود، شدت اعمال او را بزرگ‌تر از آنان نشان می‌دهد. این نشان می‌دهد که او از «زاده زیاد بودن» فراتر رفته و در ظلم و ستم پیشی گرفته است.

حلقی که سوده لعل لب خود نبی بر آن آزرده‌اش به خنجر بیداد کرده ای

در این بیت، واژه "حلق" در شکل مجاز استفاده شده است و شاعر برای القای مفهوم ذهنی خویش از علاقه جزئی بهره برده است؛ «حلق» (گلو یا گردن) به عنوان بخشی از کل بدن یا وجود شخص آمده است اما مقصود کل وجود یا شخصیت انسانی است که مورد ستم واقع شده است؛ شاعر به کمک علاقه جزئی از حلق یاد کرده است تا بر حساسیت، ظرافت، یا آسیب‌پذیری این بخش از بدن تأکید کند و در عین حال کل وجود را در نظر داشته باشد و چون حلق جایگاهی است که نفس می‌کشد و بسیار حیاتی است؛ پس آسیب رساندن به آن نمادی از بی‌رحمی شدید است.

خاموش محتشم که از این حرف سوزناک مرغ هوا و ماهی دریا کباب شد

خاموش محتشم که از این شعر خونچکان در دیده اشک مستمعان خون ناب شد

در این ابیات نیز، مجازهای متعددی به کار رفته است که مفاهیمی عمیق‌تر و احساسی‌تر از معنای ظاهری الفاظ را منتقل می‌کنند. این مجازها به منظور ایجاد تأثیر عاطفی و بیان شدت سوگ و اندوه حادثه عاشورا به کار گرفته شده‌اند. در بیت نخست مقصود از "حرف"، سخن به طور کلی است و مرغ هوا و ماهی دریا نیز نمادی از تمامی موجودات عالم است؛ "مرغ هوا" نماینده موجودات آسمانی و "ماهی دریا" نماینده موجودات زمینی است. این مجاز از جزء به کل (مجاز جزئی) است، که به معنای تأثیر فراگیر این مصیبت بر همه موجودات به کار رفته است و در بیت دوم مراد از "شعر خونچکان" به معنای ترکیب‌بند شاعر است که گویی خون از آن می‌چکد و جزیی از فنون شعری است.

آن تن که بود پرورشش در کنار تو غلطان به خاک معرکه کربلا ببین

در اینجا، "تن" مجازاً به معنای شخص یا بدن انسان است و به طور خاص به بدن مبارک امام حسین (ع) اشاره دارد و مجاز از نوع علاقه "جزء به کل" است. یعنی "تن" به جای "شخص" یا "وجود" امام حسین (ع) آمده است. به این معنا که شاعر به جای اشاره مستقیم به وجود یا شخص امام حسین (ع)، از "تن" استفاده کرده تا بر عجز و مظلومیت جسمی ایشان به‌ویژه در لحظه شهادت و در خاک کربلا، تأکید کند.

بی اختیار نعره‌ها حسین او سر زد چنان‌که آتش از او در جهان فتاد

واژه "جهان" به‌طور مجازی به معنای تمام موجودات دنیای انسانی یا عالم هستی به کار رفته است و شاعر با ذکر محل به‌طور غیرمستقیم به تمامی موجودات و حتی عالم معنوی و الهی اشاره دارد، که تحت تأثیر فریاد حسین (ع) قرار گرفته اند.

بر حربگاه چون ره آن کاروان فتاد شور و نشور و واهمه را در گمان فتاد

واژه "کاروان" مجازاً به "خاندان امام حسین (ع) و یاران او" اشاره دارد. این عبارت به‌طور غیرمستقیم اشاره به کاروان عاشورا دارد که پس از شهادت امام حسین (ع) و یارانش، شامل زنان و کودکان اهل بیت (ع) و اسیران است که در مسیر کربلا حرکت می‌کنند؛ مجاز از نوع ذکر محل است. یعنی "کاروان" که به‌طور معمول به محل گردآمدن گروهی از مسافران اطلاق می‌شود، در اینجا به عنوان نمادی برای کل خاندان امام حسین (ع) و یارانش استفاده شده است.

گفتی تمام زلزله شد خاک مطمئن گفتی فتاد از حرکت چرخ ببقرار

در اینجا، "خاک" به‌طور مجازی به "زمین" یا "جهان مادی" اشاره دارد. یعنی شاعر، به‌جای اشاره مستقیم به زمین یا جهان، شاعر از "خاک" به‌عنوان نماد جهان مادی و زمین استفاده کرده است و علاقه مجاز، از نوع "جزء به کل" است زیرا "خاک" که بخشی از زمین است و مجازاً برای اشاره به کل زمین و جهان مادی به کار رفته است.

پر شد فلک ز غلغله چون نوبت خروش از انبیا به حضرت روح الامین رسید

در بیت مذکور، کلمه "فلک" به‌طور مجازی به "آسمان" یا "عالم بالا" اشاره دارد. فلک در بسیاری از متون ادبی، به معنای عالم بالا، آسمان‌ها یا جهان‌های معنوی است و در اینجا بنا بر علاقه محلیت به‌شکلی مجازی برای جهان معنوی یا عالم آسمانی استفاده شده است و شاعر آن را به‌عنوان نماد عالم بالا یا آسمان، برای نشان دادن حرکت و هیاهو در آسمان و به‌طور نمادین برای اشاره به تأثیرات عظیم حادثه عاشورا یا به طور خاص، حضور پیامبران و فرشتگان در این واقعه به کار گرفته است.

۲-۴ کنایه

در شعر "باز این چه شورش است"، کنایه به‌عنوان ابزاری برای تصویرسازی به‌کار گرفته شده است تا احساسات عمیق شاعر و فضای مصیبت‌بار عاشورا به شکلی تأثیرگذارتر منتقل شود. کنایه‌ها در این شعر، مفاهیم پنهانی دارند که به کمک تصاویر ذهنی و احساسی، معانی فراتر از کلمات را القا می‌کنند. این شعر با استفاده از زبان پرمحتوا و کنایه‌های مختلف، به نقد وضعیت موجود و آشفتگی‌های جامعه می‌پردازد.

شایان ذکر است که این تصاویر کنایی در اشعار محتشم به‌طور معمول بیشتر از آنکه به‌طور مستقیم به مسائل اجتماعی اشاره کنند، به نوعی معانی عمیق‌تر و پنهانی دارند که خواننده را به تحلیل و تفکر وامی‌دارند. از جمله تعبیر و عبارات کنایی در این شعر عاشورایی:

کاش آن زمان ز آه جهان سوز اهل بیت یک شعله، برق خرمن گردون دون شدی

شاعر ولایی در این بیت، از خلال زبان کنایی به انتقام الهی و حسرت انسان از نبود آن در زمان وقوع مصائب اهل بیت اشاره می‌کند؛ وی برای پرده برداشتن از شدت مظلومیت و تأثیر عمیق غم‌های اهل بیت (علیهم‌السلام) بر کل هستی از تعبیر کنایی "آه جهان‌سوز اهل بیت" استفاده نموده است که به سان شعله برقی، خرمن ظالمان و ستم‌پیشگان دون‌صفت را به آتش می‌کشد. "گردون دون" کنایه از جهانی است که بی‌عدالتی و ستم در آن بیداد می‌کند.

کاش آن زمان که پیکر او شد درون خاک جان جهانیان همه از تن برون شدی

عبارت "پیکر او شد درون خاک"، تعبیری کنایی است که به شهادت مظلومانه امام حسین (ع) و قربانی شدن ایشان در راه حق اشاره دارد که در خاک کربلا مدفون گردیده است. و سخن "جان جهانیان همه از تن برون شدی"، کنایه از نابودی جهان و بی‌حالی است. "جان جهانیان" به معنای جان و روح کل انسان‌ها و موجودات است و "از تن برون شدن" به معنای جدا شدن روح از بدن است. شاعر می‌گوید که در آن لحظه که پیکر او در خاک می‌افتد، به‌گونه‌ای باید جان تمامی انسان‌ها از بدن‌شان خارج می‌شد، چرا که این ظلم و مظلومیت غیرقابل تحمل است.

کاش آن زمان که کشتی آل نبی شکست عالم تمام غرقه دریای خون شدی

در این بیت نیز، شاعر با بهره‌گیری از تصاویر قوی و تأثیرگذار به عمق مظلومیت اهل بیت و واکنش شدید جهان نسبت به آن اشاره می‌کند؛ شکست کشتی اهل بیت (ع) کنایه‌ای از ظلم و فاجعه‌ای است که بر اهل بیت وارد شد، به ویژه در واقعه عاشورا. این شکست در حقیقت به معنای غرق شدن و نابودی کسانی است که در این کشتی قرار دارند (یعنی اهل بیت) و در این حادثه به نوعی تمام امید و نجات بشر از بین رفت و تعبیر "غرق شدن در دریای خون" کنایه از عمق فاجعه‌ای بی‌نظیر و فراتر از تصور و خون‌ریزی عمیق در کربلا است. شاعر به این صورت نشان می‌دهد که در نتیجه این حادثه، تمام عالم و جهان در خون غرق شده است، گویی کل عالم در نتیجه این ظلم و مصیبت از هم فروپاشید و در خون غرق شد.

شایان ذکر است که سراینده گاهی ضمن ترکیب عبارات کنایی با پارادوکس‌های زیبا و گاهی با ادغام کنایه‌ها بانمادهای قابل تأمل دست به آشنایی‌زدایی‌گیری زده است که نمونه‌هایی از آن را مورد تحلیل و بررسی قرار خواهیم داد.

۲-۴-۱ ترکیب تعبیر کنایی با پارادوکس

این صبح تیره باز دمید از کجا کزو کار جهان و خلق جهان جمله در هم است

در مصرع نخست، شاعر از پارادوکس زیبایی "صبح تیره" بهره برده است و تصویری ناآشنا و دور از ذهن را ترسیم نموده است؛ صبح به‌طور معمول نماد روشنایی، امید و آغاز است، اما صفت "تیره" که به آن نسبت داده شده، نشان‌دهنده تضادی است که در معنی صبح ایجاد می‌شود. این پارادوکس از اوضاع نابسامان، آشفتگی و ظلمت حاکم

بر جهان در آن روز حکایت دارد که حتی صبحگاه که زمان روشنایی است، نیز در این شرایط تاریک و ناامیدکننده شده است.

در مصرع دوم ما شاهد عبارت کنایی "کار جهان و خلق جهان جمله در هم است" هستیم که آشفتگی اوضاع و بی‌نظمی حاکم بر جهان و انسان‌ها را تبیین می‌نماید مکمل سخن ماقبل است زیرا، شاعر از وضعیتی سخن می‌گوید که در آن، نه تنها جهان، بلکه حتی روشن‌ترین زمان آن (صبح) نیز در تاریکی و آشفتگی فرو رفته است.

در بارگاه قدس که جای ملال نیست سرهای قدسیان همه بر زانوی غم است

در این بیت از شعر نیز، شاعر با استفاده از ترکیب کنایه و پارادوکس در تصویرسازی، مفهوم عمیقی را بیان می‌کند؛ تعبیر "بارگاه قدس" کنایه از جایگاه پاکی، آرامش مطلق، یا دنیای معنوی و الهی است؛ جایی که به طور معمول، نباید ملال، اندوه یا ناراحتی وجود داشته باشد. اما در ادامه می‌گوید: "سرهای قدسیان همه بر زانوی غم است"، که تصویر سر بر زانو گذاشتن کنایه‌ای از اندوه عمیق، تأمل یا تفکر درمندان است. این تصویر پارادوکسی و کنایی در کنار هم نشان می‌دهد که حتی در والاترین جایگاه‌ها (بارگاه قدس)، جایی که غم نباید وجود داشته باشد، اندوه و حسرت حکم فرماست. به نظر می‌رسد که بیت مذکور این واقعیت را بیان کند که غم و اندوه جزء جدایی‌ناپذیر هستی است، حتی در جایی که به نظر می‌رسد جایگاه کمال است.

کاش آن زمان سرادق گردون نگون شدی وین خرگه بلند ستون بیستون شدی

در این بیت سراینده، بار دیگر به کمک تعبیرات کنایی و واژگون‌نمایی، آرزوی خویش را مبنی بر نابودی و به طور کلی فروریختن بنیان دنیا بیان داشته است؛ در اینجا "سرادق گردون" کنایه از آسمان یا چادر بلند فلک است و "نگون شدن" کنایه از فرو ریختن، نابود شدن یا برعکس شدن است و تعبیر "خرگه بلند" نیز کنایه از آسمان یا گستره پهناور و بلند آن است و "ستون بیستون شدن" کنایه از نابودی یا از بین رفتن است، زیرا ستون بیستون، نماد استواری و پایداری، اگر فرو ریزد، به معنای نابودی نظم و ساختار جهان است و این آرزو شاعر برگرفته از اندوه عمیق و نارضایتی از وضع موجود در دنیاست و وی از این طریق، ناهنجاری‌های جهان و رنج‌هایی که بر انسان تحمیل می‌شود را با لحنی انتقادی به تصویر می‌کشد.

کاش آن زمان که این حرکت کرد آسمان سیماب وار گوی زمین بی‌سکون شدی

در اینجا نیز، شاعر با استفاده از سازوکار کنایه، به ایجاد دگرگونی عظیم در عالم طبیعت در زمان وقوع مصائب اهل بیت می‌پردازد؛ وی اذعان نموده که آسمان نیز نمی‌تواند در برابر چنین ظلمی آرام بماند بنابراین آسمان با بی‌قراری‌هایش، به ظلم و جنایات علیه اهل بیت (ع) واکنش نشان می‌دهد و در مصرع دوم نیز شاعر ادعا نموده است که زمین آرام و دارای ثبات به شیوه‌ای پارادوکسی، نظام پایدار خویش را بخاطر مظالم وارد شده بر این بزرگوران از دست داده و سیماب‌گونه مرتعش و بی‌قراری خود را نشان می‌دهد.

۲-۴-۲ ترکیب تعابیر کنایی با نماد

گاهی شاعر توانمند، در راستای بیان اندیشه‌های خویش در کنار عنصر تصویرآفرین کنایه از زبان نمادین و واژگان رمزگونه بهره گرفته است؛ نماد (Symbol) عبارت است از یک اصطلاح، یک نام و یا حتی تصویری که ممکن است

نماینده چیزی مانوس در زندگی روزمره باشد و با این حال علاوه بر معنای آشکار و معمول خود، معنای تلویحی و به‌خصوصی داشته باشد؛ سمبل معرف چیز مبهم، ناشناخته و پنهان از جانب ماست (امامی، ۱۳۷۸، چکیده) به عبارتی دیگر سمبل چیزی است که معنای خود را از دست دهد و جانشین چیز دیگری شود یا چیزی دیگری را القا کند (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۲۷۴)

نخل بلند او چو خسان بر زمین زدند طوفان به آسمان ز غبار زمین رسید

در این بیت، شاعر از عناصر تصویری برای بیان مصیبتی بزرگ و تاثیر آن بر عالم استفاده کرده است؛ در ادبیات فارسی «نخل» به عنوان نماد بزرگی، استواری و عظمت به کار رفته است و «نخل بلند» در اینجا، کنایه از شخصیتی والا و ارزشمند نظیر امام حسین (ع) است و «طوفان» نماد آشوب و «غبار زمین» نماد اندوه و غم برخاسته از حادثه است. این عناصر با هم، تصویری از سقوط یک شخصیت عظیم و واکنش طبیعت و آسمان به این حادثه را به نمایش می‌گذارند و عظمت و اهمیت آن را برای مخاطب برجسته می‌کنند.

آن دم فلک بر آتش غیرت سپند شد کز خوف خصم در حرم افغان بلند شد

در این بیت، محتشم کاشانی از کنایه‌های هنری و تصاویر زیبایی‌نمادین برای بیان مفاهیم عمیق بهره برده است؛ در مصرع «فلک بر آتش غیرت سپند شد»، سپند شدن بر آتش کنایه از بی‌قراری، آشفته‌گی، یا واکنش شدید نسبت به غیرت و حسادت است. «آتش غیرت» نشان‌دهنده شدت غیرت و حس حفاظت از ارزش‌ها و حرمت‌هاست. این‌که «فلک» سپند شود، یعنی حتی آسمان (فلک) نیز از شدت غیرت و غیرت‌ورزی به حالت اضطراب و آشفته‌گی درآمده است و در مصرع دوم «افغان بلند شدن» کنایه از شکایت، ناله و فریاد به دلیل ناامنی یا مصیبت است. این کنایه به وضعیت وخیمی اشاره دارد که حتی در «حرم»، (جایی که نماد امنیت، حرمت و قداست است)، فریاد ناشی از ترس دشمن بلند شده است. ؛ به طور کلی این بیت نشان می‌دهد که حتی فلک به عنان نماد جهان یا طبیعت نیز به دلیل تجاوز دشمن و شکسته شدن امنیت در جایگاه مقدس (حرم) دچار غیرت و بی‌قراری شده است.

آل نبی چو دست تظلم برآورند ارکان عرش را به تلاطم درآورند

«دست تظلم برآوردن» کنایه از شکایت، دادخواهی و طلب عدالت از خداوند است. این تصویر نشان می‌دهد که مظلومیت اهل بیت به حدی است که آنان از عمق درد و رنج خود، دست به شکایت به سوی خدا بلند کرده‌اند، «ارکان عرش نماد نظام الهی یا ارکان جهان آفرینش است و» به تلاطم درآوردن ارکان عرش «کنایه از برهم خوردن نظم عالم و تأثیر شگرف این دادخواهی بر کل جهان است و بیان‌گرایان است که مظلومیت و دادخواهی آل نبی به قدری عظیم و تأثیرگذار است که حتی ارکان عرش الهی نیز از آن به لرزه درمی‌آیند.

برخوان غم چو عالمیان را صلا زدند اول صلا به انبیا زدند

«صلا زدن» کنایه از دعوت کردن یا خبر دادن است و «برخوان غم» نماد مجلس عزای ماتم است. این کنایه نشان می‌دهد که مصائب و مظلومیت اهل بیت چنان گسترده و بزرگ است که گویا همه جهانیان به مجلس عزای آنان دعوت شده‌اند. پیامبران که نماد والاترین انسان‌ها و نزدیک‌ترین افراد به خداوند هستند اولین افرادی هستند که از این مصیبت آگاه شده و به عزای این مظلومیت نشستند. شاعر از این کنایه استفاده می‌کند تا اهمیت و عظمت این واقعه را به نمایش بگذارد و نشان دهد که مصیبت اهل بیت حتی در میان پیامبران نیز بازتاب پیدا کرده است.

۵-۲ تلمیح

از دیگر عناصر تصویر ساز در شعر محتشم کاشانی که سبب ماندگاری سروده او شده است اشاره مختصرگونه و در عین حال زیرکانه او به داستان‌های برجسته زندگانی امام حسین و یارانش در حادثه عاشورا (ع) می‌باشد که به شکل تلمیح خود را نشان داده است.

تلمیح مصدر باب تفعیل از ریشه «لمح» در لغت به معنای نگاه سبک و اجمالی کردن به چیزی» (رامپوری، ۱۳۶۳: ۲۲۲) یا به گوشه چشم اشاره کردن (همایی، ۱۳۶۸: ۳۲۸) است و در اصطلاح بلاغت، تلمیح از صنایع معنوی علم بدیع است یعنی اشاره گوینده به ضرب‌المثل، بیت یا داستان مشهور (شمس قیس رازی، ۱۳۶۰: ۳۷۷)، سخن حکمت‌آمیز یا آیاتی از قرآن و حدیث (همایی، ۱۳۶۸: ۳۲۸) و یا اشاره به فرهنگ عامه، آداب و رسوم، عقاید و اصطلاحات علوم قدیم در اثنای سخن بدون ذکر کامل آن. (دشتی و نوفلی، ۱۳۹۶: ۹۲) محتشم در جای جای مختلف به داستان‌های متعدد تاریخی ضمن سروده خویش بهره برده که به تحلیل و واکاوی آن‌ها خواهیم پرداخت؛ او در مطلع سروده خویش چنین می‌گوید

باز این چه شورش است که در خلق عالم است باز این چه نوحه و چه عزا و چه ماتم است

باز این چه رستخیز عظیم است؟! کز زمین بی نفخ صور خاسته تا عرش اعظم است

در این ابیات شاعر بیان کرده که فاجعه عاشورا فقط یک مصیبت شخصی یا یک حادثه کوچک نیست بلکه چنان غمی فرا معمولی، عظیم و تأثیرگذار است که انگار تمامی جهان به عزای آن نشسته بهره برده و واقعاً بزرگ و بی‌سابقه عاشورا به سان شورش بزرگ است که خروش عظیمش بر سراسر جهان سایه افکنده و نظم و آرامش جهان را برهم زده و حالتی از بی‌قراری، ماتم و اندوه را در سراسر عالم ایجاد نموده است و همه موجودات و انسان‌ها را تحت تأثیر قرار داده است.

این ابیات آغازین از شعر محتشم کاشانی، اشاره مستقیمی به آموزه‌های قرآنی و اعتقادات اسلامی در باب مسئله قیامت و روز رستاخیز دارد که خداوند در آیه ۶۸ سوره زمر که می‌فرماید: «وَنُفِخُ فِي الصُّورِ فَصَعِقَ مَنْ فِي السَّمَاوَاتِ وَمَنْ فِي الْأَرْضِ إِلَّا مَنْ شَاءَ اللَّهُ ثُمَّ نُفِخَ فِيهِ أُخْرَى فَإِذَا هُمْ قِيَامٌ يَنْظُرُونَ» بدان پرداخته است؛ «بر پایه روایات، هنگامی که قیامت نزدیک می‌شود، اسرافیل به بیت‌المقدس فرود می‌آید و شیپوری همراه اوست که یک سر و دو طرف دارد و فاصله بین دو طرف آن به اندازه فاصله آسمان و زمین است. او رو به کعبه ایستاده در شیپور خویش می‌دمد و همه موجودات می‌میرند، سپس اسرافیل دوباره در صور می‌دمد و همگی زنده می‌شوند». (حسینی طهرانی، ۱۴۲۷، بخش ۲: ۱۴۷-۱۴۱) و عرش اعظم نیز به عرش خداوند اشاره می‌کند که در باورهای اسلامی، مقام اعلی و جایگاه خداوند در روز داوری می‌باشد و شاعر از رهگذر آیه و با تصویرسازی قیامت و عروج روح‌ها، عظمت و هیبت آن لحظه را به شکلی شاعرانه به تصویر می‌کشد.

از آب هم مضایقه کردند کوفیان خوش داشتند حرمت مهمان کربلا

سراینده ولایی در این بیت به بیان واقعه عاشورا و مظلومیت امام حسین (ع) و یارانش در سرزمین کربلا پرداخته است، جایی که لشکر کوفیان به فرماندهی عمر بن سعد، حتی از رساندن آب به امام حسین (ع)، خانواده و یارانش دریغ کردند.

تعبیر مضایقه از آب توسط کوفیان اشاره به بستن آب فرات بر امام حسین (ع) و یارانش توسط لشکر یزید دارد این ماجرا از روز هفتم محرم تا روز عاشورا ادامه داشت و تشنگی شدید بر اهل بیت و یاران امام تحمیل شد؛ ماجرا از این قرار بوده که پس از آن که عمر بن سعد در سوم محرم سال ۶۱ هجری وارد کربلا گردید، پیکی به نزد امام حسین علیه‌السلام فرستاد و از آن حضرت سؤال نمود که به چه منظوری به این دیار روی آورده است؟ امام حسین علیه‌السلام در پاسخش فرمود: آمدن من به این سرزمین به خاطر دعوت همشهری‌های شما بوده است که با ارسال هزاران نامه، مرا به سوی خود خواندند. هم اینک اگر از ادامه حرکت من ناخرسندید، من اصراری بر آن ندارم و حاضرم برگردم. عمر بن سعد پس از دریافت پاسخ امام حسین علیه‌السلام دلگرم شد و به ایجاد صلح و سازش امیدوار گردید و از آن پس میان امام حسین علیه‌السلام و عمر بن سعد، پیام‌های دیگری نیز مبادله و موجب فروکش کردن حساسیت‌های ابتدایی و کاستن خصومت طرفین شد، اما عبیدالله بن زیاد، عامل یزید بن معاویه در کوفه که بر جریان کربلا و نحوه رفتار عمر بن سعد با امام حسین علیه‌السلام اشراف و نظارت داشت، حاضر به مصالحه و پایان ماجرا بدون خونریزی نبود و تلاش می‌کرد که این امر را سخت‌تر و حادثه‌تر نماید. (<https://wiki.ahlolbait.com>) بدین جهت، در هفتم محرم سال ۶۱ هجری نامه‌ای برای عمر بن سعد با این مضمون نوشت و به وی دستور داد: یا ابن سعد! میان حسین و آب فرات حائل شو و کار را برایشان تنگ بگیر و نگذار یک قطره آب بنوشند چنان‌که به عثمان کردند، ابن سعد همان وقت عمرو بن حجاج را با پانصد سوار بر شریعه موکل گرداند. عطش بر امام و اصحاب کرام غالب شد برادرش عباس را خواند و با سی نفر فارس و بیست پیاده شبانه با بیست مشک به طلب آب فرستاد عمرو بن حجاج سرکرده موکلین آب صیحه زد شما کیستید نافع جواب داد منم پسر عموی تو آمدم بیاشامم گفت بخور گوارا باد. نافع گفت وای بر تو می‌گوئی من آب بخورم حسین و اهل بیتش تشنه بمیرند عمرو گفت راست گفתי اما به ما دستور داده‌اند مانع شویم نافع بر اصحاب صیحه زد داخل فرات شوید و عمرو هم صیحه زد مانع شوید و بجنگید عده‌ای از اصحاب جنگ می‌کردند و عده‌ای مشک‌ها را پر می‌نمودند و کسی از اصحاب امام کشته نشد و آب را به خیام رساندند و اهل بیت آب خوردند. آخر روز هشتم و نزدیک شب نهم محرم سال ۶۱ ق اولاد پیامبر تشنه بودند و آب در خیمه‌گاه نبود حضرت امام حسین پشت خیمه تشریف برد و دستور داد زمین را کنند به اعجاز آبی پدیدار گردید امام حسین (ع) و اولاد رسول خدا و اصحاب همگی سیراب شدند و مشک‌ها را پر کردند بعد چشمه غائب شد. (قمی، بی‌تا، ۲۲۷)

محتشم کاشانی در مصرع دوم نیز با طعنه، رفتار غیرانسانی کوفیان را گوشزد نموده است که آنها، برخلاف رسم میزبانی و مهمان‌نوازی که در فرهنگ عرب جایگاه ویژه‌ای داشت، حرمت امام حسین (ع) و اهل بیت او را شکستند؛ بنابراین با بهره‌گیری از تلمیح، ظلم و بی‌عدالتی کوفیان و تضاد رفتار آنها با ارزش‌های اخلاقی در حق امام حسین (ع) را برجسته کرده است.

آن در که جبرئیل امین بود خادمش اهل ستم به پهلوی خیرالنسا زدند

شاعر در این بیت، ماجرای مظلومیت حضرت فاطمه زهرا (س) را مورد هدف قرار داده است و با بهره‌گیری از تلمیح، به ذکر وقایعی پرداخته است که پس از رحلت پیامبر (ص) رخ داده که به شکسته شدن پهلوی حضرت زهرا (س) انجامید.

عبارت "آن در که جبرئیل امین بود خادمش" اشاره به خانه حضرت فاطمه (س) و حضرت علی (ع)، که جایگاه والایی در نزد خداوند داشت و نماد پاکی، قداست و ارتباط مستقیم با خداوند است و بنابر روایات اسلامی، جبرئیل امین، فرشته وحی، بر این خانه فرود می‌آمد تا پیام الهی را به پیامبر (ص) ابلاغ کند. و مقصود از تعبیر "خیرالنسا" به معنای بهترین زنان، همان لقبی است که به حضرت فاطمه (س) داده شده است. عبارت "زدن به پهلوی" تلمیح به رویدادی است که در جریان آن، پس از رحلت پیامبر (ص)، گروهی به خانه حضرت فاطمه (س) حمله کردند و در این حادثه، پهلوی او آسیب دید و فرزندش محسن (ع) نیز سقط شد.

این رویداد یکی از تلخ‌ترین حوادث تاریخ اسلام در باور شیعیان است و چنین روایت شده است که فاطمه (س) فرمود: «هیزم زیادی در کنار خانه‌مان جمع کردند و آتش آوردند که در و ما را با هم بسوزانند. من در پشت لنگه در ایستادم و آنان را به خدا و پدرم سوگند دادم که دست از ما بردارند و بروند. پس عمر تازیانه را از دست قنغذ - غلام ابوبکر - گرفت و با آن به بازوی من زد. تازیانه هم‌چون بازوبند به دور بازویم حلقه زد. عمر با لگد به در کوبید و آن را به طرف من فشار داد. در حالی که آبستن بودم. به صورت افتادم، آتش شعله می‌کشید و چهره‌ام را می‌سوزاند. عمر چنان به صورتم سیلی زد که گوشواره از گوشم افتاد و درد زایمان مرا گرفت. پس محسن را سقط کردم در حالی که کشته بی‌گناه بود». (عاملی، ۱۳۸۲: ۱۸۱-۱۸۲)

باد آن غبار چون به مزار نبی رساند
گرد از مدینه بر فلک هفتمین رسید
یکباره جامه در خم گردون به نیل زد
چون این خبر به عیسی گردون نشین رسید
پر شد فلک ز غلغله چون نوبت خروش
از انبیا به حضرت روح الامین رسید

سراینده در ابیات مذکور با بهره‌گیری از تلمیح‌های دقیق، واقعه عاشورا و تأثیر عمیق آن بر عوالم مختلف، از زمین تا آسمان و پیامبران و فرشتگان الهی را بیان می‌نماید و شاعر از تصویرهای نمادین و مذهبی برای بیان عظمت این مصیبت استفاده کرده است؛ در بیت نخست، شاعر بر این باور است که پس از شهادت امام حسین (ع)، غبار و اندوه آن واقعه به مدینه، شهر پیامبر اسلام (ص)، و در نهایت به کل جهان و آسمان‌ها رسید و فلک هفتمین نیز تلمیحی زیبا به آسمان‌های هفت‌گانه در باور اسلامی دارد و نشان می‌دهد که این مصیبت در عوالم الهی گستره فوق‌العاده‌ای دارد. بیت دوم به ماجرای حرفه‌ای حضرت عیسی (ع) و به زنده بودن او در آسمان و داستان گردون نشینی او و آگاهی و مصیبت‌زدگی وی و سایر انبیا و حضرت روح الامین از واقعه کربلا اشاره دارد و شاعر تلمیحی زیبا به این داستان زندگانی او دارد که چنین روایت شده است: «مریم (س) آن حضرت را به صباغی سپرد تا رنگریزی بیاموزد. پس جامه بسیاری نزد صباغ جمع شد و برای او کاری پیش آمد. به عیسی (ع) گفت: این‌ها جامه‌هایی است که هریک باید به رنگی درآید. رشته‌ای بدان رنگ در میان هر کدام گذاشته‌ام، تا من بیایم این‌ها را رنگ کن. پس عیسی همه جامه‌ها را در یک خم انداخت. وقتی صباغ برگشت پرسید: چه کردی؟ فرمود: رنگ کردم.» پرسید: کجا گذاشتی؟ گفت: همه در میان این خم. صباغ خشمگین شد و گفت: همه را ضایع کردی. عیسی (ع) فرمود: «تعجیل مکن» برخاست و جامه‌ها

را از خم بیرون آورد. هرکدام به همان رنگی بود که صباغ می‌خواست. همه را به همان صورت بیرون آورد پس صباغ متوجه شد که وی پیغمبر خداست و به او ایمان آورد». (مجلسی، ۱۳۸۴، ج ۲: ۱۱۰۸)

لذا این ابیات با استفاده از تلمیح‌های قرآنی و مذهبی، تأثیر عظیم واقعه عاشورا را بر کل عالم هستی به تصویر می‌کشند و شاعر نشان می‌دهد که این مصیبت نه تنها بر زمین، بلکه بر پیامبران، فرشتگان و عوالم الهی نیز اثر گذاشته است و این امر از جهانی بودن واقعه کربلا و پیوند آن با تمام پیامبران و موجودات الهی حکایت دارد.

پس بر سنان کنند سری را که جبرئیل شوید غبار گیسویش از آب سلسبیل
در این بیت نیز، سراینده با بهره‌گیری از تلمیح، به یکی از تلخ‌ترین وقایع عاشورا و سر بریده امام حسین (ع) که بر نیزه نهاده شد و به همراه کاروان اسرا به شهرهای مختلف برده شد اشاره می‌نماید که اوج بی‌رحمی و جسارت دشمنان را می‌رساند و اذعان می‌کند که جایگاه معنوی این امام همام نزد حق تعالی چنان والا است که حضرت جبرئیل با آب سلسبیل غبار گیسوی او را شستشو می‌دهد؛ آب سلسبیل یکی از نهرهای بهشتی است که خداوند در سوره انسان، آیه ۱۸ و ۱۹ به توصیف آن می‌پردازد.

شاعر با استفاده از این تلمیح، مظلومیت امام حسین (ع) را با قداست و جایگاه بی‌نظیر او در پیشگاه الهی تلفیق می‌کند و از یک سو، شهادت اوج غربت و مظلومیت را نشان می‌دهد و از سوی دیگر، جایگاه او در نزد فرشتگان و در بهشت، برتری معنوی او را به تصویر می‌کشد اگر چه دشمنان با نهایت بی‌رحمی به امام حسین (ع) ستم کردند، اما مقام معنوی ایشان آن‌چنان والا است که حتی جبرئیل، فرشته مقرب الهی، شایسته خدمتگزاری به اوست. این تصویر هم‌زمان حزن و شکوه را به نمایش می‌گذارد.

نتیجه‌گیری

محتشم کاشانی، شاعر قرن دهم و از شاعران برجسته عصر صفویه به شمار می‌آید که به خاطر ترکیب‌بند عاشورایی‌اش با عنوان "باز این چه شورش است" زبانزد بود و در مرثیه‌سرایی، جایگاه ممتازی در ادبیات فارسی دارد.

شعر "باز این چه شورش است" به‌عنوان معروف‌ترین سروده او یکی از برجسته‌ترین و تأثیرگذارترین مرثیه‌های ادبیات فارسی است که سراینده، با استفاده از ایماژ و تصویرپردازی هنری، توانسته است ابعاد مختلف این تراژدی تاریخی را از منظر عاطفی و معنوی به مخاطب انتقال دهد و سوگ و اندوه حادثه کربلا را به شکلی تأثیرگذار به تصویر بکشد.

این ترکیب‌بند، نه تنها به‌دلیل محتوای حماسی و سوگوارانه‌اش، بلکه به‌واسطه استفاده هنرمندانه از ایماژ و تصویرسازی، اثری بی‌همتا در این حوزه به شمار می‌رود. تصاویر زنده و تأثیرگذار این شعر، سوگ و عظمت حادثه عاشورا را به نحوی عمیق و ملموس به خواننده منتقل می‌کند.

محتشم گاه از خلال توصیف‌های واقع‌گرایانه و به دور از عناصر بیانی به تصویرسازی‌های جذابی دست زده است بدین معنا که او بیش از هرچیز بیان واقعیت‌ها و حقایق موجود را کانون توجه داشته و در تلاش است تا تصویری عینی‌تر از فاجعه عاشورا را برای خواننده فراهم سازد و تنها به توصیف محض اکتفا کرده است. به‌ویژه جایی که به تصویرسازی از صحنه عاشورا می‌پردازد و احساسات عمیق خود را از وضعیت موجود ابراز می‌کند طوری تصویرآفرینی

می‌نماید که در آن، همه چیز از طبیعت گرفته تا عناصر انسانی، تحت تأثیر این مصیبت قرار گرفته‌اند و از طریق انتخاب کلمات و تصاویری که به شدت تأثیرگذارند، فضایی از بحران و آشفتگی ایجاد می‌کند.

ترکیب‌بند زیبای محتشم کاشانی در کنار توصیفات جذاب، سرشار از تصاویر هنری و بدیعی است که عمق اندوه واقعه عاشورا و حماسه کربلا را به شیوه‌ای تأثیرگذار ترسیم می‌کند. این تصاویر هنری از عناصر عاطفه و خیال برخوردارند که حسی حزن‌انگیز و شکوهمند از این فاجعه تاریخی به مخاطب منتقل کنند. مهم‌ترین جلوه‌های تصویرسازی هنری در این شعر عبارتند از تشبیه، استعاره، کنایه، پارادوکس، زبان نمادین و تلمیح.

منابع

قرآن کریم

- امامی، صابر، ۱۳۷۸، نماد و جایگاه آن در قرآن، نشریه اطلاع رسانی و کتابداری، کتاب ماه هنر، ش ۱۲.
- حسینی طهرانی، محمد حسین، ۱۴۲۷، معاد شناسی؛ نور ملکوت قرآن، مؤسسه ترجمه و نشر دوره علوم و معارف اسلام.
- دشتی، سید محمد و فاطمه نوفلی، ۱۳۹۶، جستجوی کهن‌ترین منابع تاریخی دو تلمیح ادب فارسی: خم عیسی و رشته مریم، دانشگاه بهشتی، دوفصلنامه علمی پژوهشی تاریخ ادبیات، دوره دهم، شماره اول، صص ۹۱-۱۰۴.
- رازی، شمس قیس، ۱۳۶۰، المعجم فی معانی اشعار العجم، تصحیح محمد بن عبدالوهاب قزوینی و تصحیح مجدد محمد تقی مدرس رضوی، تهران: زوار.
- رامپوری، غیاث الدین محمد بن جلال الدین، ۱۳۶۳، غیاث اللغات، به کوشش منصور ثروت، تهران، امیر کبیر.
- شفیعی کدکنی، محمد رضا، ۱۳۷۵، صور خیال در شعر فارسی، تهران، چاپ پژمان.
- شمیسا، سیروس، ۱۳۹۲، بیان، تهران، میترا.
- صفوی، کورش، ۱۳۹۰، درآمدی بر معناشناسی، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- عاملی، سید جعفر مرتضی، ۱۳۸۲، رنج‌های حضرت زهرا ترجمه محمد سپهری، نشر تهذیب.
- قمی، عباس، بی‌تا، وقایع الایام، انتشارات نور مطاف.
- کزازی، میرجلال الدین، ۱۳۷۱، زیباشناسی سخن فارسی بیان، انتشارات سعدی.
- مجلسی، محمد باقر، ۱۳۸۴، حیوة القلوب، قم، سرور.
- محتشم کاشانی، کمال الدین، ۱۳۴۴، دیوان مولانا محتشم کاشانی به کوشش مهر علی گرگانی، انتشارات کتاب فروشی محمودی.
- میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی، ۱۳۷۷، واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی، تهران، کتاب مهناز.
- هاوکس، ترنس، ۱۳۷۷، استعاره، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، نشر مرکز.
- همائی، جلال الدین، ۱۳۶۸، فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران، نشر هما.

The Ashura poem " Baz in che shuresh ast " by Mohtasham Kashani is one of the most prominent and

influential elegies in Persian literature. The poet, using artistic imagery and visualization, portrays the grief and sorrow of the Karbala incident in an impressive way.

By using vivid and emotional images, Mohtasham Kashani has been able to convey the various dimensions of this historical tragedy to the audience from an emotional and spiritual perspective.

Through a descriptive-analytical method and focusing on the imagery and visualization techniques present in the poem, this article seeks to examine how the scenes of Ashura are visualized and their role in conveying the poet's message and emotions and strengthening the audience's sense of identification and deeper understanding of the Karbala event.

Keywords: Mohtasham Kashani, composition, image, realistic descriptions, artistic imagery.

نگاهی به ادبیت متن در شعر و داستان احمد شاملو

حمیرا ذکریازاده کارسیدانی

کارشناس ارشد ایران‌شناسی دانشگاه گیلان

Fanoos465@yahoo.com

سیدمجتبی میرمیران (نویسنده مسئول)

استادیار ایران‌شناسی دانشگاه گیلان

miemiran@guilan.ac.ir

چکیده

احمد شاملو (۱۳۰۴ - ۱۳۷۹ ش) متخلص به ا. بامداد و ا. صبح، از چهره‌های ماندگار، عجیب، خلاق، نستوه و پرکار عرصه فرهنگ و ادب ایران است که کتاب‌ها و مقالات پرشماری درباره معرفی و نقد آثار او نگاشته شده؛ زیرا از یک‌سو فرهنگ‌نویس، فیلم‌ساز، روزنامه‌نگار، نویسنده، مترجم و پژوهشگر و از دیگر سو، شاعر و نظریه‌پرداز ادبی نیز بوده است که با زبان صریح و بی‌پروایش از ایده‌های خود دفاع می‌کرد. آنچه در پژوهش‌های محققین مغفول مانده، توجه به ادبیت متن در آثار اوست که کاربرد نظریه فرمالیستی ادبیت در نقد آثار شاملو می‌تواند راهی برای ورود به دالان هزارسوی ذهن او باشد. انباشت محتوا در قالب کلماتی محدود آثار او را به مرز سپیدخوانی رسانده است. از آنجایی که آثار شاملو گسترده و متنوع است، در این مقاله سعی شده با روش توصیفی-تحلیلی ضمن معرفی ذهن و زبان شاملو، تنها به تحلیل ادبیت متن در آثار شعری و ترجمه شاملو از داستان شازده کوچولو اثر آنتوان دوسنت اگزوپری پرداخته شود. هدف این جستار معرفی آثار شاملو و بررسی فراهنجاری‌های زبانی - ادبی اوست. براساس یافته‌های پژوهش خفقان سیاسی - اجتماعی حاکم بر دوران شاملو زبانش را هنجارگریز ساخت. هم‌چنین، استفاده از ظرفیت ترکیبی پیوندی ساختار دستور زبان فارسی، دکلماسیون، پرکردن خلأ وزن با تصاویر، تأثیرپذیری از شعر هایکوی ژاپنی، انتخاب لحن حماسی، استفاده از واژگان و تعابیر عامیانه و... در ادبیت متن او نقش بسزایی داشته است.

کلیدواژه‌ها: شاملو، شعر سپید، کتاب کوچه، دکلماسیون، هایکو.

۱ مقدمه

۱-۱- بیان مسأله

با این‌که شاملو آثار ادبی و هنری شاخصی در حوزه‌های متنوع مثل: ترجمه، روزنامه‌نگاری، فیلم‌سازی، فرهنگ‌نویسی، شعر، و... به یادگار گذاشت، اما اغلب او را با شعر سپید می‌شناسند. در حالی که به تعبیر شفیع کدکنی در کتاب با چراغ و آینه، شاملو مختلف‌الاضلاعی است که فقط ضلع شعری او را جوان‌ها می‌بینند و باز از مختلف‌الاضلاع شعر او فقط ضلع بی‌وزنی را ... در واقع، شاملو کوشیده دریچه‌ای جدید به جهان معنا در عالم ادبیات کلاسیک باز کند. به ظاهر نوشتن دربارهٔ احمد شاملو کار سهل و ممتنعی است، اما شاملو آن‌قدر حرف برای گفتن دارد که گویی در کنار ما هنوز مشغول تکمیل کتاب کوچه است یا دربارهٔ سبک شعری خود نظریه‌پردازی می‌کند.

در دههٔ سی به دلیل تغییر ساختارهای اجتماعی، زبان شعر نیز متحول شد، شاملو نیز هم‌صدا با نیما و شاعران نیمایی با مشاهدهٔ رنج‌های دوران خفقان و استبداد، کودتای ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲، شکست نهضت ملی، فروپاشی حزب توده، تشکیل ساواک، تسلط روحیهٔ استبداد بر جامعه، در سایهٔ تعلیمات نیما از شعر رمانیک به شعر اجتماعی روی آورد (فیروزی و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۳۸).

گریز شاملو از زبان حال برای رهایی از موضع نامطلوب کنونی که کوشید زبان شعر را به نمایش نزدیک کند و با ترکیب نثر کهن مثل نثر تاریخ بیهقی، بازی با کلمات و استفاده از واژگان مهجور، نظام بهنجار شعر کلاسیک را آشنایی‌زدا سازد، جای بررسی و تأمل دارد. هم‌چنین، معرفی شعر هایکو به جامعهٔ ادبی، نام‌گذاری کاریکلماتور^۱ بر طنز تصویری پرویز شاپور و... نشان از موم بودن واژگان در ذهن و زبان شاملو دارد. همین روحیهٔ سنت‌ستیزی در ترجمهٔ اشعار اروپایی، نمایش‌نامه و ترجمهٔ داستان شازده کوچولو نیز مشهود است. هرچند نیما در سنت‌ستیزی و هنجارشکنی به تأسی از ادبیات فرانسه پیش‌گام بود، اما شاملو به دلیل سواد بالای علمی در ایراد نظریاتش، تسلط بر زبان فرانسه و درک عمیق تعلیمات نیما از بین معاصران و مخالفانش مبتکر شعر سپید نیز شد.

او با همه تبخرش در شعر نو و سپید، در دنیای شعر غرق نشد و سعی کرد زبان کوچه را هم در مجموعه‌ای عظیم به نام کتاب کوچه گردآورد. شاملو بی‌هیچ خستگی هرآنچه داشت برای ادبیات کشورش خرج نمود؛ ترجمه، سفرنامه و فعالیت در مطبوعات هم در کارنامهٔ ادبی شاملو حرف‌های زیادی برای گفتن دارد. شاملو یک هنرمند چندبُعدی بود که با همهٔ ناملایمات و محدودیت‌هایی که رژیم ستم‌شاهی بر او تحمیل کرده بود توانست هم‌چون مبارزی نستوه شعر «نامه»، «مرگ نازلی» و «از عموهایت» از مجموعه دفتر یکم را در اواخر سال ۱۳۳۲ به مدت حدود ۱۴ ماهی که در زندان قصر به سر می‌برد، بسراید. او هم‌چون بزرگ علوی در «ورق‌پاره‌های زندان»، اخوان ثالث در «در حیات کوچک پاییز» و محمود دولت‌آبادی در «کلیدر» به مخاطبانش آموخت که هنرمند باید در هر حال به جامعهٔ خود احساس تعهد داشته باشد. شاملو به دکلماسیون؛ یعنی ترجمه به زبان مقصد توجه داشت؛ او برای ترجمهٔ شعر هایکوی ژاپنی کوشید مفهوم تفکر عرفانی هندوها را با عرفان ایرانی تطبیق دهد تا برای مخاطب ایرانی ملموس گردد.

درواقع باز بودن نگاه و آثار شاملو مانع از کهنگی و تکراری شدن آثارش می‌گردد. شاملو در حیات ۷۵ سالهٔ خود آثاری سترگ از خود به جا گذاشت که لازم است به‌عنوان ادای دینی به او و فرهنگ و ادب ایران از او بیشتر نوشته شود. در این راستا پرسش‌هایی در ذهن شکل می‌گیرد که این جستار می‌کوشد به فراخور موضوع مقاله در خلال متن به پاسخ آن بپردازد. این پرسش‌ها عبارتند از:

۱. منظور از ادبیّت متن چیست؟
۲. آیا شاملو محتوا گراست یا فرم گرا؟
۳. نوآوری‌های زبانی شعر شاملو با کمک چه عناصر ادبی تبلور یافته است؟
۴. دکلماسیون چیست و شاملو در ترجمه اشعار هایکویی چقدر موفق بوده است؟

۲۱ ضرورت پژوهش

از آنجایی که قالب‌های ادبی در حال گذار هستند و نسل جدید سبک‌های متنوع و ترکیبی را می‌پسندند، شاملو به عنوان طلایه‌دار شعر سپید گزینه مناسبی به نظر می‌رسد؛ زیرا جلوتر از عصر خود می‌زیست و طرز نگاه، هنجارگریزی‌های زبانی و تصویری وی، آشنایی با شعر هایکو، مهارت او در فیلم‌نامه‌نویسی، داستان‌نویسی، فرهنگ‌نویسی و... ذوق تنوع طلب نسل حاضر را بیشتر پاسخ می‌دهد به گونه‌ای که پرکاری و دامنه دید گسترده‌اش او را از بسیاری از معاصرانش متمایز ساخته است.

۳۱ پیشینه پژوهش

تا پیش از این پژوهش درباره شاملو کتاب‌ها و مقالات پرشماری نگاشته شده که معرفی همه آن‌ها در این مجال کوتاه نمی‌گنجد، اما از دست اول‌ترین منابع شناخت شاملو می‌توان به کتاب‌هایی چون: ۱ مجموعه چهار جلدی با عنوان: (۱) شعرها، (۲) گزیده‌ای از شاعران بزرگ جهان، (۳) ترجمه قصه‌ها و داستان‌های کوتاه و (۴) ترجمه نمایش‌نامه‌ها (۱۳۹۹) که توسط انتشارات نگاه چاپ شد؛ ۲ شناخت‌نامه شاملو (۱۳۷۷) از جواد مجابی، ۳ نقد آثار شاملو (۱۳۵۲) از عبدالعلی دستغیب؛ ۴ سفر در مه؛ تأملی در شعر احمد شاملو (۱۳۸۱) از تقی پورنامداریان؛ ۵ شعر زمان ما؛ احمد شاملو: شعر شاملو از آغاز تا امروز (۱۳۶۸) از محمد حقوقی؛ ۶ نظریه شعر سپید: حرف‌های احمد شاملو درباره شعر و شاعری (۱۳۹۹) گردآوری و تدوین هیوا مسیح؛ ۷ مجموعه دو جلدی نام همه شعرهای تو؛ زندگی و شعر احمد شاملو (۱۳۸۲) از ع. پاشایی، و سایر آثار یاد کرد. از بین مقالات و پایان‌نامه‌هایی که به ادبیّت متن در آثار شاملو پرداخته‌اند، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱. صفری و عباس‌زاده (۱۳۹۸) در مقاله مشترک «نوزایی واژگانی و زبانی در آثار شاملو» (۱۳۹۸) بر این باورند: راز زیبایی شعر شاملو در فراهنجاری‌های زبانی منحصر به فرد او، پر کردن خلأ وزن با تصاویر و استفاده از زبان عامیانه است؛
۲. صحرابین (۱۳۸۸) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان بررسی فراهنجاری‌های زبانی شعر شاملو بر اساس نظریه فرایندهای ارتباطی (موضوع، پیام، مخاطب، گوینده، مجرای ارتباطی و رمز) و نقش‌های شش‌گانه زبان از قبیل: عاطفی، ارجاعی، هم‌دلی، ادبی، فرازبانی و ادبی یا کوبسن به بررسی هنجارگریزی‌های زبانی شاملو پرداخته است. او فراهنجاری‌های شاملو را از نوع واژگانی، صرفی، نحوی و معنایی و کهن‌گرایی دانسته و به این نتیجه رسیده بسامد فراهنجاری زمانی یا آرکائیک از بین سایر فراهنجاری‌ها در اشعار شاملو بیشتر است.

۱ ۴ هدف، روش و گستره پژوهش

هدف این جستار معرفی آثار شاملو و بررسی فراهنجاری‌های زبانی - ادبی اوست که در این راستا، مقاله حاضر می‌کوشد با روش توصیفی تحلیلی و با مراجعه به منابع کتاب‌خانه‌ای و الکترونیکی ضمن معرفی ذهن و زبان شاملو، تنها به تحلیل ادبیت متن در آثار شعری و ترجمه شاملو از داستان شازده کوچولو اثر آنتوان دوست اگزوپری بپردازد.

۲ بحث و بررسی

۱۲ ادبیت متن: فرمالیسم و ساختارگرایی

ادبیات به مجموعه متونی گفته می‌شود که ارزش ادبی دارند و ادبیت (literariness) نظریه‌ای است که اولین بار توسط فرم‌گرایان روسی چون: رومن یاکوبسن، یان موکاروفسکی، ویکتور شکلوفسکی و... مطرح شد؛ یاکوبسن در مقاله «شعر نو روسی» (۱۹۲۱ م) تمهیدات زبانی را در ادبی کردن متن موثر خوانده، یان موکاروفسکی، ادبیت را غایت تشخیص بیان دانسته که باعث راندن جنبه ارجاعی و ارتباطات منطقی زبان می‌شود، ویکتور شکلوفسکی وجه شاخصه ادبیات را آشنایی‌زدایی خوانده، بنابراین، ادبیت همان مؤلفه‌هایی است که زبان یک متن ادبی را از متن‌های غیر ادبی متمایز می‌کند. از دید فرمالیست‌ها آشنایی‌زدایی / هنجارگریزی اصلی‌ترین معیار ادبیت است که یک متن را از زبان عادی متمایز می‌کند. پس از فرمالیست‌ها ساختارگرایانی چون تودوروف در بوطیقای ساختارگرا یا درآمدی بر ساختارگرایی از رابرت اسکولز این نظریه را بسط دادند. یاکوبسن در معرفی فرایند ارتباط (گوینده، مخاطب، مجرای ارتباطی، رمز، پیام و موضوع) معتقد است: اگر جهت‌گیری پیام به سمت خود پیام باشد، نقش ادبی زبان فعال می‌شود. «ارزشمندی عناصر زبانی زمانی است که این عناصر انتقال پیام از فرایند خودکاری زبان فاصله بگیرد و موجودیت خود آن‌ها در کانون توجه باشد در این صورت لذت‌آفرینی می‌کند و نتیجه‌اش آشنایی‌زدایی است که با فاصله زیبایی‌شناختی حاصل می‌شود» (حاج مؤمن و صالح بک، ۱۳۹۴: ۴۱)، اما هر نوع آشنایی‌زدایی صرفاً لذت ذهنی و زبان‌شناختی ندارد، مگر این‌که خلاقانه باشد و بتواند ارتباطی جدید بین انسان، محیط پیرامون و طبیعت برقرار کند. به تعبیر دیگر، متن ادبی جهان را به درون زبان می‌کشد تا نموده‌ها و پیوندهای منجمد را به فرایند سیالیت معنا بسپارد. «متن ادبی آن‌چنان از جهان واقعیت فاصله می‌گیرد که حاصل آن به واقعیت‌های جهان پیرامون ارجاعی ندارد» (صفوی، ۱۳۹۱: ۴۱۲). به عبارت دیگر، جهانی را تصویر می‌کند که در عالم خیال ممکن است، اما واقعیت ندارد. «این عدم تطابق با واقعیت به معنای عدم تعهد اخلاقی نیست بلکه هنرمند سعی دارد از راه ادبیت مضامین انسانی و اخلاقی را نیز از رهگذر زبان منتقل کند» (حاج مؤمن و صالح بک، ۱۳۹۴: ۴۴)؛ زیرا هنرمند از بطن جامعه برخاسته و با وارونه‌سازی زبان و نگاه جهان آرمانی خود را تصویر می‌کند که با ارزش‌های انسانی جهانی نیز پیوند دارد. به تعبیر دیگر، اثر ادبی «با قراردادن جهانی خیالی بین مخاطب خود و واقعیت، به جهان واقعی ارجاع می‌دهد» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۲۶). در آثار شاملو توجه به جنبه‌های انسانی در کنار هنجارگریزی‌های زبانی و تصویری بسیار مورد توجه است که اشاره به این نکته دارد که هنرمندی مثل شاملو توانسته با ظرف محدود زمان مفاهیم فرازمانی و فرامکانی را در کنار مفاهیم حسی، عاطفی و انسانی روی کاغذ بیاورد، کاری که بسیار عجیب و کم‌نظیر است؛ زیرا تا دوران او غالب شاعران و هنرمندان صرفاً در پی هنجارگریزی‌های زبانی بودند.

۲۲ ادوارشناسی زندگی ادبی و هنری احمد شاملو

احمد شاملو (۱۳۰۴ - ۱۳۷۹ش) در تهران متولد شد. پدرش حیدر شاملو، نسبش آن‌طورکه شاملو در مجموعه مدایح بی‌صله گفته به کابل می‌رسید و مادرش کوکب عراقی اهل قفقاز بود که پس از سرنگونی تزارها همراه با خانواده به ایران کوچ کرد. از آنجایی که پدرش افسر بود، دوران ابتدایی زندگی‌اش را در شهرهای مختلفی از قبیل: رشت، سمیرم، اصفهان، آباءه و شیراز گذراند و دوران راهنمایی و دبیرستان را در شهرهای خاش، زاهدان و مشهد سپری کرد و تحصیلات آکادمیک خود را تا پایان مقطع متوسطه ناتمام گذاشت. تجربه زندگی در نقاط مختلف کشور زمینه جمع‌آوری داده‌ها را برای گردآوری فرهنگ عامه کتاب کوچه فراهم کرد. سال ۱۳۳۲ به خاطر فعالیت‌های سیاسی در زندان‌های متفقین به نام زندان شوروی در رشت بازداشت شد. همو در فاصله سال‌های ۱۳۲۵، ۱۳۳۶ و ۱۳۴۳ سه ازدواج داشت که حاصل این ازدواج سه پسر و یک دختر بود. از دید شاملو موفق‌ترین ازدواجش آشنایی او با آیدا سرکیسیان بود. رد پای آیدا در شعرهای شاملو با نام «آیدا در آینه»، «لحظه‌ها» و «همیشه» و مجموعه‌ای به نام آیدا: درخت، خنجر و خاطره و ترغیب و کمک در تألیف فرهنگ الفبایی کتاب کوچه و روی آوردن به فعالیت‌های سینمایی و تلویزیونی دیده می‌شود. هم‌چنین کتاب مثل خون در رگ‌های من به طور اختصاصی شرح نامه‌های احمد شاملو به آیدا در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ است که جلوه‌ای از عشق فرازمینی او را به تصویر می‌کشد.

آثار اولیه شاملو مجموعه کوچکی از شعر و مقاله بود که در سال ۱۳۲۶ منتشر شد. نخستین قدم آشنایی شاملو با نیما، انتشار شعر «ققنوس» بود، انتشار مجموعه هوای تازه در دهه ۳۰، تولد شعر سپید، منثور یا شاملویی که با حفظ موسیقی، خود را از قید وزن عروضی رایج در شعر فارسی آزاد کرد، همگی نشان از تأثیر و تأثر نیما و شاملو بر یک‌دیگر دارد.

شاملو از دیرباز کانون نویسندگان ایران بود. او از تمام ظرفیت کلمات برای ایجاد حس و هوایی تازه استفاده می‌کرد و قدرت اعجاز‌آمیز کلمات و هنر ترکیب‌سازی یا پس و پیش کردن اجزای کلمات را برای القای مفهومی نو می‌دانست، اگر شاملو نبود بسیاری از واژگان مرکب نوظهور خیلی دیر در قاموس ادبی متولد می‌شدند و یا اصلاً زاده نمی‌شدند. شاملو با این‌که در زندگی شخصی‌اش ناملایمات بسیاری را تجربه کرد، اما روح سرکش و ماجراجوی او با وجود تحمل زندان از کوشش باز نایستاد و آشنایی او با آیدا سرکیسیان بعد از دو زندگی مشترک ناموفق، روزنه‌امید جدیدی به رویش گشود.^۲ وی از سال ۱۳۳۲ به مدت دو سال عهده‌دار سمت مشاور فرهنگی سفارت مجارستان بود. در همین سال که مقارن با آشفتگی و خفقان سیاسی ناشی از کودتا علیه مصدق بود، مأموران امنیتی به چاپ‌خانه و منزل شاملو حمله کردند و او را در چاپ‌خانه روزنامه اطلاعات دستگیر کردند. او در یک‌ساله که محبوس بود، با بررسی شاهنامه فردوسی و پژوهش در زمینه دستور زبان فارسی و نگارش داستانی بلند همت گماشت.

شاملو در سال ۱۳۳۶ مجموعه شعر هوای تازه را سرود که بهترین نمونه شعر سپید را در خود جای داده است. با این‌که نثر شاملو پرحس و سنگین و یادآور سبک تاریخ بیهقی است، اما اسیر سنت‌زدگی نشد و متنش سرزنده و پویاست. شاملو دستی در سفرنامه‌نویسی هم داشت؛ البته سفرنامه روزنامه سفر میمنت اثر ایالات متفرقه امریغ را در انتقاد از طایفه منحوس قاجاری در قالب طنز نوشته و از یک پادشاه فرضی سخن می‌گوید، با برجسته‌سازی دو گروه اجتماعی، دو نوع تلقی و برخورد را به نمایش می‌گذارد.

او با همه فعالیت‌های ادبی متنوعش، دائم مشغول پژوهش میدانی و کتابخانه‌ای درباره فرهنگ عامه بود که حاصل تلاش چندین و چند ساله‌اش را می‌توان در دایره‌المعارف چهارده جلدی کتاب کوچه دید؛ البته بعد از فوت شاملو این فرهنگ به جلد چهاردهم رسید. این اثر در کنار فرهنگ واژگان، با بیش از چهل داستان و قصه عامیانه، اثری بی‌بدیل در حوزه فرهنگ عامه به شمار می‌رود.

شاملو افزون بر ادبیات فارسی به دلیل آشنایی با زبان فرانسه، آثار شاعران فرانسوی را نیز به ایران شناساند؛ مثلاً اشعار فرانسوی شاعرانی مثل: مارگوت بیگل (Margot Beagle)، لنکستن (Lancastre)، هیوز (Hugues) و لورکا (Lorca) از این دسته‌اند. او در ترجمه به زبان مقصد بیش از مبدأ توجه کرده و با افزودن چاشنی و شم شاعری خود ترجمه‌ای متفاوت ارائه داد که مترجمان بعدی نتوانستند همان اشعار را به زیبایی او ترجمه کنند. شاید بتوان اضلاع هنری و ادبی شاملو را در نمودار زیر مجسم کرد:



نمودار شماره ۱ حوزه‌های ادبی - هنری احمد شاملو

جدول شماره ۱: دسته‌بندی و عناوین آثار شاملو

دسترهای شعر	جدول شماره ۱: دسته‌بندی و عناوین آثار شاملو
دسترهای شعر: ۱ آهنگ‌های فراموش شده ۲ قطعنامه ۳ هوای تازه (۱۳۳۶) ۴ باغ آینه (۱۳۳۹) ۵ لحظه‌ها و همیشه ۶ آیدا در آینه ۷ آیدا، درخت و خنجر و خاطره ۸ ققنوس در باران ۹ مرثیه‌های خاک ۱۰ شکفتن در مه ۱۱ ابراهیم در آتش ۱۲ دشنه در دیس ۱۳ ترانه‌های کوچک غربت ۱۴ مدایح بی‌صله ۱۵ در آستانه ۱۶ حدیث بی‌قراری ماهان ۱۷ ناباورانه، ۱۸ آه! مدایح بی‌حوصله و ...؛	
مجموعه‌های منتخب: ۱ از هوا و آینه‌ها، ۲ گزیده اشعار، ۳ اشعار برگزیده کاشفان فروتن شوکران، ۴ شعر زمان ما: احمد شاملو، ۵ گزیده اشعار.	
شعر و قصه برای کودکان: ۱ خروس زری - پیرهن پری ۲ قصه هفت کلاغون ۳ پریا ۴ ملکه سایه‌ها ۵ چی شد که دوستم داشتند؟ (ساموئل مارشاک) ۶ قصه دخترای ننه دریا ۷ قصه دروازه بخت ۸ بارون ۹ قصه یل و اژدها.	

۱	نایب اول (روبر مرل) ۲ لئون مورن کشیش (بناتریس بک) ۳ خزّه (ه. پوریه) ۴ پابره‌نه‌ها (ز. استانکو)، ۵ دن آرام ۶ افسانه‌های هفتاد و دو ملت (۳ جلدی) و ۷ دماغ (آگوتا گاو)، ۸ سه قصه و یک نمایش‌نامه ۹ افسانه‌های کوچک چینی ۱۰ - دست به دست (و. آلبا)، ۱۱ زهرخند، ۱۲ سربازی از دوران سپری شده، و ۱۳ مرگ کسب و کار من است (روبر مرل) ۱۴ شازده کوچولو (آنتوان دو سنت اگزوپری) ۱۵ دست به دست ۱۶ پسران مردی که قلبش از سنگ بود (موریو کایی) ۱۷ زهر خند، ۱۸ بگذار سخن بگویم (دچو نگارا) ۱۹ مسافر کوچولو ۲۰ عیسی دیگر - یهودا دیگر! (بازنویسی رمان قدرت و افتخار گراهام گرین) ۲۱ برزخ (ژ. روورز) ۲۲ قصه‌های بابام (ا. کالدول) ۲۳ جزیره ۲۴ غزل‌های سلیمان ۲۵ - هم چون کوچه‌ای بی‌انتها (از شاعران معاصر جهان) ۲۶ - هایکو ۲۷ - ترانه شرقی و اشعار دیگر (کورکاء) ۲۸ - ترانه‌های میهن تلخ (ریتسوس و کامپانلیس) ۲۹ سیاه هم چون اعماق آفریقای خودم (لنگستن هیوز) ۳۰ سکوت سرشار از ناگفته‌هاست (برگردان آزاد شعرهای مارگوت بکل) ۳۱ - چیدن سپیده دم (برگردان آزاد شعرهای مارگارت بکل) ۳۲ ۸۱۴۹۰ (آ. شمبون). قصه: ۱ زیر خیمه گر گرفته شب ۲ درها و دیوارهای بزرگ چین ۳ ترجمه افسانه گیل گمش ترجمه نمایشنامه‌ها: ۱ عروسی خون (لورکا) ۲ مفتخورها (چی کی) ۳ درخت سیزدهم (ژید) ۴ سیزیف و مرگ (روبر مرل) ۵ نصف شب است دیگر ۶ دکتر شوایتزر (ژ. سبرون).
۲	۱ اول هیکل ۲ دختر کوهستان ۳ بن بست ۴ داغ ننگ ۵ سر حریف ۶ فرار از حقیقت ۷ بی‌عشق هرگز
۳	۱ کتاب کوچه ۲ حافظ شیراز به روایت احمد شاملو ۳ افسانه‌های هفت گنبد ۴ ترانه‌ها (رباعیات ابوسعید ابوالخیر، عمر خیام و باباطاهر) ۵ هایکو، شعر ژاپنی ۶ نگرانی‌های من ۷ انگ از وسط گود
۴	۱ سردبیری مجله خوشه (یادنامه شب‌های شعر مجله خوشه به مثابه جنگ شعر امروز)، هفته‌نامه فردوسی، کتاب هفته، هفته نو، هفته‌نامه ایران‌شهر
۵	۱ سفرنامه طنز: سفر میمنت اثر ایالات متفرقه امریغ

شاملو در طول عمر ادبی و هنری‌اش، آثاری گران‌سنگ از خود به یادگار گذاشت که از این میان بزرگ‌ترین اثر پژوهشی او کتاب کوچه و بهترین اثر از میان ترجمه‌هایش شازده کوچولو اثر آنتوان دو سنت اگزوپری است. مجله خوشه نیز از تأثیرگذارترین نشریه‌های ادبی در دهه چهل بود که سال ۱۳۴۸ توسط ساواک توقیف شد.

از دیگر خدمات شاملو به شعر فارسی این بود که شعر هایکوی ژاپنی را به فارسی زبانان معرفی کرد. همو با بیان نظریاتش درخصوص شعر سپید که در کتاب نظریه شعر سپید، با گردآوری و تدوین هیوا مسیح، به حرف‌های شاملو درباره شعر و شاعری اختصاص دارد، از نوآوری‌های شاملو در شعر فارسی سخن می‌گوید. انواع هنجارگریزی در شعر شاملو؛ مثل: آوایی، صرفی، نحوی، معنایی و... از جمله مواردی است که شعر او را به منشوری چندپهلوی تبدیل می‌کند که قابلیت سپیدخوانی دارد. از این رو، شاملو از ستارگان ادب فارسی است که توانست با تأثیرپذیری از شعر سپید فرانسوی، تلفیق نثر تاریخ بیهقی و تلفیق آن با زبان معاصر شعری با ریتم و آهنگی خاص، بدون وزن عروضی خلق کند. شاملو با ترکیبات نوظهور خود که برگرفته از ظرفیت ترکیبی و پیوندی بودن ساختار دستور زبان فارسی بوده است، توانست خلأ وزن را با تصاویر پر کند. هم‌چنین طی تأثیرپذیری از شعر هایکوی ژاپنی، انتخاب لحن حماسی، استفاده از واژگان و تعابیر عامیانه، معجونی شگرف و سبکی منحصر به فرد ساخت که با عنوان «شعر سپید» به نام شاملو ثبت شد. تبحر شاملو در موارد مذکور نشان از موم بودن زبان در ذهن شاملو و آشنایی او با متون کلاسیک، معاصر و زبان توده مردم دارد. زبان شعر شاملو «هم‌چون درختی است که ریشه آن در زبان و نثر فارسی... و شاخ و

برگ آن در فضای زبان امروز افشان گردیده است» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۳۱۵). سرانجام این مرد نستوه و مبارز ساعت نه شب دوم مرداد ۱۳۷۹ در خانه خود، دهکده فردیس درگذشت و پیکرش در امامزاده طاهر کرج به خاک سپرده شد.

۳۲ خلاقیت‌ها و سنت‌شکنی‌های ادبی شاملو

۱۳۲ نوآوری‌های زبانی شاملو

اگرچه شعر شاملو در آغاز ساده به نظر می‌رسد، اما آنچه شعر او را به مرز خلاقیت رسانده، استفاده از تکنیک‌های ادبی متنوعی است که نیاز به مطالعه علمی دارند. اولین ویژگی شعر شاملو این است که برخلاف شعر نیما، وزن عروضی ندارد. او کوشیده این خلأ موسیقایی را با آهنگ و موسیقی واژگان پر کند؛ یکی دیگر از ابداعات شعری شاملو در شعر فارسی، سپیدنویسی است و به نوعی می‌توان او را معمار شعر سپید در ایران خواند؛ شعر سپیدگونه‌ای از بیان ادبی است که فارغ از وزن عروضی با حذف واژگان متناظر و اتکا به چند واژه، به تحریک ذهن مخاطب می‌پردازد تا او را به کشف معانی نهفته در واژگان و عبارات ترغیب کند. این نوع شعر اگر چه در ادبیات فرانسه و نظریه شعر نو نیما معرفی شده بود، اما شاملو آن را بومی کرد. از آنجایی که شعر سپید وزن عروضی ندارد و گاه کلمات و عبارات، بریده بریده کنار هم قرار گرفته‌اند، صحیح خوانی شعر به انتقال پیام شاعر کمک می‌کند. برای شفافیت بحث مختصات ساختاری شعر سپید را می‌توان در نمودار زیر خلاصه نمود:



نمودار شماره ۲. مختصات شعر سپید (منبع: آموزش شعر نو، جاذب نیکو، ۱۳۹۳ - www.shereno.com)

هر یک از اضلاع این مختصات نمونه‌هایی در شعر شاملو دارد که می‌تواند در تبیین و تشریح مفهوم سپیدنویسی مؤثر باشد:

(۱) هنجارشکنی:

شروع شعر دروازه ورود به متن شعر است که عموماً در شعر سپید هم‌چون متن داستان با گره‌افکنی آغاز می‌شود تا ذهن مخاطب به خوانش ادامه شعر تحریک شود. هرچند در شعر سپید واژگان و عبارات عموماً از هم گسیخته‌اند و شبیه بریده‌های متن کلمات یک روزنامه یا کتاب ادبی هستند که در ظرفی ریخته و مخلوط شده‌اند، اما در پشت هر

واژه اندیشه‌ای نهفته است. مجموع این تکه‌ها در ذهن خواننده جورچین می‌شوند و در انتقال معنا نقش دارند؛ مثلاً طرح یک سؤال، کلمات متناقض، ترکیبات ابداعی و کاریکلماتور از موارد ادبی ابداعی است که هنجارهای زبانی را به چالش می‌کشد. نمونه در شعر شبانه شاملواز دفتر آیدا در آینه:

(۱) مرا / تو / بی سببی / نیستی / به راستی / صلت کدام قصیده‌ای / ای غزل؟ ستاره باران کدام سلامی / به آفتاب؟ (شاملو، ۱۴۰۲: ۱۸).

(۲) کلام از نگاه توشکل می‌گیرد / خوشا نظربازیا که تو آغاز می‌کنی؟ / پس پشت مردمکانت / فریاد کدام زندانی است / که آزادی را / به لبان برآماسیده / گل سرخی پرتاب می‌کند؟ (همان: ۲۹).

شاملو به دلیل خفقان حاکم از صراحت‌گویی پرهیز می‌کند. او با زیرکی ادبی پرسش و پاسخی در ذات شعر مطرح کرده است تا از قطعیت‌گویی پرهیزد و فضا را برای طرح پرسش‌های بعدی آماده کند؛ در شعر اول اگر ابیات به نثر تبدیل شود، پاسخ پرسش‌های شاعر را در خود شعر می‌توان دریافت کرد. «به راستی صلت کدام قصیده‌ای ای غزل؟ ستاره باران کدام سلامی به آفتاب از دریچه تاریک؟» یعنی مطلوب شاعر به صله قصیده در غزل تشبیه شده است و سلام، همان ستاره باران آفتاب از دریچه تاریک است.

در شعر دوم از همین مجموعه، اگر ادات پرسشی «کدام» حذف شود جمله خبری می‌شود و می‌توان منظور شاعر را بهتر فهمید. شاملو در اینجا زندانی‌ای را وصف می‌کند که در چشمانش انتظار آزادی موج می‌زند و خبر آزادی‌اش به گل سرخی وصف شده که قرار است بعد از آزادی از فرط شادی برایش پرتاب شود. هم‌چنین افزودن «بر» روی کلمه آماسیده، نوعی هنجارشکنی زبانی است که تنها در دایره واژگان شاملو جای دارد و از طریق او وارد عرصه زبان شده است.

(۲) پیوند عناصر خیال:

شاملو برای رسیدن به ادبیت متن کوشید با عنصر خیال (تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه) به شاعرانگی متن کمک کند (جاذب نیکو، ۱۳۹۳: ۲). عناصر خیالی شاملو که با هدف ایجاد هم‌دلی با مخاطب استفاده شده، عموماً در قالب صنایع ادبی چون: تشخیص، تشبیه و استعاره در اشعار زیر به شکلی هماهنگ به کار رفته است و بسامد تشبیه از بقیه بیشتر به چشم می‌خورد (جاری مورجان، ۱۳۹۵) تشبیهات شاملو اغلب بدیع و بکراند. در مجموع، صورخیال شاملو در دو محور افقی و عمودی شعر او تبلور یافته است که به شکل ریسمانی به هم وصل شده‌اند؛ مثل شعر زیر که به تابستان صفات انسانی داده شده:

(۱) غبارآلود و خسته / از راه دراز خویش / تابستان پیر / چون فراز آمد / در سایه گاه دیوار / به سنگینی / یله داد / و کودکان / شادی کنان / گرد بر گردش ایستادند... (شاملو، ۱۳۹۴: ۸۶)

در شعر مرگ نازلی، شاملو این‌طور سروده:

(۲) نازلی! بهار خنده زد و ارغوان شکفت / در خانه، زیر پنجره گل داد یاس پیر / دست از گمان بدار! / با مرگ نحس پنجه می‌فکن ... (شاملو، ۱۳۹۴: ۱۳۳)

در این شعر شاملو خطاب به نازلی که یکی از مظاهر طبیعت است، آمدن بهار را با استعاره بهار خنده زد، نوید می‌دهد و از او می‌خواهد با مرگ که نحس است، پنجه در نیفکند یا مقابله نکند.

(۳) زبان ادبی:

زبان ادبی که پیچیده و رمزآلود است در مقابل زبان علمی قرار دارد، این زبان در پی انتقال دانش نیست بلکه با کمک زبان برای خلق آثار ادبی هم‌چون شعر، داستان، قطعه‌های ادبی، نمایش‌نامه و فیلم‌نامه، از دایره واژگانی خاصی بهره می‌برد و هرچه اغراق آمیزتر و ابتکاری‌تر باشد، جذاب‌تر جلوه می‌کند. یک ادیب برای غنای محتوای شعر خود از اسطوره، تاریخ، اتفاقات روز و... استفاده می‌کند تا کلید پیامش را در دست مخاطب بگذارد. زبان ادبی تنوع چشم‌گیری دارد؛ زیرا افزون بر آرایه‌های ادبی مثل استعاره، تشبیه، مجاز و کنایه، تشخیص، حس‌آمیزی، با تغییر زاویه دید و التفات، استفاده از سبک‌های مختلف و واژگان ابداعی به هنجارگریزی از زبان معیار دست می‌زند. عموماً در شعرهایی که جنبه روایی دارند، شاعر با ساخت شخصیتی خیالی او را صدا می‌زند و با او درد دل می‌کند؛ مثل شعر «تو را من چشم در راهم» نیما که با ری‌را معشوق خیالی اش صحبت می‌کند. شاملو نیز در شعر «مرگ نازلی»، «آیدا در آینه» و... با معشوق خیالی اش صحبت می‌کند تا از مسائل اجتماعی سیاسی شکوه کند. شاملو از تمام ظرفیت زبان و واژگان برای ادبی‌تر کردن متن بهره گرفته تا از بین شاعران نیمایی مبتکر شعر سپید گردد. او با لایه لایه کردن زبان و پیچیدن پیام در عباراتی کوتاه و با مکثی هنرمندانه مخاطبان خاصش را به خود جذب می‌کند. طبیعی است در عصر شاملو که هنوز ذهن و زبان سنتی‌گرایان به شعر نو عادت نکرده بود، مخالفان بسیاری داشته است. او از زبان برای اعتراض اجتماعی استفاده کرد (صارمی و طهماسبی، ۱۳۹۴: ۸۴). در شعر از نفرتی لبریز می‌گوید:

(۱) ما نوشتیم و گریستیم / ما خنده‌کنان به رقص برخاستیم / ما نعره‌زنان از سر جان گذشتیم / کسی را پروای ما نبود / در دوردست مردی را به دار آویختند / کسی به تماشا / سر برنداشت / ما نشستیم و گریستیم / ما با فریادی / از قالب خود برآمدیم (همان: ۳۵۶)

در این شعر شاعر از اوج نفرت درون نسبت به اعدام مبارزان سیاسی در دوران ستمشاهی خبر می‌دهد که به دلیل خفقان حاکم نمی‌توانستند مانع شوند و انزجار خود را با فریاد بیان می‌کردند.

(۴) موسیقی درونی:

موسیقی، مجموعه‌ای از اصواتی است که با هدف و هماهنگی خاصی کنار هم قرار گرفته‌اند تا با ایجاد فراز و فرود، حسی را در مخاطب ایجاد کنند. با موسیقی می‌توان آشنایی‌زدایی کرد. موسیقی شعر به چهار نوع بیرونی، کناری، درونی و معنوی تقسیم می‌شود: موسیقی بیرونی همان وزن عروضی شعر است؛ مثلاً شاهنامه در بحر متقارب سروده شده است؛ موسیقی کناری، قافیه و ردیف، تکرارها و ترجیع بندهاست؛ موسیقی درونی مجموعه هماهنگی‌هایی است که از رهگذر تشابه و تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید مثل جناس که از نوع موسیقی نهفته است و در مجموع، موسیقی درونی همان بدیع لفظی است و موسیقی معنوی یا همان بدیع معنوی ارتباط‌های پنهان درون ابیات را نشان می‌دهد؛ مثل تضاد و طباق، ایهام و مراعات نظیر (قنبری، بی‌تا: ۳).

با ظهور نیما و تغییر در موسیقی شعر، شاعران نیمایی برای پر کردن خلأ وزن شعر یا همان موسیقی بیرونی با کمک تنوع و تکرار در نظام آواها سعی کردند با موسیقی درونی شعر را آهنگین کنند و عمده دلایل آنان عموماً غنی ساختن موسیقی شعر، تاکید بر مضمون خاص، رفع تردید خواننده، ایجاد تکیه‌گاه در کلام و جلب نظر مخاطب بوده

است (روحانی و عنایتی، ۱۳۸۹: ۴۲)؛ هرچند شاملو محتواگراست اما هم‌چون فرمالیست‌ها از تمام ظرفیت‌های زبان برای فرم‌دهی به زبان کمک می‌گیرد. بیشترین آرایه‌های ادبی که شاملو در پرورش موسیقی درونی اشعارش استفاده کرده عبارتند از: جناس، تکرار واک، تکرار واژه، تکرار جمله یا عبارت. افزون بر شاملو در شعر فروغ هم تکرار، موجد وزن موسیقایی شده مثل شعر زیر که تکرار دو جمله، صدای نواختن پاندول ساعت را تداعی کند:

زمان گذشت / زمان گذشت و ساعت چهار بار نواخت / چهار بار نواخت... (فرخزاد، ۱۳۹۶: ۱۰۷).

بنابراین منظور از موسیقی درونی یا داخلی مجموعه تناسب‌هایی است که میان صامت‌ها و مصوت‌های کلمات هر شعر ممکن است وجود داشته باشد، جناس‌ها هم موسیقی درونی ایجاد می‌کنند (خانلری، ۱۳۳۲: ۱۶۳).

شاملو در اشعار زیر با کمک موسیقی درونی ضرباهنگ ایجاد کرده است:

(۱) شب / سراسر / زنجیر زنجره بود / تا سحر (شاملو، ۱۳۹۴: ۹۷۸): واج آرای زنجیر و زنجره .

(۲) سال بد / سال باد / سال اشک / سال شک / سال روزهای دراز و استقامت کم (همان: ۲۰۹): تکرار سال، جناس شک و اشک و تضاد دراز و کم.

خروشی بی خویش / از خراش حنجره‌ای خونین / بی‌نیوتر از هر کلام بلیغ است (همان: ۱۰۲۴): واج آرای خروش، خویش و خراش .

در اشعار بالا شاملو کوشیده با تکرار کلمه سال، جناس باد و بد، اشک و شک، خروش، خویش و خراش، تقابل دراز و کم در درون شعر موسیقی ایجاد کند.

۲۳۲ دکلماسیون در ترجمه‌های شاملو (شعر هایکو ژاپنی و داستان شازده کوچولو)

۱. دکلماسیون (declamation) اصطلاحی است که برای برگرداندن یا ترجمه از زبانی به زبان دیگر با حفظ قواعد زبان مقصد به کار می‌رود. وقتی شعری با ساختار و درون‌مایه کاملاً متفاوت از زبان مبدأ سروده شده، امکان این‌که با همان ساختار و ضوابط متن اصلی ترجمه شود، وجود ندارد؛ مثلاً اگر شاعر ژاپنی بخواهد غزل حافظ را ترجمه کند، می‌کوشد با فرم شعر هایکویی ترجمه کند؛ زیرا فرم و ساختار شعر ژاپنی با غزل فارسی هم‌خوانی ندارد. هم‌چنین، درون‌مایه اشعار هایکوی ژاپنی بر تفکر عرفانی ذن^۳ استوار است، اما شعر عرفانی فارسی از فناء فی‌الله و بقاء بالله سخن می‌گوید و طبیعتاً روی ترجمه تأثیر می‌گذارد. بنابراین وقتی یک ایرانی هم بخواهد شعر هایکویی بسراید نباید تنها به فرم کوتاه و تصویری و دیداری بودن آن بسنده کند بلکه باید با تفکر ذن هم آشنا باشد و بتواند این تفکر را به عرفان ایرانی نزدیک کند تا برای مخاطب ایرانی ملموس شود؛ زیرا مخاطب شعر هایکوی ایرانی، فارسی‌زبانان هستند. نیما هم وقتی شعر سپید فرانسوی را می‌خواند، آن را با تکنیک دکلماسیون توانست به شعر نو نیمایی تبدیل کند.

شاملو کوشید سیرخطی شعر ژاپنی را با کمک ع. پاشایی در کتاب هایکو: شعر ژاپنی از آغاز تا امروز به زبان فارسی برگرداند. این اشعار که توسط ماتسو باشو (松になる) در قرن هفدهم سروده شده بود، از عناصر طبیعت مثل رنگ‌ها و اشکال خاص میوه‌ها و گل‌هایی چون شکوفه‌های گیلاس، گل نیلوفر، نسیم صبحگاه و غروب استفاده کرده تا شعر جنبه دیداری پیدا کند و با تجربه شاعر همراه شود. از آنجایی که شعر هایکو کوتاه و تصویری است، مخاطبان امروز

که حوصله خواندن اشعار طولانی را ندارند، برایشان جذابیت دارد. نمونه‌هایی از دکلماسیون شعر هایکوی ترجمه احمد شاملو و ع. پاشایی:

- (۱) فشرده می‌شود قلبم
از زیبایی شکوفه‌های گیلان (تاتسو - جو)
- (۲) توده‌ای از ابرها
ماه را حمل می‌کنند (بونچو)
- (۳) ای برگ‌ها از باد بپرسید
کدامتان اولین برگی خواهید بود که فروخواهد افتاد (سوشکی)

۲. **شازده کوچولو** (۱۹۴۳) اثر دو سنت اگزوپری، نویسنده و خلبان فرانسوی به ۲۸۰ زبان و گویش ترجمه شده و بعد از انجیل بالاترین رکورددار ترجمه به سایر زبان‌های جهان بوده است؛ از روی همین داستان، نمایش‌نامه در جست‌وجوی دوست نوشته و ساخته شده و در پاریس و تهران روی صحنه رفته؛ در این داستان سنت اگزوپری از شاهزاده کودکی که از سیاره‌ای به نام ۶۱۲ آمده سخن می‌گوید و پرسش‌هایی از آدم‌ها و کارهایشان می‌کند. او به سبکی نمادین و عاشقانه، داستان خیال‌انگیز و زیبای فلسفه عشق و دوستی را نشان می‌دهد. شازده کوچولو در برخورد با طیف مختلفی از انسان‌ها مثل پیرمرد، جغرافی‌دان، پادشاه مغرور و... برخوردهای متفاوتی می‌کند و با به رخ کشیدن زیبایی‌های حقیقی قصد دارد انسان معاصر را که به ظواهر مادی توجه دارد و از درک زیبایی‌های حقیقی عاجز شده، مسخره کند و از آن‌ها می‌خواهد که مراقب زمین باشند.

داستان شازده کوچولو در ایران توسط افراد مختلفی به نام‌های محمد قاضی (۱۳۳۳)، احمد شاملو (۱۳۵۸) با نام مسافر کوچولو، ابوالحسن نجفی (۱۳۷۹)، مصطفی رحماندوست (۱۳۹۸)، کاوه میرعباسی (۱۳۹۹) هم که عموماً مترجمان وفادار به زبان مبدأ بودند، ترجمه شده است، اما شاملو بیشتر به دکلماسیون و برگردان به زبان مقصد نظر داشته است هرچند هر یک از این مترجمان از منظر خاصی به آن نگریسته‌اند؛ مثلاً مصطفی رحماندوست هدفش از ترجمه شازده کوچولو، ارائه متنی ساده و قابل فهم برای کودکان و نوجوانان بوده است. شاملو از دکلماسیون که در ترجمه شعر هایکوی ژاپنی از فرم و دیداری بودن و سکوت معنادار بهره می‌برد و در ترجمه اشعار هایکو هم به عرفان ایرانی نظر داشت تا آن را برای مخاطب ایرانی معنادار سازد، از همین هنر در ترجمه‌هایش از آثار فرانسوی نیز بهره جست و یکی از رموز موفقیت او در ترجمه شازده کوچولو توجه شاملو به دکلماسیون بوده است که گزیده‌ای از متن فرانسوی آن به ترجمه احمد شاملو، محمد قاضی و ابوالحسن نجفی بدین شرح می‌باشد:

J'ai ainsi vécu seul, sans personne avec qui parler véritablement, jusqu'à une panne dans le désert du Sahara, il y a six ans. Quelque chose s'était cassé dans mon moteur, Et comme je n'avais avec moi ni mécanicien, ni passagers, je me préparai à essayer de réussir, tout seul, une réparation difficile. C'était pour moi une question de vie ou de mort.

مقایسه سه ترجمه از یک متن شازده کوچولو		
احمد شاملو	ابوالحسن نجفی	محمد قاضی
این‌جوری بود که روزگرم تو تنهایی می‌گذشت بی‌این‌که راستی راستی یکی را داشته باشم که باش دو کلمه حرف بزنم، تا این‌که زد و شش سال پیش در کویر صحرا حادثه‌یی برایم اتفاق افتاد؛ یک چیز موتور هواپیمایم شکسته بود و چون نه تعمیرکاری همراه بود نه مسافری یکه و تنها دست به کار شدم تا از پس چنان تعمیرِ مشکلی برآیم. مسأله مرگ و زندگی بود.	من همین جور تک و تنها و بدون هم‌زبانی که با او بتوانم حقیقتاً حرف بزنم زندگی کردم تا شش سال پیش که هواپیمایم خراب شد و ناچار در صحرای کبیر افریقا به زمین نشستم. چیزی در موتور هواپیما شکسته بود و چون نه تعمیرکاری همراه بود و نه مسافری داشتم خودم را آماده کردم تا دست تنها تعمیر دشواری انجام بدهم. مسئله مرگ و زندگی بود.	به این ترتیب، من تنها و بی آنکه کسی را داشته باشم که حرف حسایی با او بزنم زندگی کردم، تا شش سال پیش که در صحرای آفریقا هواپیمایم خراب شد. یکی از اسباب‌های موتور هواپیما شکسته بود، و چون من نه مکانیسین همراه داشتم و نه مسافر، آماده شدم تا مگر بتوانم به تنهایی از عهده این تعمیر دشوار برآیم. این خود برای من مسئله مرگ و زندگی بود.

تحلیل جدول

از بین چند ترجمه بالا ترجمه شاملو، ترجمه آزاد است که کوشیده با نزدیک شدن به زبان محاوره از تجربیات خود در گردآوری کتاب کوچه نیز استفاده کند تا زبان شازده کوچولو که متنی رسمی بوده به زبان عامیانه نزدیک سازد، اما لحن بیان محمد قاضی شاعرانه و ترجمه ابوالحسن نجفی بیشتر از نوع رسمی و وفادار به زبان مبدأ است.

نتیجه‌گیری

بر اساس یافته‌های پژوهش، شاملو ادیب و هنرمند نستوه زبان و ادب فارسی، در طول حیات ۷۵ ساله خود آثاری گران‌سنگ و متنوعی در وادی شعر، ترجمه، داستان، سفرنامه، فیلم‌نامه، روزنامه و مجله از خود به یادگار گذاشت که هنوز کتاب کوچه او به اتمام نرسیده است. تنوع و تغییر سبک ادبی با کمک فراهنجاری‌های زبانی، موسیقایی و معنایی در کنار آشنایی او با مفهوم دکلماسیون با زبان فرانسه و ترجمه آزاد از شازده کوچولو و اشراف شاملو بر سبک شعر هایکوی ژاپنی از مواردی است که هنوز جای بررسی علمی دارد که در این جستار سعی شد ضمن معرفی آثار شاملو، تنها فراهنجاری‌های زبانی ادبی او بیشتر بررسی شود؛ زیرا پرداختن به کل حوزه‌های ادبی و هنری شاملو نیاز به تالیف دانش‌نامه مستقلی درباره شاملو دارد. آثار او با نظریه فرمالیست‌ها و ادبیت متن هم‌خوانی دارد زیرا او با سپیدنویسی و شکستن هنجارهای زبانی توانست با حفظ محتوا زبان شعر سنتی را به زبان شعر نو نیمایی تبدیل کند. در این راستا آنچه شاملو را به وادی فراهنجاری زبانی کشاند، خفقان سیاسی - اجتماعی حاکم بر دوران او و شکل‌گیری جریان مدرنیسم در ادب فارسی بود که بعد از نیما شروع شده بود و زمینه را برای ایجاد سبک شعر سپید شاملویی فراهم کرد و افراد زیادی در این وادی گام برداشتند که بررسی میزان تأثیرپذیری و نوآوری‌های پیروان شاملو هم مجال مقاله دیگری را می‌طلبد؛ البته شاملو برای اثبات نظریه‌های خود مرارت‌ها و انتقادهای بسیاری را تحمل کرد.

پیشنهاها

۱. پیشنهاد می‌شود کلیه واژگان بدیع شاملو که فراهنجاری زبانی دارند از دل مجموعه اشعار شاملو بیرون کشیده شود و در کتاب یا مقاله مستقلی چاپ و بررسی گردد؛ زیرا شاملو مبتکر واژه کاریکلماتور نیز بوده است که نشان از قدرت ذهن و زبان شاملو دارد؛
۲. پیشنهاد می‌شود دانش‌نامه‌ای درخصوص آثار شاملو در مجموعه‌ای ۷۰۰ تا ۱۰۰۰ صفحه‌ای چاپ و به زبان انگلیسی ترجمه شود تا علاقمندان به زبان و ادب فارسی سراسر جهان بیشتر با شاملو آشنا شوند هرچند کتاب‌شناسی احمد شاملو، آثارشناسی توصیفی احمد شاملو، شاملوشناسی چاپ شده، اما جای خالی مجموعه مقالات جدید و کاملی درخصوص شاملو به شدت احساس می‌شود.

یادداشت‌ها

۱. کاریکلماتور: کاریکاتوری است که با کلمات نوشته می‌شود، این واژه از واژگان ابداعی شاملو بر متن‌های طنز تصویری پرویز شاپور همسر فروغ فرخزاد بوده است؛ مثل: فواره ماکارونی مایع می‌سازد.
۲. در توصیف آیدا سرکیسیان گفته: «به راستی صلت کدام قصیده‌ای ای غزل؟ ستاره باران کدام سلامی/ به آفتاب/ از دریچه تاریک؟» (ارجاع) یا مجموعه مثل خون در رگ‌های من که مجموعه نامه‌های شاملو به همسرش آیدا است.
۳. ذن: مکتبی در مذهب بودایی که در اوایل قرن پنجم میلادی از هند آغاز و توسط بودی درامای هندی به چین و سپس به ژاپن راه پیدا کرد. این مکتب تأکید فراوانی بر ژرف نگری لحظه لحظه در ماهیت اشیا و جانداران و... با کمک تجربه مستقیم دارد و معمولاً با مقایسه تناقضات بین دو چیز تعالیم خود را به مخاطب می‌آموزد. به عقیده ذن گرایان نباید در جست و جوی حقیقت باشیم و نه از توهّمات بگریزیم. بدون توجه به سودجویی باید در گوشه‌ای خیلی ساده نشست و با تمرکز کامل به محیط اطراف نگرست، تمام اشیاء، بوها، نورها و احساسات را ناظر بود و افکار و اندیشه‌هایی که به ذهن می‌رسد را مشاهده کرد و از این طریق است که ذهن آرام می‌شود. در این صورت نگاه کردن بدون دیدن، شنیدن بدون گوش کردن، حس کردن بدون بو و لمس کردن، اندیشیدن بدون فکر کردن روی می‌دهد.

منابع

- اسکولز، رابرت (۱۳۸۹) درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: آگاه.
- بی‌نا (۱۳۹۲) «نقد و بررسی دو شعر احمد شاملو: شبانه و غزلی در نتوانستن». تاریخ دسترسی: ۱۳۹۲/۰۵/۰۷، نشانی سایت: www.delgarm.com
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱) سفر در مه (تأملی در شعر احمد شاملو). تهران: انتشارات نگاه.
- جاذب نیکو، محمد ابراهیم (۱۳۹۳) «سپیدسرای و سپیدخوانی». تاریخ به روز رسانی: ۱۳۹۳/۱۰/۰۸. نشانی سایت: www.shereno.com
- جاری مورجان، یاسین (۱۳۹۵) «صورخیال در شعر شاملو: ۱». تاریخ دسترسی: ۱۳۹۵/۰۲/۲۴. نشانی سایت: www.shereno.com
- حاج مؤمن، حسام؛ صالح بک، مجید (۱۳۹۴) «ساختار نمودیابی ادبیت در متون ادبی؛ رهیافت زیبایی شناسیک». حکمت و فلسفه. دوره ۱۱. شماره ۲. صص ۳۷ - ۵۴.
- حسنوندی، سمیر؛ عسکری، مجتبی؛ عالیشوندی، اسماء؛ جان نثاری، زهرا (۱۳۹۴) «ترجمه ادبیات کودک از منظر پارادایم اسکوپوس و تعادل». مطالعات زبان و ترجمه. سال ۴۸. شماره ۳. صص ۱۱۷ - ۱۳۷.
- حسینی، لیلا (۱۳۹۳) «بررسی افکار نوستالوژیک در شعر احمد شاملو». بهارستان سخن. سال ۱۱. شماره ۲۶. صص ۱۶۳ - ۱۸۲.
- حقوقی، محمد (۱۳۶۸) شعر زمان ما، احمد شاملو: شعر شاملو از آغاز تا امروز. چاپ دوم. تهران: نگاه.
- خانلری، مسعود (۱۳۸۶) وزن شعر فارسی. چاپ هفتم. تهران: توس.
- داد، سیما (۱۳۸۱) فرهنگ اصطلاحات ادبی. تهران: گلشن.
- دستغیب، عبدالعلی (۱۳۵۲) نقد آثار شاملو. تهران: نشر میرا.
- دوستن آگروپری، آنتوان (۱۳۹۵) شازده کوچولو. ترجمه احمد شاملو. تهران: نگاه.
- دوستن آگروپری، آنتوان (۱۴۰۱) شازده کوچولو. ترجمه ابوالحسن نجفی. تهران: نیلوفر.
- روحانی، مسعود؛ عنایتی قادیکلایی، محمد (۱۳۸۹) «کارکرد واج آرای و تکرار در موسیقی شعر احمد شاملو». فصلنامه پژوهش‌های ادبی. سال ۷. شماره ۲۸. صص ۴۱ - ۶۰.
- سیدحسینی، رضا (۱۳۶۶) مکتب‌های ادبی. تهران: انتشارات نیل.
- شاملو، احمد (۱۴۰۲) آیدا در آینه. تهران: نگاه.
- (۱۳۸۰) شازده کوچولو. ترجمه محمد قاضی. چاپ شانزدهم. تهران: سهامی کتاب‌های جیبی.
- (۱۳۹۴) مجموعه اشعار. چاپ نهم. تهران: نگاه.
- شاملو، احمد، ع. پاشایی (۱۳۸۸) هایکو: شعر ژاپنی از آغاز تا امروز. برگردان احمد شاملو و ع. پاشایی. چاپ هفتم. تهران: نشر چشمه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۸) موسیقی شعر. تهران: آگاه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۴۰۱) با چراغ و آینه. تهران: سخن.
- صارمی، زهره؛ طهماسبی، فرهاد (۱۳۹۴) «تحلیل تصاویر مستقل در شعر احمد شاملو». پژوهش‌های دستوری و بلاغی. سال ۵. شماره ۸. صص ۶۵ - ۱۰۰.
- صحرابین، مریم (۱۳۸۸) «بررسی فراهنجاری‌های زبانی شعر شاملو»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان‌شناسی همگانی. به راهنمایی تقی وحیدیان کامیار. تهران: دانشگاه پیام نور.
- صفری، مهدی؛ عباس زاده، اکرم (۱۳۹۸) «نوزایی واژگانی و زبانی در آثار شاملو». پژوهشنامه اورمزد. شماره ۴۸. صص ۱۱۷ - ۱۲۷.
- صفوی، کوروش (۱۳۸۳) از زبان‌شناسی به ادبیات. ج ۱. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- فرخزاد، فروغ (۱۳۹۶) دیوان کامل فروغ فرخزاد. تهران: ملینا.
- فیروزی، حسین؛ اسماعیل پور مطلق، ابوالقاسم؛ وفایی، عباسعلی (۱۳۹۸) «تحلیل نمادهای شعر پایداری در اشعار احمد شاملو بر پایه نقد اسطوره‌شناختی». ادبیات پایداری کرمان. دوره ۱۱. شماره ۲۰. صص ۱۳۱ - ۱۵۴.

قاسمیان، پروانه (۱۳۹۹) «ذن چیست؟ آشنایی با آیین ذن در فرهنگ و هنر ژاپن». تاریخ دسترسی: ۱۳۹۹/۱۲/۲۳. نشانی سایت: www.danesheyoga.com

قنبری، رضا(بی‌تا) «مقاله موسیقی درونی، یک جادوی زیبا در شعر سپید». تاریخ دسترسی: ۱۴۰۲/۹/۲۰. ص ۳. <https://www.naghdesher.ir>

مجبایی، جواد (۱۳۷۷) شناختنامه شاملو. تهران: نشر قطره.

مرتضوی، سیداحمد؛ ساعی، ایرج؛ معدنی، سعید (۱۳۹۶) «بررسی بازتاب ستیز اجتماعی در اشعار احمد شاملو با مفاهیم جامعه‌شناسی بورگن هابرماس». فصلنامه علوم اجتماعی. سال ۲۶. شماره ۷۹. صص ۲۳۵ - ۲۶۸.

وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۴) «زبان چگونه شعر می‌شود؟». شعر پاییز. شماره ۴۴. صص ۴۶ - ۴۹.

پیوند عشق و شعر از نگاه مولانا، سعدی، حافظ، ... و حسین منزوی

سید محمدفرید راستگوفر (نویسنده مسئول)

دکتری زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی دانشگاه کاشان، کاشان، ایران.

faridrastgoo@yahoo.com

سید محمد راستگو

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی دانشگاه کاشان، کاشان، ایران.

rastgoo14@yahoo.com

چکیده

این که خاست‌گاه شعر و چیستی و چگونگی آن چیست، پرسشی است که هنوز به پاسخ پایانی نرسیده است. با این همه در این که میان شعر و عواطف درونی پیوندی استوار هست، همه هم‌داستان‌اند. در این که عشق و شیفتگی نیز یکی از ژرف‌ترین عواطف درونی است، جای گمان نیست. بر این پایه شاید بتوان عشق را یکی از خاست‌گاه‌های شعر و شاعری شمرد. نکته‌ای که بسیاری از شاعران بزرگ آن را گواهی کرده‌اند و چون گواهی آنان برخاسته از تجربه‌های آنان است، می‌تواند برهانی استوار بر این نکته نیز باشد. در این پژوهش، به شیوه تحلیلی و توصیفی، در پی پاسخ به پرسش پیوند عشق و شعر، با بررسی برخی سروده‌ها و تجربه‌های شاعرانی چون مولوی، سعدی، سیف فرغانی، حافظ و به‌ویژه حسین منزوی، که هم در شعر و هم در عشق کارگشته و آزموده بوده‌اند، به این نتیجه رسیده‌ایم که عشق و وابسته‌های آن هم زاینده خود شعر است و هم افزاینده نابی و نغزی آن، و این که اگر عشق نبود، این همه سخنان و سروده‌های نغز و ناب نیز نبود و دل ما در پی چیزی می‌گشت.

کلیدواژه‌ها: عشق، شعر، پیوند عشق و شعر، مولانا، حسین منزوی.

درآمد

این‌که شعر چیست و خاستگاه آن کدام است، پرسشی است که از دیرباز تا کنون بر سر آن گفت‌وگوهای بسیار بوده و درباره آن جست‌وجوهای بسیار انجام شده و پاسخ‌های گوناگون بدان داده شده است، و هم‌چنان پاسخ‌های تازه‌تر و استوارتری را چشم می‌دارد و شاید هرگز به پاسخ پایانی دست نیابد. با این‌همه، گویا یک چیز را بی‌گمان و گزافه می‌توان پذیرفت: پیوند بنیادین و استوار شعر با عواطف و حس‌و‌حال‌های دل و درون. تجربه‌های بسیار و گونه‌گون شاعران و سرایندگان در زمان‌ها و مکان‌های گوناگون نشان داده است که هرچه حس‌و‌حال‌های درون آنان افزونی یافته، حس شاعرانگی آنان نیز افزونی پذیرفته و کار سرودن و گفتن برای آنان آسان‌تر و گاه گریزناپذیرتر گشته است؛ چنان‌که با کاهش حس‌و‌حال‌های دل و درون، حس شاعرانگی آنان نیز کاهش پذیرفته و گاه یک‌سره از جوشش افتاده و فرو خشکیده است.

این تجربه‌های گوناگون اگر نیز نتوانند خاست‌گاه شعر و چستی و چگونگی آنچه را حس سرایش نامیده‌اند، باز نمایند، چون از زبان کسانی بازگو شده‌اند که خود، آن حس‌و‌حال‌ها را آزموده‌اند و چه‌بسا آن‌ها را زیسته‌اند، می‌توانند برهانی استوار باشند بر این‌که شعر برخاسته از حس‌و‌حالی یا نور و نیرویی ناشناخته و رازآمیز است که به گفته خود شاعران - گفته‌ای که گواهی پژوهشگران را نیز پشتوانه دارد - گونه‌ای جذبه و بی‌خودی است یا گونه‌ای وحی و پیوند با فراسوست که جان و جهان شاعر را در پنجه‌خویش می‌گیرد، دل و دید او را شکفته و شیدا می‌سازد و ذهن و ضمیر او را از دید و دریافت‌هایی سرشار می‌سازد که در فرایندی ناشناخته به ساختاری واژگانی دگردیسی می‌پذیرند و از زبان او سرریز می‌شوند.

بررسی و بازنمایی چستی و چرایی آن حس‌و‌حال‌ها (= حالت سرایش)، نیز بررسی و بازنمایی ساز و کار و چگونگی این دگردیسی، کار روان‌کاوان و روان‌شناسان است که البته در این راه از دیرباز تا کنون گام‌هایی بسیار برداشته‌اند و پاسخ‌هایی گوناگون در پیش جویندگان نهاده‌اند و در آینده بی‌گمان با پاسخ‌هایی استوارتر و کارگشاطر این پرسش‌ها را بیشتر و به‌تر خواهند گشود.

این نیز آشکار است که در میان عواطف و حس‌و‌حال‌های دل و درون که انگیزه‌های گوناگون در جان و روان آدمی می‌کارند و او را به انگیزه‌های گوناگون وا می‌دارند، عشق و شیدایی در پله نخست جای دارد و انگیزه‌ها و انگیزه‌هایش از هر حس‌و‌حال دیگری پیش و بیش است. بر این بنیاد، شاید بتوان گفت: از میان حس‌و‌حال‌هایی که حس شاعرانگی را در شاعر می‌انگیزند، عشق و شیدایی جای گاه نخست را دارد و از هر حس دیگری بیشتر شاعر را به سرودن وا می‌دارد؛ تا آنجا که می‌توان عشق را برترین خاست‌گاه شعر به شمار آورد و همه عاشقان را شاعر شمرد.

پرسش‌های پژوهش:

این پژوهش در پی پاسخ به این پرسش‌هاست:

پیوند عشق و شعر چیست و چه گونه است؟

نقش عشق در انگیزش و زایش شعر چه گونه و چه اندازه است؟

روش پژوهش:

روش این پژوهش تحلیلی توصیفی است با روی‌کردی متن‌گرا. بدین شیوه که نخست بیت‌هایی از مولانا، سعدی، حافظ، سیف فرغانی، ... و به‌ویژه حسین منزوی را که در آن‌ها از پیوند عشق و شعر سخن گفته‌اند، گرد آورده و بر بنیاد بررسی و تحلیل آن بیت‌ها، پیوند عشق و شعر را باز نموده‌ایم.

پیشینه پژوهش:

در باره شعر، چیستی و خاست‌گاه آن از دیرباز پژوهش‌های بسیاری انجام گرفته است، مانند «فن شعر» از ارسطو، «حکایت شعر» از اسکلتن (۱۳۷۵)، «از شعر گفتن» از اسماعیل خویی (۱۳۵۲)، «شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب» از زرین‌کوب (۱۳۶۴)؛ چنان‌که در باره عشق نیز، مانند «هنر عشق‌ورزیدن» از اریک فروم، «حدیث عشق در شرق» از ژان کلود واده، «وسوسه عاشقی» از محمد دهقانی، اما در باره پیوند عشق و شعر از زبان شاعران، تا آنجا که می‌دانیم و گشته‌ایم، گویا تا کنون پژوهشی نشده است.

هدف پژوهش:

خواسته ما از این پژوهش از یک‌سو، آشکارتر شدن پیوند عشق و شعر است و از دیگرسو، آشنایی بیشتر با اندیشه‌ها و آموزه‌های شاعران در این زمینه، به‌ویژه شاعرانی که با عشق نیز سروکار داشته‌اند.

پیوند عشق و شعر

گفتیم عشق با شعر پیوندی استوار و بنیادین دارد و آنچه حالت سرایش خوانده می‌شود بیش از هر چیز زاده و انگیزه عشق و شیدایی است؛ چنان‌که تا کسی به گونه‌ای عاشق نباشد و دل به چیزی یا کسی نباخته باشد، شاعر - در معنی درست واژه - نه ناظم، و دست کم شاعری توانا و راستین که شعرش بر دل بنشیند، نخواهد بود، هرچند ناظمی توانا باشد. که به گفته فقیر دهلوی که خود عاشقی ورزیده بوده^۱ (واله داغستانی، ۱۳۹۰: ۲: ۱۱۳۰):

نباشد تا مرا پیش نظر سرو گل اندامی غزل رنگین نمی‌خیزد، سخن موزون نمی‌آید

از سوی دیگر، هر شاعری که شعرش به دل می‌نشیند و دل را می‌انگیزد، بی‌گمان می‌توان گفت شعرش از دل برآمده و از عشق ریشه گرفته است. و از آنجا که عشق مانند هر حس و حال دیگری طیف‌گونه است و کاهش و افزایش می‌پذیرد و پررنگ و کم‌رنگ دارد، هرچه پررنگ‌تر باشد و ریشه‌دارتر و ژرف‌تر، در پدیدآوردن حالت سرایش کارسازتر و نیرومندتر خواهد بود؛ چنان‌که خواهد توانست حس شاعری شاعری را که در پی پیش‌آمدهایی فروخته است، فسرده گشته است، سترون و نازا شده است، بیدار و زنده و زاینده سازد، گواه امروزین این ویژگی عشق شاملو است که در نامه‌هایی که به عشقش آیدا نوشته، چندبار زندگی و زاینده‌گی حس شاعری خویش را پس از سترونی و فسرده‌گی و ام‌دار عشق آیدا دانسته است. برای نمونه: «روزگاری دراز بود که شعر را گم کرده بودم. این روزها احساس می‌کنم که شعر دوباره در من جوانه می‌زند. به بهار می‌مانی که چون می‌آید، درخت خشکیده شکوفه می‌کند. (شاملو، ۱۳۹۳: ۱۶) روزگار درازی شد که همه‌چیز از من گریخته بود؛ حتّا شعر که من با آن در این سرزمین کوس خدایی می‌زدم

می‌پنداشتم که شعر برای همیشه مرا ترک گفته است. می‌پنداشتم که شادی کبوتری است که دیگر به بام من نخواهد نشست ... تو طلوع کردی و عشق باز آمد. شعر شکوفه کرد و کبوتر شادی بال‌زنان باز گشت ... تو شعر را به من بازآورده‌ای. (همان: ۱۷)

از این فراتر، خواهد توانست از کسی که با شعر و شاعری سر و کاری ندارد و چه‌بسا از آن پرهیز نیز می‌کند، ناگاه شاعری شیدا و توانا بسازد. گواه‌گویای این نکته مولانا جلال‌الدین است که کم و بیش تا چهل‌سالگی مرد دین و دانش و درس است و سرگرم قرآن و حدیث و فقه و فتوا، و نه تنها با شاعری سر و کاری ندارد که از آن گریز و پرهیز نیز دارد و شعار «من از کجا شعر از کجا» سرمی‌دهد،^۲ اما چون شمس تبریز از راه می‌رسد و آتش عشق در جان و دلش می‌افکند، ناگاه از آن مرد فقه و فتوا و از آن سجاده‌نشین با وقار و از آن گریزان از شعر و شاعری ترانه‌گویی شیدا و شاعری سراپا شور می‌سازد.^۳ او خود این دگرگونی خویش را از فقه و فتوا به شعر و ترانه این چنین گواهی کرده است:

زاهد بودم ترانه‌گویم کردی سرفتنه بزم و باده‌جویم کردی
سجاده‌نشین با وقاری بودم بازیچه‌کودکان کویم کردی

(مولانا، ۱۳۶۳: ۸: ۲۸۹، رباعی ۱۷۱۶)

ما کار و دکان و پیشه را سوخته‌ایم شعر و غزل و دوبیتی آموخته‌ایم
در عشق که او جان و دل و دیده‌ماست جان و دل و دیده هر سه را سوخته‌ایم

(همان، ۲۱۸: ۸: ۲۱۸، رباعی ۱۲۹۳)

تا در دل من عشق تو افروخته شد جز عشق تو هر چه داشتم سوخته
عقل و سبق و کتاب بر طاق نهاد شعر و غزل و دوبیتی آموخته شد

(همان، ۱۰۵: ۸: ۱۰۵، رباعی ۶۱۶)

اندر دهنی که بود تسبیح شعر است و رباعی و ترانه
در دست همیشه مصحفم بود وز عشق گرفته‌ام چغانه

(همان، ۵: ۱۴۱، بیت ۲۴۸۷۶)

و این نکته را که عشق او را به غزل‌سرایی واداشته و دهانش را به بیت و سرود گشاده، آشکارا چنین باز نموده است.

غزل‌سرا شدم از دست عشق و دست‌زنان بسوخت عشق تو ناموس و شرم و هرچم بود
ربود عشق تو تسبیح و داد بیت و سرود بسی بکردم لاحول و توبه، دل نشنود

(همان، ۲: ۲۲۷، بیت ۹۹۱۸)

در بیت زیر نیز آشکارا شعر خویش را برخاسته از «چشم‌ساحر» یار^۴ یعنی عشقی که آن چشم در دل او افکنده، دانسته است و به این گونه پیوند عشق و شعر را آفتابی کرده است. آری، چشم جادوی یار که عین سواد سحر است، با جادویی شگرف از زاهدی فقیه شاعری شیدا ساخت:

از چشم ساحر تو گشتیم شاعر تو عذر عظیم دارم در عشق

(همان، ۶: ۲۱۲، بیت ۳۱۵۲۶)

این که در بیت‌های زیر، شعرِ خویش را جوششِ خونِ دل شمرده، یا رنگ و بو گرفته از خونِ دل، نیز نشانِ دیگری است بر همین پیوندِ استوارِ عشق و شعر؛ چراکه «خونِ دل» نمادِ عشق و شیدایی است:

خون چو می‌جوشد منش از شعر رنگی می‌دهم تا نه خون‌آلود گردد جامه خون‌آلایی
خون ببین در نظمِ شعرم شعر مگر بهر آنک دیده و دل را به عشقش هست خون‌پالایی
(همان، ۶: ۱۱۵، بیت ۲۸۷۸۷)

این غزل را بین که خون‌آلود از خونِ من بویِ خونِ دل بیابی گر ببویی اندکی
(همان، ۶: ۱۱۲، بیت ۲۹۷۴۰)

از این‌ها گویاتر بیت زیر است که در آن «طومارنویسی» یعنی شاعری خویش را فرمان‌ناگزیر عشق شمرده است:

در اصبعِ عشقم چو قلم بی‌خود و مضطر طومار نویسم من و طومار ندانم
(همان، ۳: ۲۳۱، بیت ۱۵۶۸۵)

نیز بیت زیر که در آن بی‌پرده، گفته‌ها و سروده‌های خویش را گفته و سروده‌عشق خوانده است:

نمی‌گویم من این، این گفتِ عشق در این نکته من از لایعلمونم
(همان، ۳: ۲۴۹، بیت ۱۶۰۰۷)

نیز بیت زیر، گویای این‌که غزل‌هایش را از رویِ لوحِ عشق نوشته است و این معلّمِ عشق بوده که با چنین سرمشق‌هایی شاعری بدو آموخته است:

ز لوحِ عشق نبشتیم این غزل‌ها را به شمسِ مفخرِ تبریز ازین غلام برید
(همان، ۲: ۲۱۸، بیت ۹۷۳۵)

و از همه گویاتر، بیت زیر در گزارشِ شوری که عشق در جانِ او افکند و شکری که عشق در کامِ او نهاد: شوری چنان شگرف که هر مویِ او را بیت و غزلی کرد و شکری چنان شیرین که هر عضوِ او را خمِ عسلی ساخت:

هر مویِ من از عشقت بیت و غزلی گشته هر عضوِ من از ذوقِ خمِ عسلی گشته
(همان، ۵: ۱۲۸، بیت ۲۴۶۵۵)

در بیت زیر نیز که عشق را امیری شمرده و شعر را نوبت‌زنی که امیریِ او را جار می‌زند و به گوشِ دیگران می‌رساند، همین پیوندِ استوارِ عشق و شعر را جار زده است:

العشق حقیقه الاماره والشعر طباله الاماره

(همان، ۵: ۱۴۴، بیت ۲۴۹۴۱)

این‌که در بیت زیر، عشق و معشوق را قافیه‌گسترِ خاطرِ خویش خوانده، نیز نشانِ آشکارِ دیگری بر همین پیوند است:

چو جویم برایِ غزلِ قافیه به خاطر بود قافیه‌گستر او
(همان، ۵: ۸۳، بیت ۲۳۸۵۹)

نیز نشان از همین پیوند دارند بیت‌های زیر که در نخستین، رونق شعر تر خویش را وام‌دار عشق و معشوق دانسته، و در دومین نه تنها عشق که یادکرد نام معشوقش شمس‌الدین تبریزی را زمینه‌رواق و رعنائی شعر خویش شمرده است، هموکه آتش عشق در بیشه‌اندیشه^۹ او فروخت و او را چنین شیدا و شاعر ساخت:

من خمش کردم و در جوی تو افکندم خویش که ز جوی تو بود رونق شعر تر من
(همان، ۴: ۲۳۰، بیت ۲۱۱۵۳)

نام مخلومی شمس‌الدین همی‌گوهر دمی تا بگیرد شعر و نظمت رونق و رعنائی
(همان، ۶: ۱۱۵، بیت ۲۹۷۸۶)

نیز بیت زیر که در بازنمایی همین پیوند، نکته‌نگری نیز در کار کرده و آن این‌که: گاه روی یار بر عاشق جلوه می‌کند و او را سراپا چشم می‌سازد و محو دیدار، و گاه بوی او پُرآن می‌شود و عاشق را سراپا زبان می‌سازد و به شعر و سرود وا می‌دارد. و چه بسا همین بوی که در دماغ عاشق به بیت و غزل دگردیسی می‌پذیرد و از زبان او سرریز می‌شود چنان او را مست می‌کند و از دست می‌برد که زبان از کار می‌ماند و چشم در کار می‌آید، و گفت و شنود به کشف و شهود می‌انجامد. و شاید همین باشد یکی از رازهای این‌که مولانا در پایان بسیاری از غزل‌ها، خویش را به خاموشی می‌خواند و خاموشی می‌گزیند و بدین‌شیوه گوش و زبان را می‌بندد و دید و دل را می‌گشاید و از شعر و سرود به کشف و شهود می‌رسد، و «دیده شود حال من ار چشم شود گوش شما» (همان، ۱: ۳۱، بیت ۴۹۲) سر می‌دهد:

ای که تو بی‌غم نه‌ای می‌کن دفع غمش شاد شو از بوی یار کت نظر یار نیست
ماه ازل روی او بیت و غزل بوی او بوی بود قسم آنک محرم دیدار نیست
(همان، ۱: ۲۷۳، بیت ۴۹۷۵)

بیت‌های زیر نیز هر یک به گونه‌ای نشان از همین پیوند دارند: پیوند خجسته‌عشق و شعر:

غزال خویش به من ده غزل ز من بستان نمای چهره شعریّت و شعر تازه ببین
خمار شعر نگویم خمار من بشکن بدان میی که نگنجد در آسمان و زمین
(همان، ۴: ۲۷۶، بیت ۲۱۹۶۰)

طبعم چو حیات یافت از جلوه‌ذکر آورد عروس نظم در حجره‌فکر
در هر بیتی هزار دختر بنمود هر یک به مثال مریم آستن و بکر
(همان، ۸: ۱۵۵، رباعی ۹۱۴)

من عاشقی از کمال تو آموزم بیت و غزل از جمال تو آموزم
در پرده‌دل خیال تو رقص کند من رقص هم از خیال تو آموزم
(همان، ۸: ۲۰۳، رباعی ۱۲۰۶)

عشق ار سماع‌باره و دف‌خواه نیستی من هم‌چو نای و چنگ غزل کی شخولمی
(همان، ۶: ۲۲۹، بیت ۲۳۱۸۵۱)

جز مولانا، شاعرانِ بسیارِ دیگری نیز پیوندِ استوارِ شاعری و عاشقی را گواهی کرده‌اند. و این گواهی‌ها چون از سرِ تجربه و آزمودگی است، بیش از هرچیز می‌تواند این پیوند را آشکار سازد و استوار دارد.

برای نمونه سعدی که هم شاعری توانا و بی‌همتاست و هم عاشقی آزموده و کارکشته، و به گفته‌ی خودش «مفتیِ مَلّتِ اصحابِ نظر»^۶ آشکارا عشق را معلّمی دانسته که به او شاعری آموخته است:

همه قبیله‌من عالمانِ دین بودند مرا معلّمِ عشقِ تو شاعری آموخت
مرا به شاعری آموخت روزگار آن‌گه که چشمِ مستِ تو دیدم که ساحری آموخت

(سعدی، ۱۳۸۵: ۲۳۹)

یک‌جا نیز آشکارا سروده‌های خویش را زاده‌ی عشق شمرده است:

از من به عشقِ رویِ تو می‌زاید این سخن طوطیِ شکر شکست که شیرین‌کلام شد

(همان: ۱۵۴)

و در جایِ دیگر غزل‌های بلبلائے‌خود را پی‌آمدِ دیدارِ گل و عشقِ او خوانده است:

تا غمی پنهان نباشد رقتی پیدا نگردد هم گلی دیده‌ست سعدی تا چو بلبل می‌خروشد

(همان: ۱۵۵)

در بیتِ زیر نیز رازِ دل‌پذیری و همه‌پسندیِ سخنِ خویش را ریاضت‌کشی در محرابِ دو ابرویِ یار دانسته است و ریاضت‌کشی در محرابِ ابرو چیزی نیست جز عشق‌ورزی و رنج و ریاضت‌های آن :

زین سبب خلقِ جهانند مریدِ سخنما موخت که ریاضت‌کشِ محرابِ دو ابرویِ توام

(همان: ۲۲۸)

در بیتِ زیر نیز سخنِ دل‌نواز را پی‌آمدِ عشق دانسته است:

یکی به سمعِ رضا گوشِ دل به سعدی دارِ آموخت که سوزِ عشقِ سخن‌هایِ دل‌نواز آرد

(همان: ۱۲۵)

چندجا نیز آشکارا سروده‌هایِ خویش را دودی یا سوزی خوانده است که آتشِ عشق در دلِ او افروخته است:

آتشی در دلِ سعدی به محبّت زده‌ای دودِ آن است که وقتی به زبان می‌گذرد

(همان: ۱۳۲)

سعدیا این همه فریادِ تو بی‌دردی نیست آتشی هست که دود از سرِ آن می‌آید

(همان: ۲۱۹)

هر دم ز سوزِ عشقت سعدی چنان بنالد کز شعرِ سوزناکش دود از قلم برآید

(همان: ۲۱۲)

آتشکده است باطنِ سعدی ز سوزِ عشق سوزی که در دل است در اشعار بنگرید

(همان: ۲۲۱)

در هریک از بیت‌هایِ زیر نیز پیوندِ عشق و شعر را به گونه‌ای باز نموده است:

قولِ مطبوع از درونِ سوزناک آید که عود چون همی‌سوزد جهان از وی معطر می‌شود

(همان: ۲۰۵)

این حدیث از سرِ دردی‌ست که من می‌گویم تا بر آتش ننهی بوی نیاید ز عبیر

(همان: ۲۲۷)

خروشم از تفِ سینه‌ست و ناله از سر درد نه چون دگر سخنان کز سرِ مجاز آید

(همان: ۲۱۴)

مثالِ سعدی عودست تا نسوزانی جماعت از نفسش دم به دم نیاساید

(همان: ۱۹۰)

مطربِ ما ز سرِ درد چه خوش می‌نالد مرغِ عاشق طرب‌انگیز بود آوازش

(همان: ۲۴۹)

تا به امروز مرا در سخن این سوز نبود که گرفتار نبودم به کمندِ هوسی
چون سراییدنِ بلبل که خوش آید بر شاخ لیکن آن سوز ندارد که بود در قفسی

(همان: ۴۵۷)

مردمان عاشقِ گفتارِ من ای قبلهٔ خوبان! چون نباشند چو من عاشقِ دیدارِ تو باشم

(همان: ۱۳۰)

سیفِ فرغانی شاعرِ هم‌روزگارِ سعدی که به سخنِ او نظرها داشته و بارها خود را با او سنجیده است نیز با بسامدِ چشم‌گیری از پیوندِ عشق و شعر سخن گفته است. یک جا آشکارا و با ایهامی نغز شاعری و صاحب‌دیوانیِ خویش را داد و دهشِ عشقِ شمرده است:

من به شعر از ملکِ عشقش صاحبِ دیوان شدم داد سلطانِ غمش این شغلِ دیوانی مرا

(سیفِ فرغانی، ۱۳۶۴: ۵۶۳)

یک جا نیز آشکارا عشق را معلّمی شمرده که بدو شاعری آموخته است:

سودایِ تو شاعریم آموخت تخمی که تو کشتی این بر آورد

(همان: ۴۶۲)

یک جا نیز افزون بر نشان‌دادنِ پیوندی که شعر با عشق و معشوق دارد، آشکارا سروده‌هایِ خویش را عشق‌نامه‌ای شمرده که مهر و نشانِ عشق و دل را بر سر دارند:

چون زر به سگّه‌ملکان نامدارِ توست هرگوهری که طبع برآرد ز کانِ دل
از رنگ و بویِ تو دهم هم‌چو گل نشان هر غنچه‌ای که بشکفتد از بوستانِ دل
این بیت‌ها که بهرِ تو گفتیم هریکی یک عشق‌نامه است به سر بر نشانِ دل

(همان: ۶۷۱)

چند جا نیز مولوی‌وار خویش را مردِ خموشی و بی‌خودی شمرده و سروده‌هایِ خویش را یک‌سره خواسته و انگیخته‌عشق و یا صدا و سخنِ عشق گفته است:

ما خامشیم و مهرِ ادب بر زبان چو سیف این جمله گفت‌وگو به تقاضایِ عشق توست

(همان: ۵۵۰)

من خمش بودم مرا آورد شوق در سخن / چون دم اندر نی کنی لابد برآید زو خروش

(همان: ۳۳۸)

تو بدین حسن در ایام فزودی فتنه / من بدین شعر در آفاق فکندم غلغل
ادبم گفت خمش باش و دگر شعر مگو / نتوانم که مرا شوق تو می‌گوید قل

(همان: ۳۵۰)

سیف این همه اشعار نه خود گفت اگر گفت / مست این همه غوغا نه به خود کرد اگر کرد

(همان: ۳۹۹)

روی تو را بدیدم و بسیارگو شدم / بلبل چو دید گل نکند مختصر سخن

(همان: ۳۶۷)

یک جا نیز سروده‌های خویش را پی‌آمد اسراری دانسته که عشق در جان او نهاده است:
عشق تو در مخزن جانم نهاد اسرار خویش / دل ز اسرارش اثرها یافت در گفتار خویش

(همان: ۵۷۱)

یک جا نیز عشق را چیزی دانسته که به سخن او نظم و نظام یعنی ساختار شعری بخشیده است:
حدیث بنده ز تأثیر عشق نظم گرفت / به آسیا چو رسد مغز گندم است دقیق

(همان: ۷۲۸)

در بیت‌های زیر نیز شیرینی سخن خویش را یک بار از تلقین لب یار و دیگر بار از تلخی غم عشق دانسته است:
طبع شوریده‌من این همه شیرین‌کاری / می‌کند در سخن امروز به تلقین لب

(همان: ۵۹۶)

تلخی غمت خوردم باشد سخنم شیرین / ای دوست ندانستم کاین نی شکری دارد

(همان: ۶۳۴)

در بیت زیر نیز شورانگیزی شعر خویش را برخاسته از سوز عشق خوانده است:
عجب نبود گر از شعرم به مردم درفتد شوری / دلم با عشق تو گرم‌ست و سوزی در نفس دارم

(همان: ۲۹۶)

یک جا نیز رنگینی سخن و سرود خویش را وام‌دار بوی عشق دانسته است:
سیف فرغانی ز بوی عشق شد رنگین سخن / ماه چون بر میوه تابد زود رنگین می‌شود

(همان: ۷۵۹)

در هریک از بیت‌های زیر نیز به گونه‌ای پیوند شعر را با عشق و معشوق بازنموده است:
گر تو ندانی که چیست این همه نظم بدیع / دوست به حسن آیتی‌ست و این همه تفسیر او
ورنه تو بیداردل حال چو من خفته را / خواب پریشان شمر و این همه تعبیر او
زمزمه شعر سیف نغمه‌داوودی است / نفخه صور دل است صوت مزامیر او

(همان: ۲۵۶)

در سخن دل را مدد از رویِ توست معدن از خورشید گوهر می‌کشد

(همان: ۲۸۰)

لفظی است شعرِ بنده و معنی‌ش جمله تو در شعر ذکرِ تو نکند این‌قدر کسی

(همان: ۳۲۳)

سایه بر کارم فکندی تا چنین گویا شدم ذره را آوردی ای خورشیدِ تابان در سخن

(همان: ۳۹۸)

حافظ نیز که به گفته‌خودش «عاشق و رند و نظرباز»^۷ است و این «فنِ شریف» را نیک آزموده است،^۸ بارها از این پیوندِ استوار سخن گفته است:

یک‌جا آشکارا، یارِ شیرین سخن و عشق بدو را آموزگارِ غزل‌های نکته‌دارِ خویش شمرده است:

آن‌که در طرزِ غزل نکته به حافظ آموخت یارِ شیرین سخنِ نادره گفتارِ من است

(حافظ، ۱۳۸۹: ۷۶)

یک‌جا نیز آشکارا قول و غزل‌های بلبل (= عاشق) را درسی دانسته که عشقِ گل (= یار) بدو آموخته است:

بلبل از فیضِ گل آموخت سخن ورنه نبود این همه قول و غزل تعبیه در منقارش

(همان: ۳۱۳)

یک‌جا نیز بر همین بنیاد، تا طبعش موزون گردد و نکته‌هایش سنجیده و پسندیده، عشق را به یاری می‌خواهد:

نکته ناسنجیده گفتم دلبرِ معذور دار عشق را فرمای تا من طبع را موزون کنم

(همان: ۳۸۳)

یک‌جا نیز گرمیِ بازارِ شاعریِ خویش را پی‌آمدِ آموزگاریِ عشق دانسته است:

تا مرا عشقِ تو تعلیم سخن گفتن کرد خلق را وردِ زبان مدحت و تحسینِ من است

(همان: ۷۷)

شاعرانِ بسیارِ دیگری نیز این نکته یعنی پیوندِ استوارِ عشق و شعر را گواهی کرده‌اند که اینک از آن‌ها می‌گذریم و گزارشِ آن‌ها به مجالِ دیگری وا می‌گذاریم، و این درآمد را با بیتِ شرفِ عراقی^۹ که سخت سخته و سنجیده، و نغز و نیکو پیوندِ عشق و شعر را باز نموده، پایان می‌دهیم و سپس به سراغِ منزوی می‌رویم و نکته‌سنجی‌های او در این باره:

گر عشق نبود و غمِ عشق نبودی چندین سخنِ نغز که گفتی و شنودی

(هدایت، بی‌تا: ۱۴۸)

آری، اگر عشق نبود، بی‌گمان دستان از این همه سخنانِ نغزِ نیکویِ شکرریزِ شورانگیزِ دل‌نشینِ دل‌نشان تهی می‌بود و دل و جانمان، و ذهن و زبانمان در پیِ چیزی می‌گشت.

عشق و شعر از نگاهِ منزوی

گشتی گذرا در سروده‌های منزوی آشکار می‌کند که او در کار شاعری به‌ویژه غزل‌سرایی بسیار توانا و کم‌همتاست. از همین سروده‌ها برمی‌آید که او عاشقی کارکشته و آزموده نیز هست، و همین دو ویژگی زمینه شده تا او بتواند قصه‌نامکرر عشق^۱ را بسیار ناب و نو، و نغز و نیکو گزارش کند. او که این هر دو زمینه را به خوبی آزموده و از سر گذرانده، پیوند آن‌ها را نیز به خوبی دریافته و بارها در سروده‌های خویش با تصویرها و تعبیرهای گوناگون از این پیوند مبارک سخن گفته است و نکته‌ها پرداخته است.

در اینجا می‌کوشیم تا نکته‌پردازی‌های او را در این باره باز نماییم، با این یادآوری که: چون عشق و معشوق پشت و روی یک سکه‌اند، در بازنمایی پیوند شعر و عشق خواه ناخواه سخن از معشوق نیز به میان می‌آید و گاه نه خود عشق که معشوق خاست‌گاه الهام شعری شمرده می‌شود؛ از همین‌روست که منزوی نیز گاه الهام‌بخش سروده‌های خویش را عشق می‌شمرد و گاه معشوق و گاه برخی از اندام‌های معشوق. اما از آنجا که معشوق و اندام‌های عشق‌انگیز او روی دیگر سکه عشق‌اند، می‌توان بنیاد نخستین شعر را همه‌جا عشق شمرد، چنان‌که منزوی خود در بیت زیر، بر بنیاد همین نکته، در تعبیری تصویری یادآور شده که داستان من داستان بلبل است که گرچه در برون، برای گل ترانه می‌خواند، در درون، غزل‌سرای بهاری است که گل‌ها و سبزه‌ها را در دامن خود می‌پرورد. من نیز بلبلی هستم غزل‌سرای بهار عشق، هرچند با گل معشوق زمزمه‌پردازی می‌کنم:

من هم غزل‌سرای بهارم چو بلبلان با گل اگرچه زمزمه کردم، ترانه را

(منزوی، ۱۳۷۱: ۱۳۴)

اینک نکته‌پردازی‌های منزوی در این باره:

- پیوند عشق و شعر همانند پیوند پیامبر و معجزه است. همان‌گونه که معجزه پی‌آمد پیامبری است، شعر پی‌آمد عاشقی است و عاشق پیامبری است که شعر معجزه‌اوست:

دعوی‌ام عشق‌ست و معجز شعر و پاسخ طعن و تهمت راست چون پیغمبری رو در روی ناباورانش

(منزوی، ۱۳۷۳: ۱۷۰)

همین نکته در بیت زیر نیز به گونه‌دیگری آمده است:

من پناه آورده‌ام با تو، به من ایمان بیار شعرهایم آیه‌های مهر و مهرت دین من

(منزوی، ۱۳۷۱: ۸۲)

- پیوند عشق و شعر همانند پیوند آتش و زبانه‌های آتش است. همان‌گونه که چون آتش در جایی افتد، زبانه می‌کشد؛ عشق نیز چون در جانی افتد، زبانه می‌کشد و در شمایل شعر از زبان شاعر سر بر می‌کشد:

یک شمه از تو در من و در آتش اوفتاد من با زبان سرودم و او با زبانه گفت

(منزوی، ۱۳۷۳: ۱۳۶)

- شعر عاشقانه شکل دگرگون‌شده و ساختار گفتاری رفتارها و تجربه‌های عاشقانه است؛ یعنی ورزها و تجربه‌های عاشقانه مثلاً بوسیدن لب یار و حس‌وحالی که پی‌آمد آن است، دگردیسی و استحاله می‌پذیرد و به گونه‌شعر و غزل در می‌آید، چنان که شهدی که زنبور از لب گل می‌مکد، دگردیسی و استحاله می‌پذیرد و عسل می‌شود:

شهدی که از لب گل سرخ تو می‌مکم در استحاله جای عسل می‌شود غزل

(منزوی، ۱۳۷۷: ۷۷)

- از این فراتر، معشوق که خود «شعر ناب و زیبایی مجسم» است، گوینده‌اصلی است و سروده‌های شاعر بازتابی از الهام و القای اوست:

ای شعر نابِ عالم! زیباییِ مجسم! شاعر تویی و من هم، گر می‌سرایم از توست

(منزوی، ۱۳۷۱: ۸۰)

- نکته‌ای که در بیت زیر نیز آمده است و شاعر در آن آشکارا عشق و معشوق را الهام بخش شعر خویش دانسته و «طبع چون آب و غزل‌های روان» خود را وام‌دار آن‌ها شمرده است و پذیرفته که بی عشق و معشوق نه طبع چون آبی برای او می‌ماند و نه غزل‌های روانی:

الهام بخش من تویی و شاعرت، بی تو از طبع چون آب و غزل‌های روان خالی است

(همان: ۶۸)

- عشق و شعر دو روی یک سکه‌اند و پیوندشان چنان استوار است که درست دانسته نیست گوینده‌راستین شعر، شاعر است یا عشق و معشوق؛ چراکه هرچند به ظاهر شعر از زبان شاعر می‌تراود اما امضای عشق و معشوق نیز پای همه‌آن‌ها دیده می‌شود:

شاعرم من یا تو؟ ای چشمان تو امضای خود را پای هریک زین غزل‌های سلیمانی نهاده

(منزوی، ۱۳۷۳: ۶۰)

- این که در بیت زیر، شاعر از یک سو همه‌شعرهای نوشته و نانوشته خود را کار عشق و معشوق دانسته و از دیگر سو با تلفیق خلاف آمد ضمیر متکلم و مخاطب در عبارت «تمام شعر مرا هم ز عشق دم زده‌ای» به گونه‌ای عشق یا معشوق را با خود یگانه شمرده است، تأکیدی است بر همین که شعر هرچند به ظاهر سروده‌شاعر است، در واقع سروده‌عشق و معشوق است:

تمام شعر مرا هم ز عشق دم زده‌ای نوشته‌ها که تویی نانوشته‌ها که تویی

(منزوی، ۱۳۷۷: ۱۲۳)

- عشق «برقی شهابی» است که در فرایندی رازآمیز شعر می‌گردد و دفتر و دیوان شاعر را آتش می‌زند. و به سخن دیگر: شعر شکل دگرگون‌شده‌عشق است:

اشکت چه شد ای چشمه که آن برق شهابی شعری شده آتش زده در دفترم امشب

(منزوی، ۱۳۸۸: ۵۳۲)

- غزل که شعر عشق است با عشق پیوندی چنان استوار دارد که اگر شاعر به فراق گرفتار آید و از تجربه‌های عاشقانه تهی دست ماند، ساز شعرش از کوک می‌افتد و طبعش خاموشی می‌گیرد؛ اگر از کوک هم نیفتد، سوگوار می‌گردد، تا آن گاه که دوباره، معشوق باز گردد و ورزهای عاشقانه ساز خموش شعر را به شور و ترنم وادارد: بعد از سکوتی دیگر اینک، ساز خموش شعر من را

یک بار دیگر کوک کرده است، شوق غزل گفتن برایت

(منزوی، ۱۳۷۱: ۱۱۶)

تا جشنِ بازگشتِ تو، دیگر شورِ ترنمِ غزلش نیست

شعرم که با هوایِ فراق، جز قلبِ سوگوار ندارد

(همان: ۱۰۴)

- جانِ شاعر پر از شعر و سرودهایی است که از چنگِ عشق و معشوق می‌تراود و همه‌شور و شعر، و ترنم و ترانه‌هایی که از زبانِ شاعر می‌تراود، چیزی نیست جز بازتابِ نغمه‌هایِ عشق:

جانم پر از سرودی است، کز چنگِ تو تراود ای شورا! ای ترنم! ای شعر! ای ترانه!

(منزوی، ۱۳۷۳: ۱۰۴)

- عشق نسیمی است که از جلگه‌هایِ شعر می‌آید و واژگانِ شاعر را می‌شکوفاند، کلیدی است که قفل از زبانِ او بر می‌دارد و او را و می‌دارد تا در سرودن هنگامه کند:

آه ای نسیم آمده از جلگه‌هایِ شعر! ای باعثِ شکفتگیِ واژگانِ من!
هنگامه می‌کند سخنم در حدیثِ عشق وا کرده تا کلیدِ تو قفلِ زبانِ من

(همان: ۱۲۶)

- بی عشق و معشوق چشمه‌شاعری می‌خشکد و عشق اگر نباشد تیغ شعر تا همیشه در نیام می‌ماند:
از سینه بی تو شعری بیرون نیارم آورد بعد از تو تا همیشه این تیغ در نیام است

(منزوی، ۱۳۷۳: ۲۰۲)

- شعر و غزل زندانیِ سینه‌شاعر است و تنها شور و شوقِ عاشقانه می‌تواند آن را آزاد سازد و بر زبان و دفتر آورد:
هم مگر شورِ تو از سینه‌ام آزاد کند غزلی را که به سودایِ تو، زندانیِ توست

(منزوی، ۱۳۸۶: ۴۸)

- نه تنها شیوایی شعر و شعرِ شیوا برخاسته از عشق و عاشقی است که در شعرِ ناب، پیوندِ شاعر و عشق پیوندِ املا و انشا است، این عشق و معشوق است که شعر را املاء و الهام می‌کند و شاعر آن املاء و الهام را می‌نویسد و می‌خواند:

آن‌جا که انشا از من، املا از تو باشد راهی برای شعر جز شیواشدن نیست

(منزوی، ۱۳۷۷: ۱۰۶)

- پیوندِ شاعر و عشق پیوندِ نی و نایی است، همان‌گونه که نی، هرچند هزاران نغمه در گلو دارد، تا با لبانِ نایی هم‌دم نشود، نغمه‌ای از او نمی‌تراود؛ شاعر نیز هرچند هزاران نکته در درون داشته باشد، تا با عشق و معشوق هم‌دم نشود، زبانش به ترنم و ترانه گشوده نمی‌گردد:

تا هم‌دم کسی نشود دم نمی‌زند نی، کش هزار زمزمه‌پرداز در گلوست

(همان: ۱۰۸)

ای نوایِ من، از نوایِ تو نایِ من پر از نغمه‌هایِ تو

(منزوی، ۱۳۷۱: ۳۱)

- طنطنه و شکوه شعر بازتابِ طنینِ نامِ عشق و معشوق است و اگر عشق نباشد شعر نیز طنطنه و شکوهی نخواهد داشت:

طنینِ نامِ تو پیچیده است در غزلِ
وگره شعرِ من، این گونه خود مطمئن نیست
(همان: ۲۰۲)

- معشوق فصلِ مشترک و حلقه‌پیوندِ عشق و شعر است، به گونه‌ای که با نبودن یا رفتنِ او میانِ عشق و شعر نیز جدایی می‌افتد و ذوق‌شاعر از سرودن باز می‌ماند:

تو فصلِ مشترکِ عشق و شعرِ من بودی
که با جداییِ تو بین‌شان طلاق افتاد
(همان: ۲۶)

- عشق با دیدنِ معشوق در گوشِ شعر نجوا می‌کند که «اینک آن کو لایقِ تختِ غزل‌بانویِ توست.» و این نیست جز تأکیدی بر همین نکته که اگر عشق نباشد و دل بر معشوقی نلرزد، شعر و به‌ویژه غزل در خاموشی خواهد بود:

عشق نجوا کرد با دیدارِ تو در گوشِ شعر:
اینک آن کو لایقِ تختِ غزل‌بانویِ توست
(همان: ۱۷۲)

- شعر که هنرِ طبعِ خدادادیِ شاعر است، بازتابِ حسنِ خدادادیِ دوست است. این حسنِ خداداد است که نخست عشق را در دلِ شاعر می‌کارد و سپس همین عشق زبان او را به شعر می‌گشاید. پس شعر رقمی است که در بنیاد به دستِ حسن و عشق بر دفترِ طبعِ شاعر نقش گرفته است:

رقمِ حسنِ خدادادیِ توست هنرِ طبعِ خدادادهٔ من
(همان: ۷۸)

- شعرِ ناب پی‌آمدِ عشق و عاشقی است و تا عشق نباشد شعر به نابی و نغزی نمی‌رسد. از این‌روستکه شاعر بر خود بایسته می‌داند تا با ناب‌ترین شعرش معشوق را سپاس گوید و زیباترین غزل‌هایش را به پای او ریزد؛ چراکه در او به معنایِ شعرِ ناب رسیده است:

چرا به ناب‌ترین شعرِ خود، سپاس نگویم
تو را؟ که در تو به معنایِ شعرِ ناب رسیدیم
(همان: ۱۹۸)

- هرچند گفته‌اند: «دو پادشاه در اقلیمی نگنجند»^{۱۱} عشق و شعر دو پادشاه‌اند که با هم بر وطنِ تن و جانِ شاعر حکم‌رانی می‌کنند، به گونه‌ای که شاعر درست نمی‌داند از این دو، امیرِ واقعیِ او کدام است. و این خود تأکیدی است بر پیوندِ بسیار استوار شعر و عشق:

عشقِ تو بود و شعرِ ما: یک وطن و دو پادشا
گفتمشان که از شما، تا که بود امیرِ من؟
(منزوی، ۱۳۷۱: ۴۶)

- این که شاعر شب را نخواست و چشم‌انتظار مانده تا صبحِ شاعرانه‌اش همراه با عشق از در آید، تأکیدی است بر این که عشق و شعر دست در دستِ هم‌اند و همراهِ هم به سراغِ شاعر می‌روند و پیوندی ناگسستنی دارند:

نخفته‌ایم که تا صبحِ شاعرانه‌ما
ز ره رسیده و همراهِ عشق در بزند

(همان: ۱۷)

- این که شاعر با یک بغل ترانه به پیشوازِ عشق می‌رود و فرشی از غزل در راه او می‌گسترده، نیز نشان دیگری است بر همین پیوندِ عشق و شعر:

ای عشق! به پیشوازِ تو هر بار با یک بغل از ترانه می‌آیم
یک‌بارِ دگر بیا که گسترده‌ست در راهِ تو، فرشی از غزل‌هایم

(منزوی، ۱۳۸۲: ۲۲)

- این که شاعر از معشوق می‌خواهد تا حال و هوایِ پیشین را در شعرِ او زنده کند، در او شوری برانگیزد و شعرش را عاشقانه سازد؛ یعنی این که بی عشق و معشوق شعر اگر هم باشد، شعری مرده و بی‌تب و تاب خواهد بود، و به زبانِ دیگر: نظمِ خشک و قافیه‌بازی، و آنچه شعر را شورانگیز و دل‌پذیر می‌سازد عشق است:

زنده کن در غزل‌هایم حال و هوایِ شوری در من برانگیز و شعرم را عاشقانه کن

(منزوی، ۱۳۷۷: ۳۶)

- این که شاعر اشکِ خویش را جوهر و مژگان را خامه‌ای پنداشته تا به یاریِ آن‌ها نامِ خویش را که همان شعرِ اوست بر برگ‌هایِ زرد دفترِ نقش‌زنند، چیزی نیست جز تصویر و تعبیری از همین که شعر برخاسته از عشق است و شور و شوق‌ها و اشک و آه‌هایِ عاشقانه:

تا به رویِ برگِ زردی نقش‌بندد نامه‌من اشکِ خونینِ جوهرِ من، خارِ مژگانِ خامه‌من

(منزوی، ۱۳۸۶: ۹۰)

- این که بر بنیادِ داستانِ شیرین و فرهاد، دفترِ خویش را بیستون و قلمِ خویش را تیشه و یارِ خود را شیرین شمرده است و چشم در راه که خامه‌فرهادی او در چنین حال و هوایی چه نقشی بر دفتر خواهد زد و چه شعری خواهد سرود، نیز تأکیدی است بر همین پیوندِ استوارِ شعر و عشق:

بیستون‌دفتر و تیشه قلم و شیرین تو تا چه نقشی بزند خامه‌فرهادی من

(همان: ۵۲۳)

- این که عشق و شوق در فصولِ سوگ و مرثیه نیز زبانِ شاعر را به غزل باز می‌کند، با این که در چنین حال و هواهایی حوصله‌ای برای شعر تر و غزل نیست، که «کی شعرِ تر انگیزد خاطر که حزین باشد»، نیز نشان دیگری است بر تأثیرِ عشق بر شعر و به‌ویژه بر غزل:

ای در فصولِ مرثیه و سوگ باز هم شوقت نهاده قول و غزل بر زبانِ من

(منزوی، ۱۳۸۸: ۵۳۶)

- این که عشق و معشوق را ترانه‌شیرینی دانسته که در شعر و ترنم او باز تافته است و برایِ نواختنِ آن ترانه، طبع او را چون نی‌شکر شیرین ساخته است، چیست جز تأکید بر پیوندِ عشق و شعر:

ای ترانه‌شیرین، در ترنمِ شعرم! تا نوازم در خود، نی نه، نی‌شکر دارم

(منزوی، ۱۳۷۱: ۱۰۲)

- این که هم‌چون مولانا-که پیش‌تر شعرِ خویش را تجسمِ خونِ دلِ خویش شمرده بود و گفته بود: «خون چو می‌جوشد منش از شعر رنگی می‌زنم»- شعرِ خویش را از قبیله‌خون می‌داند و آن را همان خونِ دل -که تعبیری دیگر از عشق است- می‌شمارد که فواره می‌زند و به صورتِ سخن در می‌آید و قصه‌عشق را جاودانه می‌سازد، نیز تأکید دیگری است بر پیوستگیِ عشق و شعر:

شعرِ من از قبیله‌خون است خونِ من فواره از دلم زد و آمد کلام شد
ما خونِ تازه در تنِ عشقیم و عشق را شعرِ من و شکوه تو، رمزالدوام شد

(منزوی، ۱۳۷۳: ۳۰)

باغِ خونینی است شعرِ من که جایِ غنچه و گل خونِ دل آویخته از شاخه‌های چامه‌من
- این که شاعر بازگشتِ یارِ رفته را انتظار می‌کشد تا دوباره قلم او از شیدایی پر شود و غزل‌سرایی را از سر گیرد، نشانِ آشکاری است از همین که در نبودنِ یار و بی‌بهره ماندنِ شاعر از عشق و ورزده‌های عاشقانه قلم از شیدایی تهی می‌شود و طبعِ شاعر از تب و تاب می‌افتد و غزل‌سرودن دشوار می‌گردد:

تا تو برگردی و از نو غزلی بنویسم می‌گذارم که قلم پر شود از شیدایی^{۱۲}

(منزوی، ۱۳۷۳: ۶۲)

- این که با بهره‌گیری از داستانِ موسی، گذارِ خویش از لکنت به تکلم را پی‌آمدِ شوقِ سخن‌گفتن با معشوق می‌داند، نیز تأکیدی بر همین نکته است که عشق و شوق دیدار معشوق آدمی را از الکنی به کلیمی اوج می‌دهد و زبان را به شاعری می‌گشاید:

شوقی که سخن با تو بگویم، گذرم داد موسایِ کلیمانه ز لکنت به تکلم

(منزوی، ۱۳۷۷: ۲۰)

- این که دهانِ معشوق را غنچه‌ای شمرده که با نیمه تبسمی صد باغ گل از شاعر بر شکوفانده، اشارتی به این نیز دارد که آن دهان و عشق و شوقی که پی‌آمد دارد، شاعر را سراپا خندان و شکفته می‌سازد و هزاران غزلِ شاد و شنگول را از پی می‌آورد:

بسم‌الهی ای دوست! بر آن غنچه که خنداند صدباغ گل از من به یکی نیمه تبسم

(همان: ۲۰)

- این شکوه‌شاعر که انگار کسی عشق و شعر را با هم از او گرفته است و همین زمینه شده تا سکه‌های نارایج به بازار آید، نیز هم تأکیدی است بر این که شعر و عشق با هم‌اند و هم اشارتی دارد به این که چون عشق نباشد، دیگر شعر، شعر نخواهد بود و نغزی و نابی نخواهد داشت و چیزی جز نظمِ بی‌رنگ و رو و به قولِ شاعر «سکه‌های نارایج» نخواهد بود:

یک نفر گرفت از من عشق و شعر را انگار سکه‌های نارایج باز هم به کار آمد

(همان: ۳۰)

- این که فصاحتِ سروده‌هایِ خویش را وام‌دارِ دو چیز می‌داند: یکی عشق و شیدایی؛ و دیگر مشقِ غزلِ خواجه، نیز تأکیدِ آشکارِ دیگری است بر پیوندِ عشق و شعر:

ز مشقِ خواجه و عشقِ تواش به هم زده‌ام فصاحتی است اگر با زبانِ الکنِ من

(همان: ۸۸)

- این که بارآوریِ شعرِ خویش را پی‌آمدِ بارآوریِ حسنِ معشوق می‌داند، نیز نشانِ دیگری است بر همین پیوندِ شعر و عشق؛ چراکه هرچه حسن افزون شود، عشق افزون‌تر می‌گردد و هرچه عشق افزون‌تر گردد، شعر شعرتر:

هرچه زیباییِ تو تازه بهار آرد بار شعرِ من نیز از آن شاخه‌بارآور باد

(منزوی، ۱۳۸۶: ۴۰)

- این که نگاهِ معشوق و یا صدایِ او را الهام‌گرِ شعر شمرده است، نیز تأکیدی است بر تأثیرِ عشق و معشوق بر شعر:

اگر نگاهِ تو، الهام‌بخشِ من باشد پر از ستایشِ تو می‌کنم کتابم را

(همان: ۶۴)

شعر آمد و بارید به همراهِ صدایت الهام به شکلِ غزلی یافت تجسّم

(منزوی، ۱۳۷۷: ۲۰)

- این که معشوق را غنایِ ساده و معصومِ شعرِ نابِ خویش شمرده، نیز تعبیرِ دیگری است از این که عشق و معشوق است که شعرِ او را ناب ساخته و سرشار از غنایی ساده و معصوم نموده است:

تو عاشقانه‌ترین فصلی از کتابِ منی غنایِ ساده و معصومِ شعرِ نابِ منی

(منزوی، ۱۳۸۲: ۳۹)

- این که سوزشِ اشعارِ خویش را بازتابی از سوختن در تبِ عشق می‌داند، نیز تأکیدی است بر پیوندِ نزدیک و استواری که میانِ عشق و شعر است:

در تبِ عشق تو می‌سوزد چراغِ هستی‌ام سوزشم را اینک از اشعارِ سوزانم بپرس

(منزوی، ۱۳۸۸: ۵۳۳)

- این که می‌خواهد دفترِ شعرِ او را شبانه بسوزانند تا آسمان پر از ستاره شود، نیز تأکیدی تصویری است بر همین پیوندِ عشق و شعر. می‌خواهد بگوید: آتشِ عشق از درونِ من به دفترِ شعرِ من راه یافته چنان که هرواژه از این شعرها که بر این دفتر نشسته، جرّقه‌ای از آن آتش است، و از همین‌روی با سوزاندنِ این دفتر آسمان پر از جرّقه و ستاره می‌شود:

برای آنکه هوا را پر از ستاره کنید شبانه دفترِ شعرِ مرا بسوزانید

(همان: ۵۱۵)

- و سرانجام این گفت‌وگو، این بیتِ او که بر بنیادِ فتوایِ حافظ - که سخنش در این زمینه حجّتی بی‌چون و چراست - خویش را بلبلی شمرده که گویایی و شاعری را از گل آموخته است و قول و غزلش همه درسی است که از عشق فراگرفته است:

غزل و قولِ من از توست که در مکتبِ عشق بلبل از فیضِ گل آموخته، گویایی را

(همان: ۹۳)

نتیجه‌گیری

از آنچه گفته آمد، آشکار شد که شعر (و نه نظم) با عشق تا آنجا پیوندی استوار و ریشه‌دار دارد که می‌توان آن را هم یکی از خاستگاه‌ها و انگیزه‌های بنیادین شعر و شاعری شمرد و هم شور و شیرینی و دل‌نشینی شعر را برآمده از آن. نکته‌ای که تجربه‌ها، ورزها و آزموده‌های شاعران عاشق و عاشقان شاعری چون مولانا، سعدی و حافظ را پشتوانه دارد. نیز آشکار شد که حسین منزوی شاعر توانا و عاشق شیدای روزگار ما که در این هر دو زمینه کارکشته و آزموده بوده است، به این پیوند بسیار هشیار بوده و آن را با تعبیرها و تصویرهای گوناگون در سروده‌های خویش باز نموده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. در باره او نوشته‌اند: «میر عالی‌جناب هرگز بی شور محبتی و بی جذبۀ عشقی نمی‌باشد. و گاه باشد که با پنج شش معشوق سروکار دارد و گاه تخفیف داده، به یک معشوق قناعت می‌کند.» (واله داغستانی، ۱۳۹۰: ۲: ۱۱۲۶)

۲. از خود او بشنویم: «... این یاران که به نزد من می‌آیند، از بیم آن که ملول نشوند، شعری می‌گویم تا به آن مشغول شوند، و اگر نه من از کجا شعر از کجا؟ واللّه که من از شعر بیزارم و پیش من ازین بتر چیزی نیست... در ولایت و قوم ما از شاعری ننگ‌تر کاری نبود.» (مولانا، ۱۳۶۲: ۷۴)

من کجا شعر از کجا لیکن به من در می‌دمد آن یکی ترکی که آید گویدم هی کیمسن

۳. درست است که مولانا با شاعران فارسی و عربی آشنا بوده و دیوان‌های آنان را می‌خوانده و بیت‌های بسیاری از آنان در حافظه داشته و به شیوه واعظان و مذکران - چنان‌که در «مجالس سبعه» او دیده می‌شود - آن‌ها را چاشنی سخنان خویش می‌کرده است (ر. ک: زرین‌کوب، ۱۳۶۴: ۲۳۳؛ فصل قافیه‌اندیشی)، با این همه گویا خود شاعر نبوده و شعر نمی‌سروده است و شاعری او پی‌آمد دگردیسی و تولّد دوباره‌ای است که شمس تبریزی بدو پیشکش کرد. چیزی که هم در برخی از زندگی‌نامه‌های او آمده است، پیش‌تر و باورپذیرتر از هر جا در ولدنامه/ ابتدائیه‌پسرش: «شیخ مفتی ز عشق شاعر شد / گشت خمّار اگرچه زاهد بد» (سلطان ولد، ۱۳۱۵: ۵۳؛ همان، ۱۳۸۹: ۶۴)؛ و هم از برخی سخنان خود او - مانند رباعی‌هایی که در متن مقاله آورده‌ایم - بر می‌آید؛ و هم سندی از سروده‌های آن روزگاران او به دست نیامده است، و آنچه گولپینارلی در این باره آورده (گولپینارلی، ۱۳۶۳: ۴۰۳)، استوار و پذیرفتنی نمی‌نماید. اگر چنین نیز نباشد و این سخن پژوهشگرانی چون گولپینارلی (همان، ۴۰۱) و استاد شفیعی کدکنی درست باشد که «مولانا ظاهراً از جوانی، گاه‌گاه شعری می‌سروده است و چنان‌که بعضی از مؤلفان زندگی‌نامه‌های او نوشته‌اند، شاعری را با دیدار شمس آغاز نکرده است» (مولونا، ۱۳۸۷: ۱: ۲۰)، با آنچه گفتیم، ناسازگار نیست. آری شاید مولانا پیش‌ترها نظم‌هایی/ بیت‌هایی ساخته باشد و این برای کسی که دیوان‌های فارسی و عربی را می‌خوانده، حافظه‌ای سرشار نیز داشته، واعظ و مذکر نیز بوده است، کار دشواری نیست، اما شاعری مولانا که به‌ویژه در دیوان کبیر شیوه‌ای یگانه و بی‌همتاست، و جوششی است نه کوششی، ذکری است نه فکری، و نردی است نه شطرنجی (سرّامی، ۱۳۶۹: ۸۶ و ۹۲) و با نظم‌پردازی و

موزون‌گویی از شعر تا نثر جدایی دارد، بی‌گمان پی‌آمد آتشی (= عشقی) است که شمس تبریز در بیشه اندیشه و کانون جان و دل او افروخت.

۴. یادآور این سخن ایلیا ابوماضی:

«عیناک و السحر الذی فیهما صیرتانی شاعراً ساحراً». (ابوماضی، بی‌تا: ۴۱۲)
و سنجیدنی با این بیت مصطفی عمانیان:

گفتی چه کسی رازقِ شعر است؟ نوشتم: چشمانِ پر از شعرِ تو، دامت برکاته

۵. برگرفته از سخن خود او در نخستین بیت کلیاتِ شمس:

ای رستخیزِ ناگهان! ای رحمتِ بی‌مته‌ها! ای آتشی افروخته در بیشه اندیشه‌ها!

۶. برگرفته از این بیت او (سعدی، ۱۳۸۵: ۲۱۷):

سعدی اینک به قدم رفت و به سر باز آمد مفتی ملتِ اصحابِ نظر باز آمد

۷. برگرفته از این بیت او (حافظ، ۱۳۸۹: ۳۴۷):

عاشق و رند و نظر‌بازم و می‌گویم فاش تا بدانی که به چندین هنر آراسته‌ام

۸. برگرفته از این بیت او (همو، ۱۳۸۹: ۲۶۱):

عشق می‌ورزم و امید که این فنِ شریف چون هنرهایِ دگر موجبِ حرمان نشود

۹. گوینده این بیتِ نغز را که درست شناخته نیست، برخی شرفِ عراقی/ بوعلی قلندر دانسته‌اند. (هدایت، بی‌تا، ۱۴۸؛

سجادی، ۱۳۷۶: ۴۴۷) و این شرفِ عراقی چنان‌که هدایت نوشته: «از کملین اهلِ سلوک و طریقت و واصلین مقامِ حقیقت و از معاصرین شیخ شمس‌الدین تبریزی و مولوی معنوی بوده، سال‌ها با ایشان مصاحبت و معاشرت نموده... و در طریقت انتساب به سلسله‌علیه چشتیه داشته...» (هدایت، بی‌تا: ۱۴۸). این بیت در دیوانی که به نام او چاپ شده و به گمان بسیار، اگرچه همه آن، بخش‌هایی از آن ساختگی است و مانند چند اثرِ دیگر به نام او ساخته شده (عارف نوشاهی، ۱۳۷۳: ۶: ۵۴) آغازه غزلی نه‌بیتی است. (بوعلی قلندر، ۱۳۶۰: ۵۶) پیش از او در مجالسِ بوسعید اگر به راستی این مجالس از بوسعید باشند بر زبانِ شیخ رفته، با بیتِ زیر که نشان از کهنگی و سادگی دارد (ابوسعید ابوالخیر، ۱۳۹۴: ۱۰۷):

گر باد نبودی که بویپچیدی زلفت مشکِ تبتی ریخته به بازارنبودی

و سپس‌تر سهروردی آن را در آغازِ مونس‌العشاق همراه با بیتِ زیر آورده است (سهروردی، ۱۳۷۳: ۳: ۲۶۸):

گر باد نبودی که سرِ زلفِ ربودی رخساره‌ معشوق به عاشق که نمودی

استاد شفیع مصرعِ نخست این بیت را از یکی از شاعرانِ سده چهارم یا نیمه نخست سده پنجم گمان زده است که سپس دست‌مایه کسانی دیگر شده است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۲۵۹). قصه یوسف / الستین الجامع للطایف البساتین که به گمان بسیار در نیمه دوم سده پنجم میانه سال‌های ۴۶۰ تا ۴۷۰ نوشته شده (همو، ۱۳۷۷: ۳۴۳)، گویا کهن‌ترین سندی است که این مصرع در آن به گونه بیتِ زیر آمده است (طوسی، ۱۳۸۴: ۳۶۴):

گر عشق نبودی و غمِ عشق نبودی افسانه‌ عشاقِ ملک را که شنیدی

و در آنجا بیتِ پایانی غزلی است پنج‌بیتی و کهن. و سپس‌تر در غزلی از قاسم انوار بدین‌گونه:

گر عشق نبودی و غمِ عشق نبودی یک جان به جهان عارف و هشیار نبودی

(قاسم انوار، ۱۳۳۷: ۲۹۲)

۱۰. چشم‌زدی به بیت زبان‌زد حافظ:

یک قصه بیش نیست غم عشق و این کز هر زبان که می‌شنوم نامکرر است

(حافظ، ۱۳۸۹: ۶۶)

۱۱. برگرفته از این سخن سعدی: «ده درویش در گلیمی بخشبند و دو پادشاه در اقلیمی نگنجند.» (سعدی، ۱۳۷۳: ۶۰)

۱۲. سنجیدنی با نخستین بیت دفتر دوم مثنوی:

مدتی این مثنوی تأخیر شد مهلتی بایست تا خون شیر شد

(مولانا، ۱۳۹۶: ۲۶۴)

منابع

- ابوسعید ابوالخیر، (۱۳۹۴) مجالس عارفان، تصحیح و تحقیق اکبر راشدی‌نیا، تهران، فرهنگ معاصر.
- ابوماضی، ایلیا، (بی‌تا)، دیوان ابی ماضی، بیروت، دارالعودة.
- اسکلتن، رابین، (۱۳۷۵)، حکایت شعر، ترجمه مهرانگیز اوحدی، مقدمه اصغر دادبه، تهران، انتشارات میترا.
- انوار، قاسم (۱۳۳۷)، دیوان، با تصحیح و مقابله و مقدمه سعید نفیسی، تهران، کتابخانه سنایی.
- بوعلی قلندر، شرف الدین (۱۳۶۰)، دیوان، به اهتمام میرطاهر، تهران، تکیه خاکسار جلالی.
- حافظ، شمس الدین محمد، (۱۳۸۹)، دیوان، به کوشش سید محمد راستگو، تهران، نشر نی.
- خویی، اسماعیل، (۱۳۵۲)، از شعر گفتن، تهران، انتشارات سپهر.
- زرین کوب، عبدالحسین، (۱۳۶۴)، سرّ نی، تهران، انتشارات علمی.
- سجادی، ضیاء الدین، (۱۳۷۴)، اشعار معروف، تهران: پاژنگ.
- سرّامی، قدمعلی، (۱۳۶۹)، از خاک تا افلاک، تهران: چاپ‌خانه دانش.
- سعدی، مصلح الدین (۱۳۸۵)، غزلیات سعدی، تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: سخن.
- سعدی، مصلح الدین (۱۳۷۳)، گلستان، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، تهران: خوارزمی.
- سلطان ولد، (۱۳۸۹)، ابتدائیه، تصحیح محمدعلی موحد، تهران: خوارزمی.
- ، (۱۳۱۵)، ولدنامه، با مقدمه و تصحیح جلال همایی، تهران: اقبال.
- سهروردی، شهاب الدین، (۱۳۷۳)، مجموعه مصنفات شیخ اشراق، به تصحیح و تحشیه و مقدمه سیدحسین نصر، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- سیف فرغانی، محمد، (۱۳۶۴)، دیوان، تصحیح ذبیح الله صفا، تهران: فردوس.
- شاملو، احمد، (۱۳۹۴)، مثل خون در رگ‌های من/نامه‌های احمد شاملو به آیداء، تهران: چشمه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۸۶)، قلندریه در تاریخ، تهران: سخن.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۷۷)، مقاله سفینه‌ای از شعرهای عرفانی قرن‌های چهارم و پنجم، چاپ‌شده در جشن‌نامه استاد ذبیح الله صفا، به کوشش سیدمحمد ترابی، تهران: شهاب.
- طوسی، احمدبن محمدبن زید، (۱۳۸۴)، قصه یوسف الستین الجامع للطایف البساتین، به اهتمام محمد روشن، تهران: علمی و فرهنگی.
- عارف نوشاهی، (۱۳۷۳) دایره المعارف بزرگ اسلامی، ج ۶، تهران: مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی.
- گولپینارلی، عبدالباقی، (۱۳۶۳)، مولانا جلال الدین، ترجمه توفیق سبحانی، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- مولانا، جلال الدین محمد، (۱۳۸۷)، غزلیات شمس تبریزی، مقدمه، گزینش و تفسیر محمدرضا شفیع کدکنی، تهران: سخن.
- مولانا، جلال الدین محمد، (۱۳۶۲)، فیه ما فیه، با تصحیحات و حواشی بدیع الزمان فروزانفر، تهران: امیرکبیر.
- ، (۱۳۶۳)، کلیات شمس، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، ج ۳، تهران: امیرکبیر.
- ، (۱۳۹۶)، مثنوی معنوی، تصحیح محمدعلی موحد، ج ۱، تهران: هرمس.
- منزوی، حسین، (۱۳۷۳)، از شوکران و شکر، تهران: آفرینش.
- ، (۱۳۷۷)، از کهربا و کافور، تهران: زمان.
- ، (۱۳۷۱)، با عشق در حوالی فاجعه، تهران: پاژنگ.
- ، (۱۳۸۲)، حنجره زخمی تغزل، تهران: آفرینش.
- ، (۱۳۸۸)، مجموعه اشعار، تهران: نگاه.
- ، (۱۳۸۶)، هم‌چنان از عشق، تهران: آفرینش.
- واله داغستانی، علیقلی بن محمدعلی، (۱۳۹۰)، ریاض الشعراء، ابوالقاسم رادفر و گیتا اشیدری، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات.
- هدایت، رضاقلی، (بی‌تا)، ریاض العارفین، به کوشش مهرعلی گرگانی، تهران: محمودی.

The Connection of Love and Poetry from the Perspective of Movlavi, Saadi, Hafez, ... and Hossein Monzavi

Seyyed mohammad farid rastgoofar

faridrastgoo@yahoo.com

Seyyed mohammad rastgoo

rastgoo14@yahoo.com

Abstract

The question of what the origin of poetry is and its essence and nature remains unanswered. Nevertheless, there is unanimous agreement that there is a strong relationship between poetry and inner emotions. It is beyond doubt that love and passion are among the deepest inner emotions. Based on this, one might consider love as one of the origins of poetry and poetic expression. Many great poets have attested to this, and since their testimonies arise from their own experiences, they can serve as solid proof of this point. In this research, through analytical and descriptive methods, we try to answer the question of the connection between love and poetry by examining the verses and experiences of poets such as Movlavi, Saadi, Seif Farghani, Hafez, and especially Hossein Monzavi, who have been both skilled in poetry and experienced in love. We have concluded that love and its related aspects are both the source of poetry itself and enhance its purity and beauty. Furthermore, if love did not exist, there would not be so many exquisite and pure words and verses, and our hearts would be in search of something else.

Keywords: Poetry, love, connection between love and poetry, Movlavi, Hossein Monzavi.

نگاهی به کارکرد پیش‌فرض‌ها در بازشناخت متهمین در بازجویی‌های پلیسی:

بررسی موردی فیلم متری شش و نیم

حسین رحمانی

گروه زبان شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه پیام نور، تهران

hosein_rahmani@pnu.ac.ir

مژگان چگنی

استادیار گروه آموزش زبان انگلیسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی، خرم آباد

-

چکیده

پیش‌فرض در تحلیل کلام انتقادی و کاربردشناسی اجتماعی فرضی است که به‌طور ضمنی مورد پذیرش گوینده و مخاطب است و به آشکار ساختن استراتژی‌هایی کمک می‌کند که به چالش کشیدن آن‌ها دشوار و سخت است. متهمین با شناختی که از کارکرد این پیش‌فرض‌ها دارند، سؤالات بازجو، در فرایند بازجویی را که به وی در اثبات جرم کمک می‌کند، الکن می‌گذارند. این پژوهش بر اساس نظریه پیش‌فرض یول (۱۹۹۶) با یافتن و بررسی پیش‌فرض در سؤالات بازجو و نیز ارزیابی نحوه پاسخ‌گویی متهم به این سؤالات در فیلم متری شش و نیم در پی پاسخ به این سؤالات است: ۱) برخورد متهمان با سؤالات حاوی پیش‌فرض‌ها در فیلم متری شش و نیم چگونه است؟ ۲) راهکار جایگزین بازجو/قاضی برای دستیابی به اطلاعات/صدور حکم در صورت رد پیش‌فرض چیست؟ نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد که متهمان خود به تکنیک پیش‌فرض آگاه هستند و قبل از پاسخ دادن به سؤالات از پذیرش پیش‌فرض‌ها شانه خالی می‌کنند. بازجو/قاضی‌ای که پیش‌فرض(های)ش از سوی متهم رد شده است به تهدید روی می‌آورد. این پژوهش گامی نو در تحلیل بازجویی به عنوان بافت زبانی منحصر به فرد، محسوب می‌شود.

کلیدواژه‌ها: بازجو، متهم، پیش‌فرض، تهدید، سؤال، نظریه پیش‌فرض یول.

۱ مقدمه:

«گفت‌وگوی ایده‌آل» به گفت‌وگوهایی اطلاق می‌شود که طرفین آن در انتخاب موضوع، بحث کردن و سؤال پرسیدن آزادند و قدرت در آن جایی ندارد. اما از آنجایی که در هر گفت‌وگویی ملاحظات وجهه، منافع فردی و اعمال قدرت و ... وارد می‌شود، «گفت‌وگوی ایده‌آل در خلأ روی می‌دهد و در پژوهش‌های تجربی، غیرواقعی و غیرقابل دسترس است» (وانگ، ۲۰۰۶: ۵۳۰). این نوع گفت‌وگو در گفت‌وگوهای سازمانی/اداری به طور کلی و در بازجویی‌های پلیسی به طور خاص، به دلیل سلسله مراتب و در نتیجه نابرابری قدرت، جایی ندارد.

قدرت، در معنای عام آن، با موقعیت و جایگاه افراد مرتبط است و پیرامون موقعیت‌های اجتماعی، حرفه‌ای و سیاسی، ساختارهای سلسله‌مراتبی بوجود می‌آورد. ویژگی‌های قدرت عبارتند از توانایی کنترل و محدود کردن دیگران، توانایی رسیدن به هدف خویش، آزادی در دستیابی به اهداف خویش و توانش تحمیل اراده خود بر دیگران است. به‌علاوه، از نظر لوکس (۱۹۷۴) منظور از اعمال قدرت این است که فردی آشکارا یا پنهانی، فرد دیگری را برخلاف امیال و علایقش مجبور به انجام کاری کند. لذا، دارا بودن قدرت به معنای این است که «افراد قدرتمند برای دستیابی به اهداف خویش و انجام اعمال موردنظر خود، اراده خود را بر دیگران تحمیل می‌کنند» (واتس، ۱۹۹۱: ۶۰).

سؤال کردن یکی از کنش‌گفتارها و ابزارهای اعمال قدرت در گفت‌وگو به‌ویژه در گفت‌وگوهای پلیسی است. بسته به نوع سؤالی که سؤال‌کننده یا بازجو می‌پرسد، فشار خاصی برای پاسخ دادن به سؤال‌شونده یا متهم وارد می‌شود. نقش سؤال‌کننده که بازجو ایفا می‌کند به وی اجازه می‌دهد تا موضوع، توالی و ساختار کلی بازجویی را تعریف کند (هیدون، ۲۰۰۵). جایگاه بازجویی‌شونده به اجبار آن‌ها را محدود به جواب سؤال‌هایی می‌کند، که از آن‌ها پرسیده می‌شود. به عبارتی دیگر، در بازجویی‌های پلیسی افسر بازجو در موقعیت فرادست قرار می‌گیرد و متهم/شاهد در جایگاه فرودست قرار می‌گیرد.

بر اساس اصول گرایس انتظار می‌رود که متهم اطلاعاتی که از وی خواسته می‌شود را تمام و کمال فراهم کند اما همواره این‌طور نیست و گاهی از دادن پاسخ‌های درست امتناع می‌کند و یا پاسخ‌هایی که می‌دهد حاوی اطلاعات موردنظر نیست. لذا سؤالات بازجویی با سؤالات عادی متفاوت است و هرازچندگاهی انباشته از پیش فرض است تا متهم را با چالش مواجه کند و توجه وی به آنچه در پس‌زمینه از پیش فرض می‌شود، معطوف نشود؛ این به بازجو کمک می‌کند فرض را بر صحت مواردی که از پیش فرض می‌کند، بگذارد. اما همیشه این پیش‌فرض‌ها مورد پذیرش متهمین، شهود و سؤال‌شوندگان نیست و آن را انکار می‌کنند.

بازجویی پلیسی از بافت‌های کلامی است که در آن نوعی تعامل منحصر به فرد میان افسر بازجو و متهم یا شاهد روی می‌دهد و بررسی آن از لحاظ زبان‌شناسی بسیار قابل توجه است. این پژوهش در پی آن است که به بررسی پیش فرض در سؤالات بازجو و نیز نحوه پاسخگویی متهم به این سؤالات در فیلم متری شش و نیم بپردازد و پاسخی برای این سؤالات فراهم کند: ۱) سؤالات بازجو(یان) از متهمان مختلف فیلم متری شش و نیم حاوی چه نوع پیش‌فرض‌هایی است؟ ۲) برخورد متهمان با این سؤالات چگونه است؟ ۳) راهکار جایگزین برای دستیابی به اطلاعات در صورت رد پیش‌فرض چیست؟ این پژوهش گامی نو در تحلیل بازجویی به عنوان بافت زبانی منحصر به فرد محسوب می‌شود.

۲ پیشینه

برخی پژوهش‌ها بر بازجویی پلیس و متهمان در دنیای واقعی و مبتنی بر زبان‌شناسی و تحلیل گفتمان صورت گرفته است و توجهات زیادی به استراتژی‌های سؤال پرسیدن افسران، موضوع قدرت و اجبار و اعتراف متهمان صورت گرفته است (ووک، ۱۹۸۴؛ لینل و یونس، ۱۹۹۱؛ شوی، ۱۹۹۸؛ کومتر، ۲۰۰۳؛ هیدو، ۲۰۰۵؛ بنورث، ۲۰۰۶؛ ادواردز، ۲۰۰۶؛ هاورث، ۲۰۰۶؛ ادواردز، ۲۰۰۸؛ جانسن، ۲۰۰۸؛ ستوکو و ادواردز، ۲۰۰۷؛ ستوکو، ۲۰۰۹، ۲۰۱۰).

پژوهش کانلی و همکاران (۱۹۷۸) و ابار (۱۹۸۲) نشان داد که شهود از دو سبک گفتاری قدرتمند و فاقد قدرت استفاده می‌کنند. سبک گفتاری افراد فاقد قدرت با گفتار زنانه، در استفاده زیاد از تشدیدکننده‌ها (برای مثال خیلی، واقعاً و ...) مشابه است. سبک گفتاری افراد قدرتمند فاقد چنین ویژگی‌هایی است و قضات نیز این سبک را هوشمندانه‌تر، دقیق‌تر و صحیح‌تر ارزیابی کردند. پژوهش‌های دنت و همکاران (۱۹۸۰)، هریس (۱۹۸۴)، وودبری (۱۹۸۴) و واکر (۱۹۸۷) نشان می‌دهند که وکلا از طریق سؤال پرسیدن، تفسیر خویش را بر شهود تحمیل می‌کنند. آن‌ها دریافتند که تحمیل‌کننده‌ترین نوع سؤال، سؤالات بله/خیر هستند و سؤالاتی که کمترین میزان تحمیل‌کنندگی را دارند، سؤالات wh هستند.

دانستان (۱۹۸۰)، لین (۱۹۹۰) و ایدز (۲۰۰۰) یافته‌های پژوهش‌های قبلی را چالش کشیدند؛ آن‌ها معتقد بودند که علاوه بر سؤال، بافت، تن صدا، و ترتیب سؤالات می‌توانند بر میزان تحمیل‌کنندگی یک سؤال تأثیر بگذارد. کویرک و دیگران (۱۹۸۵: ۸۰۶) قائل به سه دسته اصلی سؤال هستند: «سؤالات بله/خیر که انتظار تأیید یا رد شدن‌شان می‌رود، سؤالات wh که طیف متنوعی از جواب را می‌توان به آن‌ها داد و سؤالاتی که شنونده از بین پاسخ‌های مندرج در سؤال یکی از آن‌ها را انتخاب می‌کند». تسویی (۱۹۹۴: ۱۰۳) برخی سؤالات را تهدیدکننده و جبهه می‌داند چون «سؤالات یا عمل آتی مخاطب را تعیین می‌کنند و به این شیوه بر مخاطب فشار می‌آورد که عملی را انجام دهد و یا از انجام عملی اجتناب کند، بنابراین آزادی عملی وی را مورد تهدید قرار می‌دهد. و یا این‌که عمل آتی مخاطب را تعیین می‌کند و به این شیوه وی را برای قبول یا رد آن تحت فشار می‌گذارد و بدینوسیله مسئولیت یا دینی برای عمل انجام شده بوجود می‌آورند».

از نظر واتس (۲۰۰۳: ۴۷-۴۸) تغییر موضوع مورد بحث عامل مهمی در تشخیص قدرت افراد و میزان توزیع قدرت در بین شرکت‌کنندگان در یک تعامل است. وقتی که شخصی موضوع مورد بحث در یک گفت‌وگو را کنترل می‌کند، او قدرت خویش را بر دیگران اعمال می‌کند و در نتیجه وقتی که با موضوع یک سؤال مخالفت می‌شود، قدرت کنترل موضوع از دست می‌رود. به عبارت دیگر، وقتی کسی با پرسیدن سؤال درباره موضوعی، پاسخ مناسب را از شنونده دریافت دارد، موقعیت بالادستی پرسنده هم‌چنان باقی می‌ماند و اگر موضوع با مخالفت مواجه شود، او موقعیت خود را از دست می‌دهد. درو (۱۹۸۵) در بررسی سؤالات دادگاه به این نتیجه می‌رسد که وکلا در دادگاه از سؤالات اجباری با پاسخ‌های قابل پیش‌بینی استفاده می‌کنند تا دیدگاهی را که مدنظرشان است، تحمیل کنند.

ستوکو و همکاران (۲۰۱۶) بر مصاحبه‌های پلیسی تمرکز کرده‌اند که در آن متهمان از حق خود برای سکوت، یعنی پاسخ ندادن به سؤال افسر پلیس، استفاده می‌کنند. متهمانی که از این ابزار استفاده می‌کنند در واقع فقط از گفتن چیزی امتناع نمی‌کنند بلکه از حق خود برای نگفتن چیزی استفاده می‌کنند. کاتز (۱۹۷۲) سؤال را به عنوان درخواستی که با هدف دریافت اطلاعات پرسیده می‌شود، قلمداد کرده‌است. تانن (۱۹۸۴) در بررسی دو ساعت و چهل دقیقه گفت‌وگو

میان شش دوست نشان می‌دهد که روابط نابرابر قدرت در میان آن‌ها وجود دارد و توزیع نوبت‌های گفت‌وگو در میان آن‌ها یکسان نیست. لینل (۱۹۹۰: ۱۶۴) معتقد است که «پرسنده در موقعیت فرادست قرار دارد و اگر فردی در تعامل دست بالا را داشته باشد، دارای شانس زیادی است تا دیدگاه و عقلانیت خویش را بر گفت‌وگو تحمیل کند». از سوی دیگر فرودست دارای فرصت کمی برای ابراز دیدگاه‌ها و نظرات خود می‌باشد. میشلر (۱۹۸۴: ۶۲-۶۳) معتقد است که «پزشکان از سؤالات باز بیشتر استفاده می‌کنند تا سؤالات بسته/خیر. چون دریافت اطلاعات از مریض‌ها به پزشکان در تشخیص بیماری و تجویز داروهای مورد نیاز کمک می‌کند».

از نظر وانگ (۲۰۰۶) یکی از ویژگی‌های ذاتی سؤال آمیختگی آن با قدرت آمیخته است و سؤال‌کننده نه تنها موضوع مورد بحث را تعیین می‌کند، بلکه نوع و طول جواب را نیز مشخص می‌کند.

ژی (۲۰۱۱) پیش‌فرض در تبلیغات را مفید قلمداد می‌کند چون با استفاده از پیش‌فرض گزاره‌هایی ارائه می‌شوند که گفتار پنهان می‌مانند و توجهی به خود جلب نمی‌کنند و در نتیجه مخاطب با شنیدن آن‌ها مقاومت و مخالفت نمی‌کند. لیانگ و لیو (۲۰۱۶) با بررسی پیش‌فرض در اولین سخنرانی کمپین هیلاری کلینتون دریافتند که استفاده از پیش‌فرض‌ها در سطوح نحوی و واژگانی نقشی کلیدی در انتقال اطلاعات، کوتاه و مختصر گفتن نکات، مهیج به نظر رسیدن گفتار و ایجاد ارتباط نزدیکتر با مخاطب و در نهایت کمک به حصول اهداف سیاسی وی داشت. چن و وانگ پیش‌فرض را در تبلیغات برای لوازم آرایشی لنکوم بررسی می‌کنند. آن‌ها معتقدند که پیش‌فرض‌های کاربرشناختی باعث دقت، جذابیت و وسوسه بیشتر لوازم آرایشی برای مصرف‌کنندگان می‌شود. پولیزو (۲۰۱۵) به بررسی پیش‌فرض در کلام می‌پردازد و معتقد است که استفاده از پیش‌فرض در رویکردهای تحلیل کلام مانند تحلیل کلام انتقادی و کاربرشناسی اجتماعی به آشکار ساختن استراتژی‌هایی کمک می‌کند که به چالش کشیدن آن‌ها دشوار و سخت است. همان‌طوری‌که مشاهده می‌شود، پژوهش‌های انجام شده یا بر سؤال متمرکز بوده‌اند و یا صرفاً بر انواع پیش‌فرض. این پژوهش از این منظر با پژوهش‌های پیشین متفاوت است که بر پیش‌فرض در سؤال و نحوه مواجهه مخاطب با سؤالات حاوی پیش‌فرض و نیز واکنش افراد بعد از رد پیش‌فرض‌هایشان تمرکز کرده‌است.

۳ چارچوب نظری پژوهش:

بنیان نظری پژوهش از دو بخش تشکیل شده است. بخش اول آن بر اساس دسته‌بندی گینز (۲۰۰۸: ۱۲۷-۱۲۱) از انواع سؤالاتی است که در بازپرسی‌ها پرسیده می‌شود و بخش دوم آن بر اساس نظریه پیش‌فرض یول (۱۹۹۶) است:

۳۱ دسته‌بندی انواع سؤالات (گینز، ۲۰۰۸: ۱۲۷-۱۲۱):

جملات خبری

یکی از شیوه‌های غیرمعمول پرسیدن سؤال در بازپرسی این است که سؤال را به صورت یک عبارت خبری و نه پرسشی بیان می‌کنند و منتظر تأیید شاهد یا متهم می‌مانند. این نوع سؤال در بردارنده روایت بازپرس است و شاهد یا متهم تحت فشار قرار می‌گیرد که آن را قبول کند. برای مثال:

- وقتی که به ورودی در رسیدی، من فکر می‌کنم، قبل از این که وارد بشی، هوا تاریک بود.

سؤالات الحاقی

متداول‌ترین نوع سؤالاتی است که در دادگاه‌ها و بازجویی‌ها پرسیده می‌شود. بخش اول آن دربرگیرنده روایت بازجو است و بخش دوم آن شامل یک سؤال الحاقی است که به انحاء مختلف متهم یا شاهد را تحت فشار می‌گذارد. بر اساس نظر گبینز (۲۰۰۸: ۱۲۳) «هرچه اطلاعات بیشتری در سؤال وجود داشته باشد، شاهد و یا متهم کمتر قادر خواهد بود که روایتی متفاوت از روایت بازجو را ارائه دهد».

سؤالات بله/خیر:

این نوع سؤالات دارای همه اطلاعات هستند و معمولاً فشاری برای تأیید وارد نمی‌کنند. برای مثال:

- آیا او به شما گفت چرا شما را با خود به خانه می‌برد؟
- خیر.

سؤالات گزینه‌ای:

در این نوع از سؤالات شاهد یا متهم دو یا چند گزینه داده می‌شود و جواب دیگری غیر از آن‌ها قابل قبول نیست.

- آیا در آن لحظه، درب ورودی بسته بود یا نبود؟
- بسته بود.

سؤالات باز: کی، کجا و چرا، چگونه و ...

این سؤالات کننده کار، مکان، زمان، چرایی و چگونگی اطلاعات موجود را مورد پرسش قرار می‌دهند و دیگر اطلاعات موجود در سؤال را به چالش نمی‌کشند. برای مثال در سؤال زیر این که کسی عینک ایشان را برداشته است مورد سؤال قرار نمی‌گیرد. به عبارتی دیگر این نوع اطلاعات پیش فرض می‌شوند.

- چگونه عینک تو برداشت؟
- با دستاش.

سؤالات فرافکنانه:

یکی دیگر از انواع سؤالات بازجویان، سؤالاتی است که دارای فعل فرافکن (نقل قول) است و فرافکنی ذهنی (عقاید و افکار نقل شده) است. این سؤالات از این نظر مفید هستند که اطلاعات زیادی از روایت بازجو را در برمی‌گیرند و به شاهد یا متهم برای تأیید فشار زیادی می‌آورند. برای مثال در جمله «تو گفتی که او وارد اتاق شد»، صحت گزاره «او وارد اتاق شد» از پیش فرض می‌شود و حتی اگر متهم پاسخ خیر بدهد، این نفی مربوط به من نگفتم است؛ در واقع با جواب نه گزاره «او وارد اتاق شد» رد نمی‌شود. این ویژگی پیش فرض را «ثبات تحت نفی» می‌نامند. این ویژگی در مورد افعالی که بیانگر فرایندهای ذهنی هستند (مانند: بیاد آوردن، دانستن، فهمیدن، مطلع بودن)، سخت‌تر است. کیپارسکی و کیپارسکی (۱۹۷۱) این نوع فرافکنی را «واقعی» قلمداد می‌کنند چون در آن‌ها گزاره اصلی یک واقعیت در نظر گرفته می‌شود. برای مثال:

- هنوزم یادت هست که جشن تولد ۹۹ سالگی وی را جشن گرفتی؟

در مثال فوق، جواب خیر فقط نشان می‌دهد که مخاطب یا دچار فراموشی شده است و یا دروغ می‌گوید و پاسخ وی گزاره اصلی جمله یعنی «جشن تولد ۹۹ سالگی وی را جشن» گرفته است را رد نمی‌کند.

۳۲ مدل پیش فرض یول (۱۹۹۶):

یول پیش فرض‌ها را به ۶ دسته زیر تقسیم می‌کند:

پیش فرض وجودی:

فرض وجود چیزهایی که گوینده آن‌ها را نام می‌برد. ساختارهای ملکی و عبارات اسمی مشخص با پیش فرض‌های وجودی همراه هستند. برای مثال در «خودروی علی»، می‌توان دریافت که فردی به نام علی وجود دارد و این که او یک خودرو دارد. جملات مشتمل بر اسامی خاص و عبارات اسمی خاص دارای پیش فرض هستند.

پیش فرض واقعی:

پیش فرضی است که چیزی درست است به دلیل وجود افعالی مانند «دانستن»، «تشخیص دادن»، «پشیمان بودن» و نیز عباراتی مانند «خوشحال بودن» و «آگاه بودن». برای مثال وقتی کسی می‌گوید «من نمی‌دانستم که کسی مریض است»، ما از پیش فرض می‌کنیم که شخصی مریض است.

پیش فرض واژگانی:

این پیش فرض است که گوینده می‌تواند طوری عمل کند که معنی دیگری را می‌توان درک کرد. «ترک کردن، شروع کردن، دوباره، تقریباً، سعی کردن، ادامه دادن، ازسرگرفتن، برگشتن، فراموش کردن، از عهده برآمدن» از محرک‌های پیش فرض واژگانی هستند. برای مثال:

- او سیگار کشدن را ترک کرد. (<< او سیگار می‌کشید).

پیش فرض ساختاری:

پیش فرض است که همراه استفاده از واژگان و عباراتی خاص است. گوینده‌ها از این ساختارها برای اطلاعاتی استفاده می‌کنند که مفروض هستند (فرض بر صحت آن‌هاست) و بنابراین مخاطب نیز آن‌ها را می‌پذیرد. ساختارهای جملاتی خاص برای مثال، کلمات پرسشی wh- در انگلیسی عموماً با این پیش فرض تفسیر می‌شوند که اطلاعات بعد از Wh- (برای مثال کی و کجا) از پیش فرض شده‌اند. برای مثال:

- او کی رفت؟ (<< او رفت).

پیش‌فرض‌های غیرواقعی:

پیش‌فرضی است که چیزی درست نیست. برای مثال، افعالی مانند «خواب دیدن»، «تصورکردن»، «وانمود کردن» با این پیش‌فرض به کار می‌روند که آنچه به دنبال آن می‌آید درست نیست. برای مثال:

- خواب دیدم که ثروتمند بودم. (<< ثروتمند نبودم.)

پیش‌فرض‌های خلاف واقع:

پیش‌فرض اتخاذ شده نه تنها درست نیست بلکه خلاف واقعیت است و یا در تضاد با واقعیت است. برای مثال، بعضی ساختارهای شرطی، در بند شرطی، در زمان بیان آن عبارت درست نیست. برای مثال:

- اگر دوست من بودی، به من کمک می‌کردی. (<< دوست من نیستی.)

۴ بحث و بررسی

سؤالاتی که در بازجویی‌های فیلم متری شش و نیم پرسیده می‌شود مملو از پیش‌فرض‌های گوناگون است که اگر از سوی متهمین رد نشوند، به کشف مجرم و اثبات جرم می‌انجامد. اما در این فیلم متهمان پشی‌فرض‌ها را نمی‌پذیرند:

بازجو و متهم اول (حسن گاوی)

در صحنه‌ای در فرودگاه که افراد حامل مواد مخدر را دستگیر می‌کنند، سؤالات صمد (سرگرد نیروی انتظامی) خطاب به یکی از متهمین، «بینیم موادو چپوندی تو معدۀ اینا که معلوم نشه، نه؟» و «خودتم یه چیزایی داری، نه؟»، پیش‌فرض‌های (<< وجود مواد و << وجود چیزهایی) را با خود دارد که از سوی متهم رد می‌شود. به عبارتی، متهم در هر دو سؤال از اتهاماتی که از پیش فرض شده‌اند، آگاه است و واکنش وی صرفاً معطوف به رد پیش‌فرض است و خود سؤال را پاسخ نمی‌دهد.

بازجو برای افزایش فشار بر متهم، در نوبت‌های بعدی کلام به سؤالات گزینه‌ای روی می‌آورد: «می‌خوام بینم الان اونجا تو معدۀ ته؟ یا اینجا رفته تو روده‌ت؟» و «بینم اگه اینجاست بدمش بالا، بالا بیاریش یا اگر اینجاست، بدمش پایین که برینیش؟». در هر دو مورد افسر پلیس فرض را بر این گذاشته است که این افراد حامل مواد هستند و وجود آن را از پیش فرض کرده است اما بازهم متهم هیچ‌یک از گزینه‌های پیش‌روی خود را نمی‌پذیرد. وی قبلاً نپذیرفته است که مواد را در معدۀ دیگر متهمان جاسازی کرده است و بازهم نمی‌پذیرد که در معدۀ و روده خود مواد جاسازی کرده باشد. صمد بازهم بر پیش‌فرض خویش مصر است و بوی بد دهان وی را به بلع مواد نسبت می‌دهد «این بوی گند دهن‌تم برای بلع نیست، نه؟». این بار هم متهم نمی‌پذیرد و استدلال می‌کند «من همیشه این‌جوری‌ام انگار سگ مرده تو معدۀم».

افسر پلیس که با این سؤالات نتوانسته است همراهی متهم را با خود داشته باشد، با تهدید اعلام می‌کند که «من تو یه نفرو می‌ذارم تو دستگاه. دلو روده‌ت خالی بود، بقیه‌تونو ول می‌کنم برید». در نهایت مشخص می‌شود که معدۀ

و روده وی پر از مواد مخدر است. بنابراین متهم (حسن گاوی) نه با سؤال و جواب بلکه با استفاده از راستی‌آزمایی با دستگاه مجبور به اقرار می‌شود.

در ادامه بازجویی از همین متهم بازجو متهم را با تهدید به این که وی تشکیل باند داده است و مجازات تشکیل باند اعدام است، متهم را تحت فشار قرار می‌دهد که محل اختفای متهم اصلی را افشا کند. بازجو در ادامه اعلام می‌کند «۱ من می‌تونم بنویسم شما چهارتا بچه محل‌های قدیمی بودین همه‌تون هم اندازه و درست حکم بگیرین، مجازات شین. ۲ می‌تونم بنویسم بچه محل. می‌تونم بنویسم تشکیل باند، تو رو هم بنویسم سرکرده باند، حکم اینارم بریزم رو تو. کدومش؟». حسن گاوی به هیچ‌کدام از این سؤال‌ها پاسخ نمی‌دهد و با یأس و ناامیدی به گفتن «آخه چرا؟» بسنده می‌کند. اما صمد سؤال گزینه‌ای خود را دوباره تکرار می‌کند و بازهم حسن گاوی گزینه‌ها را نمی‌پذیرد و قسم می‌خورد «به قرآن من اصلاً نمی‌دونم باند چی هست؟»؛ تنها وقتی که صمد، خود گزینه تشکیل باند را برمی‌گزیند، متهم حاضر می‌شود اطلاعاتی را درباره سرکرده اصلی باند مواد مخدر لو دهد و نامزد وی، خواهرزاده خود، را معرفی کند.

بازجو و متهم دوم (پسرک فردی فلج که در دکه‌اش مواد می‌فروشد):

در صحنه‌ای دیگر و در حین بازبینی فیلم دوربین مدار بسته که در آن پسر یک مواد فروش یک ورق قرص ترامادول برمی‌دارد، مورد بازجویی قرار می‌گیرد:

بازجو: مگه این تو نیستی؟... الان دستت می‌ره تو این کمد، قرصو بر می‌داری، می‌ذاری تو شلورات، درسته؟ ... می‌خوای این فیلمو ببرم فردا صبح برای قاضی حبست بشه دو برابر؟

پسرک ازپیش فرض کرده است «<< بچه‌ها زندان ندارن» (مگه قراره من برم حبس؟ ... بابا که می‌گفت بچه‌ها زندان ندارن). بازجو این پیش‌فرض وی را نیز نقش بر آب می‌کند و تأکید می‌کند که قاضی با دیدن فیلم حبسش را دو برابر می‌کند و وی را به زندان بچه‌ها خواهند فرستاد.

بازجو: قرصا رادادی به بابات یا به کسی دیگه؟

این سوال دو پیش‌فرض (<< وجود قرص و نیز این که << به کسی داده شده است) را دارد و بازهم پسرک اعلام می‌کند «من قرص برنداشتم». صمد ناگزیر می‌شود وی را تهدید کند که در صورت عدم راستگویی پدرش را به انفرادی بفرستند: «بین اگه راستشو به من نگیی، تو که بچه‌ای نمی‌تونم بفرستم انفرادی، مجبورم، باباتو بفرستم انفرادی» و تنها زمانی که به سوی پدر پسرک می‌رود، وی مجبور به اعتراف می‌شود: «عمو! عمو! دست بابام نیست». همان‌طوری که ملاحظه می‌شود، حتی پسرک خردسالی که قرص را به گواه دوربین مداربسته برداشته است، حاضر به پذیرش جرم نیست و در مورد وی هم تنها تهدید کارساز است.

قاضی و متهم سوم (فلج: مواد فروش)

در صحنه‌ای دیگر، قاضی به فردی فلج که همراه با پسرک خردسالش به جرم فروش مواد مخدر در بازداشت است، اعلام می‌کند که «صد نفر تماس گرفتن گفتن تو دکه‌ات مواد می‌فروشی». این جمله قاضی پیش‌فرض «تو دکه‌ات مواد می‌فروشی» را با خود دارد. این متهم زیرکانه هم پیش‌فرض قاضی که به گفته‌های صدفنر! استناد می‌کند را رد نمی‌کند و هم با بیان «گفتن دکه، نگفتن که من» خود را از اتهام وارده تبرئه می‌کند و با علم به این که اگر جرم را به فرزندش

که هنوز به سن قانونی نرسیده است، منتسب کند، در نهایت وی را به بازپروری می‌فرستند، وی را به عنوان متهم مطرح می‌کند. قاضی نیز که هیچ مدرک مستدلی ندارد و پیش‌فرضش توسط متهم رد شده است، راهی جز تهدید فلجه نمی‌بیند و وی را به حکمی سنگین تهدید می‌کند: «اگه مال توئه بگو یک حکم با تخفیف بهت بدم ولی اگر بی‌دلیل بخوای کتمان کنی سنگین‌ترین حکم ممکنه را برات می‌برم».

قاضی و متهم دوم:

از آنجایی که پسرک نیز حاضر نیست که پدرش را صاحب مواد معرفی کند و قاضی علم دارد که مواد متعلق به پدرش است دست به تهدید می‌زند تا پسرک را وادار به اعتراف کند. قاضی در سه نوبت کلامی پسرک را با تهدید دعوت به اعتراف می‌کند: «اگه نگوی مال باباته، باید بری زندان»، «می‌دونی اگر بری زندان دیگه هرجایی بهت کار نمی‌دن؟» و «به‌جای گریه کردن حرف بزن، راستشو بگو، منم دستم باز باشه مجبور نشم به جای بابات نفرستمت زندان». اما پسرک تسلیم نمی‌شود و به گذراندن دو سال در کانون اصلاح و تربیت محکوم می‌شود و پدرش آزاد می‌شود.

بازجو و متهم اصلی (ناصر خاکزاد):

بازجو: تو با این همه حجم از مردونگی چجوری این همه جنسو تپوندی تو معده این بدبخت؟
این سؤال پیش‌فرض‌های (<< وجود جنس، >> این همه جنس در معده این بدبختا تپونده شده و از همه مهم‌تر این که << این بدبختا برای وی کار می‌کنند) را با خود دارد. ناصر خاکزاد منکر دو پیش‌فرض اول نیست ولی پیش‌فرض اصلی را که به وی مربوط می‌شود را رد می‌کند و از بازجو می‌خواهد دلیلی برای ادعای خویش بیاورد. از آنجایی که افسر بازجو مدت زیادی را برای دستگیری وی صرف کرده است و از سوی دیگر این پیش‌فرض وی رد می‌شود، به تهدید روی می‌آورد و مرحله دوم پرسیدن را با «دست و پا» قلمداد می‌کند (مرحله اولو من می‌پرسم، با زبون هم می‌پرسم. مرحله دومو کسایی دیگه می‌پرسن با دست و پا)؛ ناصر نیز مصمم که به تبعات اذعان به این کار آگاه است، تسلیم نمی‌شود: «اصلاً تو بگو با تانک بپرسن. چه فایده وقتی من نمی‌شناسم اینا رو؟».

بازجو: بچه حمیدم تو نگفتی بدزدند؟ این سؤال پیش‌فرض این که << بچه حمید دزدیده شده است را دربردارد و ناصر منکر این پیش‌فرض نیست ولی پاسخ منفی وی، «معلومه که نه»، صرفاً به این سؤال است که وی بچه حمید را ندزدیده است.

بازجو: «یادته به حمید و زنش زنگ زدی و گفتی بیابین بچه‌تونو زنده تحویل بگیرین؟». این سؤال که دارای فعل فراق‌کن ذهنی (یادته) است و نیز با نقل قول از خود متهم همراه است که اطلاعات بازجو را روایت می‌کند و در کنار آن فشار زیادی به متهم برای تأیید می‌آورد. در اینجا صحت این گزاره که ناصر گفته است «بیابین بچه‌تونو زنده تحویل بگیرین»، از پیش فرض می‌شود و حتی اگر متهم پاسخ خیر بدهد، این نفی مربوط به فعل به یاد آوردن است؛ در واقع با جواب نه گزاره «بیابین بچه‌تونو زنده تحویل بگیرین» که توسط متهم بیان شده است، رد نمی‌شود، اما متهم اقدام به رد کردن آن می‌کند و مدعی می‌شود «نمی‌دانم راجب چی صحبت می‌کنی». در ادامه صمد می‌پرسد: «پشت کدوم شمشاد قایم شده بودی نگا می‌کردی وقتی زن بدبخت این بچه پنج ساله‌شو بغل کرده بود؟». این سؤال سه پیش‌فرض

دارد (<) پشت شمشاد قایم شده بودی، << نگا می‌کردی و << زن این بدبخت این بچه پنج ساله‌شو بغل کرده بود). اما متهم بازهم پیش‌فرض صمد را رد می‌کند و منکر حضور خود در صحنه می‌شود. بازهم بازجو سؤال دیگری «نمی‌دونستی اون مادر وقتی بهش گفتی بیا بچه‌تو تحویل بگیر تمام راه به این فکر می‌کرده که الان بچه‌اش بدو بدو می‌آید می‌پره تو بغلش؟» که حاوی پیش‌فرض (<) بهش گفتی بیا بچه‌تو تحویل بگیر) است، می‌پرسد. بازهم متهم منکر می‌شود و این بار قسم می‌خورد که کار وی نبوده است و از آنجایی که فشار بسیار زیادی را تحمل می‌کند و قسم و قرآن وی را نیز نمی‌پذیرند، اذعان می‌کند که رضا ژاپنی این کار را انجام داده است.

نتیجه‌گیری

این پژوهش با نگاهی به پیش‌فرض‌های موجود در سؤالات پرسیده شده در فیلم متری شش و نیم نشان داد که متهمان خود از کارکرد این پیش‌فرض‌ها آگاه هستند و می‌دانند عدم واکنش به یا رد این پیش‌فرض‌ها نشان از پذیرش جرم دارد و در نتیجه در اکثر موارد، آن‌ها پیش‌فرض را نمی‌پذیرند و آن را رد می‌کنند. حسن‌گاو پیش‌فرض وجود مواد در بدن هم‌دستانش را رد می‌کند تا اینکه وی را تهدید می‌کنند که وی را در دستگاه می‌گذارند و تنها در صورتی حاضر به افشای اطلاعات متهم اصلی است که بازجو وی را تهدید می‌کند که او را سرکرده باند معرفی می‌کند که به اعدام محکوم شود؛ اینجاست که وی نامزد متهم اصلی را لو می‌دهد. پسرک خردسالی که قرص را به گواه دوربین مداربسته برداشته است، حاضر به پذیرش جرم نیست و در مورد وی هم تنها تهدید کارساز است. مواجهه فردی فلج که همراه با پسرک خردسالش به جرم فروش مواد مخدر در بازداشت است، با قاضی جالب توجه است. متهم پیش‌فرض قاضی «تو دکات مواد می‌فروشی» را رد نمی‌کند اما زیرکانه هم پیش‌فرض قاضی که به گفته‌های صدنفر! استناد می‌کند را رد نمی‌کند و هم با بیان «گفتن دکا، نگفتن که من» خود را از اتهام وارده تبرئه می‌کند و با علم به این که اگر جرم را به فرزندش که هنوز به سن قانونی نرسیده است، منتسب کند، در نهایت وی را به بازپروری می‌فرستند، وی را به عنوان متهم مطرح می‌کند. قاضی نیز که هیچ مدرک مستدلی ندارد و پیش‌فرضش توسط متهم رد شده است، راهی جز تهدید فلج نمی‌بیند و وی را به حکمی سنگین تهدید می‌کند: «اگه مال توئه بگو یک حکم با تخفیف بهت بدم ولی اگر بی‌دلیل بخوای کتمان کنی سنگین‌ترین حکم ممکنه را برات می‌برم». در تمام موارد بازجو/قاضی‌ای که همه پیش‌فرض‌های خود را از سوی متهمین رد شده می‌بیند، راهی ندارد جز این که به تهدید روی بیاورد. به عبارتی متهمین از کارکرد پیش‌فرض‌های فرض شده توسط بازجو آگاه هستند و می‌دانند که پاسخ به سؤال پرسیده شده به معنای تأیید پیش‌فرض بازجوست، پیش‌فرض را رد می‌کنند؛ به همین دلیل بازجو در فرایند اعتراف‌گیری لاجرم از تهدید استفاده می‌کند و در همه موارد موفق به اعتراف‌گیری شده است.

منابع

- Benneworth, K. (2006). Repertoires of paedophilia: Conflicting descriptions of adult-child sexual relationships in the investigative interview. **International Journal of Speech, Language and the Law** 13(2): 190–211.
- Briant, N. A. (2014). **A pragmatic analysis of presupposition in Genndy Tartakovsky's Hotel Transylvania**. M. A. Thesis: Yogyakarta State University. Retrieved from <https://core.ac.uk/download/pdf/33514805.pdf> on July, 9, 2020.
- Conley, J. M. , O'Barr, W. M. and Lind, E. A. (1978). "The power of language: presentational style in the courtroom," **Duke Law Journal**: 1375–99.
- Dabbagh, L. A. (2013). The theatre and presuppositions. **Al-Ustath**, 205(2), 1- 10.
- Danet, B. , Hoffman, K. , Kermish, N. , Rafn, J. and Stayman, D. (1980) 'An ethnography of questioning in the courtroom. ' In: Shuy, R. W. and Shnukal, A. (eds) **Language Use and the Uses of Language**. Washington, D. C. : Georgetown University Press. 171-179.
- Drew, P. (1985). 'Analyzing the use of language in courtroom interaction'. In T. A. Van Dijk (ed.), **Handbook of Discourse Analysis** (Vol. 3, pp. 133–47). London: Academic Press.
- Dunstan, R. (1980). "Context for coercion: analyzing properties of courtroom 'questions,'" **British Journal of Law and Society** 7: 61–77.
- Eades, D. (2000). "'I don't think it's an answer to the question': silencing Aboriginal witnesses in court," **Language in Society** 29/2: 161–96.
- Edwards, D. (2006). Facts, norms and dispositions: Practical uses of the modal would in police interrogations. **Discourse Studies** 8(4): 475–501.
- Ge, L. (2011). Pragmatic functions of presupposition in advertising English. *Asian Culture and History*, 3(1), 153- 157.
- Gibbons J. (2008). Questioning in common law criminal courts in Gibbons J. and Turell, M. T (Eds). **Dimensions of Forensic Linguistics**. Amsterdam: John Benjamin Publishing Company.
- Harris, S. (1984). "Questions as a mode of control in magistrates' courts," **International Journal of the Sociology of Language** 49: 5–28.
- Haworth, K. (2006). The dynamics of power and resistance in police interview discourse. *Discourse & Society* 17(6): 739–759.
- Heydon, G. (2005). **The Language of Police Interviewing: A Critical Analysis**. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Johnson, A. (2008). "From where we're sat ...": Negotiating narrative transformation through interaction in police interviews with suspects. **Text & Talk** 28(3): 327–349.
- Katz, J. J. (1972) **Semantic Theory**. New York: Harper & Row.
- Komter, M. (2003). The interactional dynamics of eliciting a confession in a Dutch police interrogation. **Research on Language and Social Interaction** 36(4): 433–470.
- Lane, C. (1990). "The sociolinguistics of questioning in District Court trials," in Bell, Allan and Holmes, Janet (eds.), **New Zealand Ways of Speaking English**. Clevedon, UK: Multilingual Matters, pp. 221–51.
- Liang, R. , & Liu B. (2016). An analysis of presupposition triggers in Hilary Clinton's first campaign speech. **International Journal of English Linguistics**, 6(5), 68-73.
- Linell, P. (1990) 'The Power of Dialogue Dynamics', in I. Marková and K. Foppa. (eds) **The Dynamics of Dialogue**, pp. 147–77. London: Harvester Wheatsheaf.
- and Linda J. (1991). Suspect stories: Perspective-setting in an asymmetrical situation. In Ivana Marková and Klaus Foppa (eds.) **Asymmetries in Dialogue**. Hemel Hempstead, U. K. : Harvester-Wheatsheaf. 75–100.
- Lukes, S. S. (1974). **Power: A Radical View**. London: Macmillan.
- Mishler, E. G. (1984). **The Discourse of Medicine: Dialectics of Medical Interviews**. Norwood, NJ: Ablex.
- O'Barr, W. M. (1982). **Linguistic Evidence: Power and Strategy in the Courtroom**. New York: Academic Press.
- Polyzo, A. (2015). Presupposition in discourse: Theoretical and methodological issues. **Critical Discourse Studies**, 12(2), 123-138.

- Quirk, R. , Greenbaum, S. , Leech, G. and Svartvik, J. (1985) **A Comprehensive Grammar of the English Language**. London: Longman.
- Shuy, R. (1998). **The Language of Confession, Interrogation, and Deception**. London: Sage.
- Stokoe, E. and Derek E. (2007). "Black this, black that": Racial insults and reported speech in neighbour complaints and police interrogations. **Discourse & Society** 18(3): 337-372.
- , 2008. "Did you have permission to smash your neighbour's door?" Silly questions and their answers in police-suspect interrogations. **Discourse Studies** 10(1): 89-111.
- Stokoe, E. (2009). "For the benefit of the tape": Formulating embodied conduct in designedly uni-modal recorded police-suspect interrogations. **Journal of Pragmatics** 41(10): 1887-1904.
- , (2010). "I'm not gonna hit a lady": Conversation analysis, membership categorization and men's denials of violence towards women. **Discourse & Society** 21(1): 59-82.
- Tannen, D. (1984). **Conversational Style: Analyzing Talk among Friends**. Norwood, NJ: Ablex Publishing Corporation.
- Tsui, A. (1994) **English Conversation**. Oxford: Oxford University Press.
- Walker, A. G. (1987). "Linguistic manipulation, power, and the legal setting," in Kedar, Leah (ed.), **Power through Discourse**. Norwood NJ: Ablex, pp. 57-80.
- Wang, J. (2006). 'Questions and the exercise of power. ' **Discourse and Society** 17/4, 529-548.
- Watts, R. (1991). **Power in Family Discourse**. Berlin: Mouton de Gruyter.
- , (2003). **Politeness**. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Woodbury, H. (1984) 'The strategic use of questions in court. ' **Semiotica** 48/3-4, 197-228
- Wowk, M. (1984). Blame allocation, sex and gender in a murder interrogation. **Women's Studies International Forum** 7(1): 75-82.
- Yule, G. (1996). **Pragmatics**. Oxford: Oxford University Press.

A Look at the Use of Presuppositions in Getting the accused Guilty in Police Interrogations: A Case Study of Metri 6. 5

Abstract

In interrogation, the interrogator plays the superior role and the accused plays the role of the inferior. To find out the guilty, the interrogator asks the accused some questions to which the accused has to provide a proper answer. However, most of the times, the accused do not answer appropriately or they just beat around the bush i. e. they do not provide the required information. To get to the answers and to distract the attention of the accused, the interrogator asks questions different from the usual questions. They ask questions filled with presuppositions. But in many cases the accused are familiar with this technique and negate the presuppositions. Faced with this situation and not reached the required information, the interrogator is left with no choice except threatening. The present research aims at investigating presuppositions in interrogators' questions in a film entitled Metri 6. 5 to answer 1. What type of questions are asked? 2. How do the accused answer the questions full of suppositions? And 3. What is the last choice in case of negating the presupposition? This research is remarkable in investigating the filled in presupposition questions asked by the interrogators and how they manage to find out the guilty.

Key terms: interrogators, the accused, presupposition, threat, questions

The End Justifies the Means: (Im)politeness in The Western 7th Floor

Hossein Rahmani

Assistant Professor, Department of Linguistics, Faculty of Humanities and Foreign Languages,
University of Payam-e-Noor, Tehran, Iran

Abstract

(Im) politeness is a recent but widely researched topic in linguistics and has drawn attention from a wide range of discipline, especially literature. This article intends to analyze the key excerpts in Western 7th Floor, a youngsters' novel by an Iranian novelist by Jamshid Khanian, to account for the ways, the two characters (an old man and his daughter) exploit a poor youngster (Amir-Ali) to achieve their common goal through (im)politeness based on Brown and Levinson's politeness theory (1987) and Culpeper's theory of impoliteness (1996-2005). The findings show, the daughter takes impoliteness route and the old man politeness. Though the roads taken were different, but they achieve the same goal; it is clarified that positive politeness strategies and bald on record impoliteness strategies are of highest frequencies compared to the other (im)politeness strategies. In addition, (im)politeness strategies are helpful in characterization as well as identifying flat characters from the round characters.

Keywords: The Western 7th Floor, Brown and Levinson's politeness theory, Culpeper's impoliteness theory, (im)politeness strategies.

1. Introduction

Despite the universality of the notions of politeness and impoliteness as well as the diversity of definitions (Sifianou, 1992: 82-83; Eelen, 2001: 30-86; Lachenicht, 1980; Hickey, 1991; Beebe, 1995; Kienpointner, 1997; Culpeper, 1996, 2003, 2005; Harris, 2001; Mills 2005; Bousfield, 2007a,b), not a unified definition of these terms, on which everyone agrees, has ever been proposed; however, the notion of face is the center which holds all these definitions in its orbit. Brown and Levinson, whose politeness theory is “the only production model of politeness to date” (Pizziconi, 2006: 707), see politeness as a rational and rule-governed aspect of communication intending to protect the face of the addressee. Culpeper et al. (2003: 1546) defines impoliteness as “...communicative strategies designed to attack face, and thereby cause social conflict and disharmony...” He further contends that “...frameworks of linguistic politeness can be used to shed light on literary critical issues” (1998:83) and that “impoliteness is a multi-disciplinary field of study where scientific fields such as psychology, sociology, conflict studies, media studies, business studies, history and literary studies can be related to the field of impoliteness” (Culpeper, 2011: 3).

The present research aims at investigating (im)politeness in Western 7th Floor, an Iranian youngsters' novel written by Jamshid Khanian to find an appropriate answer to (1). What is the reason behind the (im)polite behavior of the characters? (2). What (im)polite strategies are employed by the speakers most? (3). How do characters change during the novel in terms politeness and impoliteness? and (4). How do politeness and impoliteness help us distinguish flat characters from the round characters?

The findings show the biggest worry of the old man's daughter is her father's being looked after best and to achieve it, she makes use of impoliteness strategies to get Amir-Ali to do the job; in other words, what is important for her is the safety of her father at any cost, whether or not Amir-Ali's face wants are satisfied. On the other hand the old man has the same goal but keeps another path; i. e. positive politeness strategies. It is clarified that the positive politeness strategy and the bald on record impoliteness strategy are the most highly used strategies of politeness and impoliteness, respectively. Amir Ali-Ali underwent a change from politeness to impoliteness, while the daughter clasped to her impoliteness and the old man to politeness.

2. Literature Review:

Brown and Gilman (1989), Holtgraves (1986), Holtgraves and Joong-Nam (1990), Lim and Bowers (1991), Leichthy and Applegate (1991) believe that the more powerful a person the more polite behaviors s/he receives. Blum-Kulka (1990) attributed the direct speech of parents to their children to their relative power over them. The studies that have investigated politeness in terms of gender have mostly arrived at this conclusion that women are more polite than men. Baxter (1984), Smith-Hefner (1988), Smith (1992) and Aydinoglu (2013) found women more polite and at the same time they found that women received less politeness but this finding goes contrary to that of de Klerk (1992) and Ladegaard (2004). Investigating the 1984 conversations, Ermida (2006) concludes that the more powerful a character, the more he keeps social distance and the more polite the conversation will be. Based Culpeper's impoliteness strategies, Kantara (2010) focused on impoliteness strategies used by the characters in the serial entitled The House of M. D. and concludes that the powerful character allegedly made more use of impolite strategies. Aydinoglu investigates six one-act plays by GERALDYNE L. HORTON found men more polite than women.

Despite the paucity of research studying (im)politeness in novels, plays have been much more taken as the sources of data. Brown and Gilman's (1989) Politeness Theory and Shakespeare's Four Major Tragedies, Magnusson's (1992) The Rhetoric of Politeness and Henry XIII, Culpeper's (1996) Towards an Anatomy of Impoliteness in which he studies

Macbeth, Culpeper's (1998) (Im)politeness in Dramatic Dialogue, Cooper's (1998) Implication, Convention and The Taming of the Shrew and the only Iranian case is Rafee Sakhaee (2012); however, Zarei and Mohammadai (2012) investigates E-politeness in Iranian English Electronic Requests to the Faculty, and Marandi And Rezai (2011) focused on Characterization and Related Representational Issues in the African-American Novel.

3. Western 7th Floor

Amir-Ali, a 14 year-old boy, is employed to nurse an old man. His father was a ranger and died in an accident in the jungle. To make ends meet, Amir-Ali's mother, while she herself is tailing people's cloth, asks him, at the proposal of her friend, to take care of an aged man. The daughter of the old man, an operator in a huge company, shows the house to Amir-Ali and reminds him unsympathetically what he has to do. He has to be at the service of the old man from 7 a. m. to 7 p. m. and do all the drudgery of giving food to the old man, administering the drugs, bathing him, etc. The story takes place in the first two days of Amir-Ali's presence in the old man's apartment. In contrast to his daughter's behavior which can be dubbed impolite, the old man is friendly; thus, Amir-Ali helps him pass an enjoyable day after which the old man dies and his mission ends.

4. Methodology

The Western 7th Floor by Jamshid Khanian is taken as the data of this research. Brown and Levinson's model provides the researchers with the necessary means to analyze the politeness strategies used by the characters in literary texts.

To identify the (im)polite behavior in The Western 7th Floor, Brown and Levinson and Culpeper's chart of super-strategies and their output strategies were taken as the bases. Based on these frameworks, the realizations of these output strategies are specified to show the frequency of each output strategy.

Brown and Levinson five super-strategies (numbered based on the degree of face threat (1st: the highest degree of face threat---5th: the least degree of face threat) for performing an FTA are as follow (Brown and Levinson, 1987: 69-71):

1. Bald on record: the FTA is performed "in the most direct, clear, unambiguous and concise way possible".

2. Positive politeness: the use of strategies designed to redress the addressee's positive face wants. Positive politeness strategies are:

1. Notice, attend to H (H=hearer)(his interests, wants, needs, goods)
2. Exaggerate (interest, approval, sympathy with H):
3. Intensify interest to the H
4. Use in-group identity markers
5. Seek agreement
6. Avoid disagreement
7. Presuppose/ raise/ assert common ground
8. Joke
9. Assert or presuppose S's (S=Speaker) knowledge of and concern for H's wants:
10. Offer, promise
11. Be optimistic
12. Include both S and H in the activity
13. Give(or ask for) reasons
14. Assume or Assert reciprocity
15. Give gifts to H (goods, sympathy, understanding, cooperation)

3. Negative politeness: the use of strategies designed to redress the addressee's negative face wants. Negative politeness strategies include:

1. Be conventionally indirect
2. Question, hedge
3. Be pessimistic
4. Minimize the imposition, Rx
5. Give deference
6. Apologize
7. Impersonalize S and H: Avoid the pronouns I and you
8. State the FTA as an instance of a general rule
9. Nominalize to distance the actor and add formality
10. Go on record as incurring a debt, or as not indebteding H

4. Off-record: the FTA is performed in such a way that "there is more than one unambiguously attributable intention so that the actor cannot be held to have committed himself to one particular intent. The off record strategies include:

I. Violate Relevance Maxim

1. Give hints
2. Give association clues
3. Presuppose

II. Violate Quantity Maxim

4. Understate
5. Overstate
6. Use tautologies

III. Violate Quality Maxim

7. Use contradictions
8. Be ironic
9. Use metaphors
10. Use rhetorical questions

IV. Violate Manner Maxim

11. Be ambiguous
12. Be vague
13. Overgeneralize
14. Displace H
15. Be incomplete, use ellipsis

5. Don't do the FTA.

Likewise, Culpeper (1996: 356-358) identifies impoliteness super-strategies and their realizations as follow:

1. Bald on record impoliteness: the FTA is performed in a direct, clear, unambiguous and concise way in circumstances where face is not irrelevant or minimized.

2. Positive impoliteness: the use of strategies designed to damage the addressee's positive face wants. It is realized as:

1. Ignore, snub the other: fail to acknowledge the other's presence.
2. Exclude the other from an activity
3. Disassociate from the other: for example, deny association or common ground with the other; avoid sitting together.
4. Be disinterested, unconcerned, unsympathetic
5. Use inappropriate identity markers: for example, use title and surname when a close relationship pertains, or a nickname when a distant relationship pertains.
6. Use obscure or secretive language: for example, mystify the other with jargon, or use a code known to others in the group, but not the target.
7. Seek disagreement: select a sensitive topic.
8. Make the other feel uncomfortable: for example, do not avoid silence, joke, or use small talk.
9. Use taboo words: swear, or use abusive or profane language.
10. Call the other names: use derogatory nominations.
11. etc.

3. Negative impoliteness: the use of strategies designed to damage the addressee's negative face wants.

1. Frighten: instill a belief that action detrimental to the other will occur.
 2. Condescend, scorn or ridicule: emphasize your relative power. Be contemptuous.
 3. Do not treat the other seriously. Belittle the other (e. g. use diminutives).
 4. Invade the other's space: literally (e. g. position yourself closer to the other than the relationship permits) or metaphorically (e. g. ask for or speak about information which is too intimate given the relationship).
 5. Explicitly associate the other with a negative aspect: personalize, use the pronouns 'I' and 'you'.
 6. Put the other's indebtedness on record
 7. etc'.
4. Sarcasm or mock politeness: the FFA is performed with the use of politeness strategies that are obviously insincere, and thus remain surface realizations.
5. Withhold politeness: the absence of politeness work where it would be expected.

5. Discussion and Analysis

5.1. Characterization and Analysis of The Western 7th Floor

Amir-Ali, a 14 year-old boy, is employed to nurse an old man. In his first entrance to the old man's house he is encountered with the old man's daughter, i. e. his employer. The dialogue below is the first speeches between Amir-Ali and the old man's daughter (Amir-Ali = AA and the old man's daughter = OMD):

(AA knocks at the door)

1. OMD: Come in... Close the door. Take out your shoes. Put on the sandals which are in the corner near the wall. (**Four Bald on record impoliteness**)

2. AA: Hello! (**5th Negative Politeness strategy**)

3. OMD: I was thinking you are older than this! (**withhold politeness – 3rd off record impoliteness**)

4. AA: (He stood silently with his hands clasped tightly together).
5. OMD: How old are you? **(the 3rd off record impoliteness strategy)**
6. AA: Fifteen being sixteen. I mean sixteen! **(the 4th off record impoliteness strategy)**
7. OMD: Did they tell you what you have to do? **(the 3rd off record impoliteness strategy)**
8. AA: I'm up for anything, Ma'am! **(2nd off record positive politeness strategy)**
9. OMD: Did they tell you or not? **(the 3rd off record impoliteness strategy)**
10. AA: ... kind of nursing. 7 a. m. to 7 p. m.
11. OMD: What time is it, now? **(the 1st off record impoliteness strategy)**
12. AA: (Didn't say a word. He just tried not to look at the OMD but didn't clasped his hands tightly together)
13. OMD: No, indeed tell me what time is it? **(the 1st off record impoliteness strategy)**
14. AA: I have no watch Ma'am! (Continued immediately) Ok! I came a little bit late but I'll leave later in the evening. **(the 9th Positive impoliteness strategy - the 6th positive politeness strategy)**
15. OMD: This is not like a shop where if you come late in the morning, you'll go late in the evening. **(the 8th positive impolite strategy)**
16. AA: Yes, Ma'am! **(the 6th positive politeness strategy)**
17. OMD: The one whom you have to look after is not I, but my father. He is upstairs now, fallen in to the bed in the room like a piece of meat, motionless. He can't move a lot. Until two or three days ago, he was in the sanitarium. It was good, if he could stay there. He didn't stay. I went crazy hearing him saying "take me home, take me home". I took him home. He has no one here, but me. I'm on duty morning and noon and go home at night. I just drop by in the mornings before 7. These few days, no one was here to take care of him, I came every day. I was happy today because I was thinking finally someone will come, but they sent you. **(the 1st off record impoliteness strategy)** Still, 45 minutes late. **(Bald on record impoliteness)** (... . silence Staring at him.) I said these so as to let you know you're not here to play! **(the 3rd off record impoliteness strategy)** (Speaking to him over shoulders) ... Tell me if you've ever done these jobs before. **(the 1st off record impoliteness strategy)**
18. AA: No Ma'am. I used to work in an auto oil change service garage and for a fruitier but I haven't ever done this type of work.
19. OMD: Do you think you can handle it? **(the 3rd off record impoliteness strategy)**
20. AA: Yes, Ma'am! **(the 6th positive politeness strategy)**
21. OMD: So, everything is fine?
22. AA: Yes, Ma'am! **(the 6th positive politeness strategy)**
23. OMD: What is your name?
24. AA: Amir-Ali, Ma'am.

Before leaving the house, the OMD goes upstairs with Amir-Ali following her: (Amir-Ali = AA, the old man's daughter = OMD and the old man = OM)

25. OMD: **Go** and **wash** your hands, **take** this cup of milk and **come** with me to the upstairs. Today you washed your hands in the kitchen, from tomorrow **you'll have to wash them upstairs** I'll show you where. **Remember** this. What was your name? **(6 bald on record impoliteness strategies).**
26. AA: Amir-Ali, Ma'am.
27. OMD: **Remember** this Amir Ali, **you shouldn't bring microbe with yourself to this house.** You **have to wash your hands**, even if you are absolutely clean. I do too, whenever I come. The doctor said so. (Upstairs in the old man's room) **Come in.** **(4 bald on record impoliteness strategies).** To her father: are you awake, dad?

28. OM: I am awake.
29. OMD: The nurse, I told you, has come. He is here. (To Amir-Ali) Come nearer. (**bald on record impoliteness strategies**)
30. OM: Hello! (**the 1st Positive politeness strategy**)
31. AA: Hello, Sir! (nervously) (**the 1st Positive politeness strategy**)
32. OMD: His name is Amir-Ali. He seems young, but he must be attentive to have been recommended. (To Amir-Ali) **Come** here Amir-Ali; **give** the milk to daddy to drink. (To his father being disinterested to drink the milk) Daddy this is not acceptable. **Don't be** so childish. The doctor has said you need calcium. If you don't drink this very cup of milk daily you'll lose your bones (**1st negative impoliteness strategy**) (continued) **Come** Amir-Ali. (**4 bald on record impoliteness strategies**).
33. AA: Drink it Sir! (**the 5th negative politeness strategy**)
34. OMD: (To his father) May I leave, Daddy? ... (nagging) I have to take today off for this one or two hours I am late. I'll bring your lunch tomorrow. (To Amir-Ali) You, come with me to show you around the house. (In the hallway) Nothing is in that room which is closed. Nothing. This is the bathroom and the toilet. (Opening the small door of the bathroom) Everything is there: tub, soap, shampoo, and that is the towel. There is an amount of money, I'll show you where. Remember to bathe daddy every evening before you leave. Don't forget. It doesn't take too much. It is easy, just pour water, a bit of shampoo and wash his head. There is also a filament, do you see? You will brush his body, just this. Do not think he is strong enough to do the job himself. (Pointing to the corner of the bathroom) There is a basin which you don't need during the day but before leaving the house put it on the corner of that small table. Daddy might need it at night or midnight. This is it. (Closing the door of the bathroom) **Remember to wash your hands here every day in the morning; by soap.** (**bald on record impoliteness strategy**)

The conversational behavior of the old man's daughter is like that of an employer who wants to remain detached from her employee. She tries hard to remain aloof from Amir-Ali, a stranger who has come to take the responsibility of looking after her father. From the very outset of their encounter, the old man's daughter uses bald on record impoliteness (four imperatives (T 1)) (=Turn No) to command Amir-Ali what to do. Thus, his knocking at the door to pay deference to his employer's negative face turns into four consecutive attacks on his own negative face wants. Amir-Ali's hello (T 2) is an FTA to his own negative face (he humbles his own negative face) while giving deference to his interlocutor (a negative politeness strategy (i. e. the 5th negative politeness strategy). The old man's daughter not only leaves Amir-Ali's hello unanswered (withholding politeness) but also proceeds in her next turn (T 3) to attack his positive face reminding him of her expecting an older nurse which is an implication that Amir-Ali is not experienced enough to take care of her father; hence, flouting the Gricean maxim of relevance (the 1st off record impoliteness strategy). This made Amir-Ali stand still with his hands clasped tightly together. When she asks about his age, again flouting the Gricean maxim of relevance (the 1st off record impoliteness strategy) for her implicating that he is not of age enough to do what he is expected, Amir-Ali lied about his age (T 6) and this is just to convince his employer that he is old enough to do the duty he is due to do and therefore he flouts the Gricean maxim of quantity (the 4th off record impoliteness strategy). Furthermore, the old man's daughter is not convinced and this is why she asks if he was told what he had to do (T 7) which implies that the task is a difficult one and that Amir-Ali is too young to take care of her father; hence, flouting the Gricean maxim of relevance (the 1st off record impoliteness strategy). This is reiterated (T 9) (again the 1st off record impoliteness strategy). Making use of an off record positive politeness strategy (i. e. overstatement) and accordingly violating the maxim of quantity, Amir-Ali says he is up for anything (T 8). Still, when he informs her that he knows what he has to do and that the job is a 7a. m. -7p. m. nursery one, she violates quality maxim

and asks what the time is two times (T 11, 13) while she has no intention of obtaining an answer; she is implicating that Amir-Ali came late (the 1st off record impoliteness strategy). It is interesting when Amir-Ali says he has no watch, he immediately felt the threat of what he said which might make his employer feel uncomfortable (the 9th positive impoliteness strategy), he immediately minimizes the threat of what he has said by saying “Ok! I came a little bit late but I’ll leave later in the evening”; he admits his coming late and accordingly tries to avoid disagreement (the 6th positive politeness strategy). In contrast the old man’s daughter is seeking disagreement (15), (the 8th positive impolite strategy), to attack Amir-Ali’s positive face. In (17) after delivering a long speech about the current condition, she verges on belittling Amir-Ali and indicating his inability (2nd negative impoliteness strategy and at the same time the 1st off record impoliteness strategy): “I was thinking finally someone will come, but they sent you”. Immediately she attacks Amir-Ali’s face directly for his coming 45 minutes late (i. e. bald on record impoliteness). She tells Amir-Ali “you’re not here to play!” This is the 4th negative impoliteness strategy which explicitly associates Amir-Ali with a negative aspect and at the same time the 3rd off record impoliteness strategy which indicates his wantonness and thus the oblivion of his basic duty. Still, she implicates that (the 1st off record impoliteness strategy) that Amir-Ali didn’t do such a job before. Making use of the 3rd off record impoliteness strategy, via flouting relevance maxim in (T 19), the old man’s daughter presupposes again that Amir-Ali is incapable of looking after the old man; however, he ensures her that this is not the only job he has done so far. In (T 20, 22), Amir-Ali is just seeking agreement with his employers (the 6th positive politeness strategy). It is noteworthy that Amir-Ali’s name was of no importance to his employer as this is the last question she asks. This is the 4th positive impoliteness strategy which shows the old man’s daughter’s lack of interest in and sympathy with Amir-Ali.

The old man’s daughter commits four consecutive negative face threatening acts (i. e. commands) (T 25) that are bald on record impolite strategies. The only goal that the lady is seeking to reach is to make sure that his father is being served best, regardless of whether the face of the boy is respected. This justifies her use of another negative impoliteness strategy (25 i. e. today you washed your hands in the kitchen, from tomorrow you’ll have to wash them upstairs ... Remember this.) to attack Amir-Ali’s negative face. This is something that is repeated in (T 27) where she, worse than before, makes use of bald on record impoliteness four times and states Amir-Ali shouldn’t bring microbes with himself to the house. Understanding her impoliteness, she tries to make amends for it and states she herself does it too and further makes an excuse “the doctor said so”; this is the 13th positive politeness strategy (give reasons) used by her but in fact, this is not a genuine excuse because taking care of her father at any cost is buried deep in her subconscious no matter what face loss her linguistic behavior might cause to Amir-Ali and this is why she repeats once more (34) that Amir-Ali should wash his hands and this time she adds by soap which is a bald on record impoliteness strategy.

Now the relationship between the old man and Amir-Ali: this is a relationship in which the two parties come to terms with the situation; that is the old man does not play the role of a patient to be looked after and Amir-Ali does not exert the supposed power of a care taker. Instead of building an imbalanced power relationship, they built up a relationship based on rapport and friendliness begun with asking about a safe topic, i. e. time (T 35), followed by a laugh on the side of the old man (T 37); Amir-Ali’s use of Sir is deference to the old man (the 5th negative politeness strategy) and his concern about the drugs and the syrup that the old man has to take is the 1st positive politeness strategy (T 36).

35. OM: What time is it, now?

36. AA: A quarter to nine, sir. If you are asking about the syrup, the lady said the first was at 10:00. A spoon of syrup. **(the 5th negative politeness strategy-1st positive politeness strategy)**

37. OM: (laughed.)

Amir-Ali tried to open the curtains of the old man's room but he couldn't reach them. In order to save the old man from the darkness of the room where he doesn't know when it is day or night, Amir-Ali takes him downstairs; there he can reach the curtains to let the light in. After taking the old man downstairs the old man suddenly fell into a deep sleep and when he woke up, he said to Amir Ali:

38. OM: I'm afraid lest you leave today and never come back again. **(2nd positive politeness strategy)**

39. AA: No, sir. This will not happen. **(10th positive politeness strategy)**

The old man asks Amir-Ali not to leave him (T 38) which is a positive politeness strategy which entails Amir-Ali's promise (T 39) that is a positive politeness strategy that he won't leave him alone.

The old man's daughter calls home to make sure whether everything is ok. This is the time when Amir-Ali has taken the old man downstairs:

40. OM: Go and take the phone. ... Don't say you have taken me downstairs. Say he is asleep. Speak slowly to indicate I am sleeping. (After the phone) You said you had a bicycle.

41. AA: Yes, sir.

42. OM: Where is it, now?

43. AA: In the parking.

44. OM: I call it stable. I call the parking stable. You call it stable, too.

45. AA: (laughed) I put it, I don't know, opposite the door, near ... there is a small garden, near the garden.

46. OM: (immediately said) kingfisher¹! **(8th positive politeness strategy)**

(1: Refer to the doorkeeper of the apartment.)

47. AA: Dude². **(8th positive politeness strategy)**

(2: Refer to the doorkeeper of the apartment.)

48. OM: He is the doorkeeper.

49. AA: he is wearing an awkward loose watch. **(8th positive politeness strategy)**

50. OM: See what a long neck he has? **(8th positive politeness strategy)**

51. AA: His head is as yellow as pumpkin. **(8th positive politeness strategy)**

52. OM: Did you see his nose? **(8th positive politeness strategy)**

53. AA: His nostrils are like chimneys. **(8th positive politeness strategy)**

54. OM: The tip of his nose is like the funnel pipe; the plastic one. **(8th positive politeness strategy)**

Both laughed hysterically.

Even though the old man (T 40) commands (i. e. inherent negative impoliteness strategy) Amir-Ali five times but inasmuch as these orders are to the advantage of Amir-Ali, he doesn't feel he is treated impolitely as it is the case with the old man's daughter's orders. Amir-Ali does not feel that the intention of the old man is to attack his face. Then the conversation goes on joking (8th positive politeness strategy) one after the other (46-54) about the doorkeeper.

At the zealous request of the old man, Amir-Ali took him secretly downstairs and gave him a downhill bike ride; this is the most exciting event in the dreary life of the old man. On their coming back home, Amir-Ali bathed him and left the house.

The next day, Amir-Ali comes late again, while the old man's daughter was waiting for him on a chair (AA: Amir-Ali, OMD: old man's daughter):

55. AA: Hello, Ma'am. **(1st positive politeness strategy)**

56. It seems the OMD did not hear him. **(Withhold politeness)**

57. AA: Hello! **(1st positive politeness strategy)**

58. OMD: Leave the door open. **(bald on record impoliteness)** ... Don't take out your shoes. **(bald on record impoliteness)**

59. AA: I try hard to come on time but I can't Ma'am. **(13th positive politeness strategy)**

60. OMD: It is not important. It is not important anymore... **(4th negative politeness strategy)** I have put a day's wage on the table. Take it! **(1st off-record impoliteness strategy)**

61. AA: (Looked at the woman and saw the corneas of her eyes are red).

.

.

.

.

62. OMD: Did you take your money? **(9th positive impoliteness strategy)**

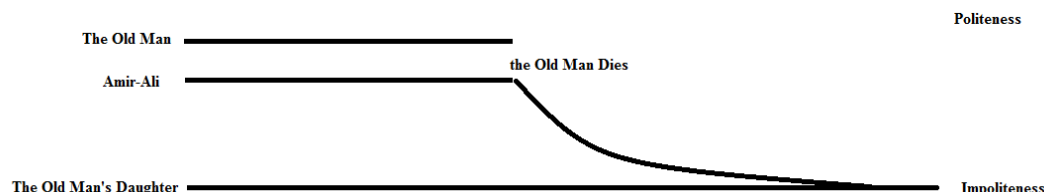
Amir-Ali went out without taking the money. **(Withhold politeness)**

Unaware of the old man's death, Amir-Ali enters and greets his employer (T 55, 57) (1st positive politeness strategy) but with no answer (withholding politeness). Amir-Ali felt the impoliteness and in retaliation for it he omitted the "Ma'am" of his first greeting. He knew he was late and tried to give reason for his being late (13th positive politeness strategy) but to his surprise he is faced with "it is not important". "It is not important anymore" minimizing the imposition of his coming late (4th negative politeness strategy); looking in depth at "it is not important" and its repetition with the addition of "anymore" one would understand the implication that this is not a genuine politeness strategy for she implicates that if the old man were alive, his coming late wouldn't be tolerated; instead of stating that his presence is no longer wanted because of the death of her father, she only gives hints (1st off-record impolite strategy). The old man's daughter tells Amir-Ali to take a day's wage by which she implicates Amir-Ali's mission has come to an end and he is no more wanted there; hence, flouting the maxim of relevance. Amir-Ali perceives the last sentence of the old man's daughter (62) as impolite for she is making Amir-Ali feel uncomfortable (9th impoliteness strategy) and at the same time she implicates the idea that Amir-Ali did a service to be paid and nothing more is important for him while she is unable to understand the friendly relationship between him and her father; the sorrow the boy feels for the old man and perceived impoliteness inherent in her reminding him to take the money is reflected in his leaving the money behind and leaving the apartment which is itself impolite (withhold politeness).

Characters can be described by the course of their development in literary works. Some characters remain stable and others undergo some changes. E. M. Forster distinguishes between round characters and flat characters. "Flat characters are constructed round a single idea or quality". The really flat character can be expressed in one sentence". He further notices that "when there is more than one factor in them, we get the beginning of the curve towards the round" (Forster, 1927: 67-68). For Forster "the test of a round character is whether it is capable of surprising in a convincing way" (Ibid., 78).

As it is clear from what has gone so far and from the following diagram, the old man and his daughter are flat characters; the old man remain a polite character throughout the story and he is summarized as a polite character. At the same time, his daughter starts with impoliteness and

ends as she was, without any change. She is the impolite character of the story. In contrast to these characters, Amir-Ali is a character who is, most of the times, polite both to the old man and his daughter. But with the death of the polite character Amir-Ali loses stops being the always polite ninny and suddenly verges on impoliteness. He is the dynamic or the round character of the story.



5.2. Politeness impoliteness Strategies

With regard to the types and frequencies of the politeness and impoliteness strategies used, it is shown, as it is indicated in table 1 and 2, positive politeness strategy (i. e. 20 times) and on record impoliteness strategy are the mostly used politeness and impoliteness strategy. Generally speaking, politeness and impoliteness strategies were used 25 times and 40 times respectively. The distribution as well as the frequencies of each special politeness and impoliteness strategy is indicated in table 1 and 2.

Table1: Politeness strategies

Politeness strategies	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	Total
On record																0
Positive	5	1	0	0	0	4	0	8	0	1	0	0	1	0	0	20
Negative	0	0	0	1	3	0	0	0	0	0						4
Off record	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Total																25

Table 2: Impoliteness Strategies

Impoliteness strategies	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	Total
On record	23															23
Positive	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	2
Negative	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0						1
Off record	4	0	6	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	11
Withhold politeness	3															3
Total																40

5.3. The number of the words each character speaks and the (im)politeness strategies used by them

In terms of the words each character speaks, it is noticeable that in the encounter between the old man's daughter and Amir-Ali, she hugs the floor and speaks 588 words compared to the 80 words uttered by Amir-Ali; in other words she does 88% of the speaking while Amir-Ali does 12%; she speaks 7.35 times as much as Amir-Ali does and in so doing she freely attacks Amir-Ali's positive face as well as his negative face through bald on record as well as off record impolite strategies. Throughout this conversation Amir-Ali complies with what she says adopting positive politeness strategies. His always use of "Ma'am" (7 times) shows his respecting of his employer.

After his daughter left, the old man who was almost reticent during her presence, becomes eloquent and speaks twice as much as Amir-Ali does (80/43). Through the positive politeness strategies (6 times) he adopts, he gets Amir-Ali to do what he likes. This means the positive

politeness strategies he is adopting are at the service of getting at the very same goal that the impoliteness strategies his daughter adopted are at the service of: getting Amir-Ali to take care of him (the old man). In this way the old man and his daughter are two sides of the same coin. They do the same thing but in different ways; both of them try to manipulate Amir-Ali in to taking care of the old man but the difference is the old man's daughter makes use of impolite strategies and has no regards to Amir-Ali's positive or negative face wants while the old man makes use of politeness strategies and pays attention to Amir-Ali's face wants; of course he has to.

As table 3 shows, the old man's daughter is the most impolite character in the story; the strategies which she mostly used are bald on record impoliteness strategy (23 times) and off record impoliteness strategy (10 times). Amir-Ali adopts positive politeness strategies most; he adopts positive politeness strategies 14 times. Amir-Ali is basically a polite character, even if he makes use of impolite strategies three times; the impolite strategies he adopts are not as serious as the bald on record impoliteness strategies his employer adopts. The old man is completely polite (using positive politeness strategy 6 times); he's never made use of impoliteness strategies.

Table3: Politeness and Impoliteness Strategies Each character Adopted

Characters		The OMD	AA	OM	Total
Strategies					
Bald On record	Politeness	0	0	0	0
	impoliteness	23	0	0	23
Positive	Politeness	0	14	6	20
	impoliteness	1	1	0	2
Negative	Politeness	1	3	0	4
	impoliteness	1	0	0	1
Off record	Politeness	0	1	0	1
	impoliteness	10	1	0	11
Withhold Politeness		2	1	0	3
Total	Politeness Strategies	1	18	6	25
	impoliteness Strategies	37	3	0	40

6. Conclusion

The Western 7th Floor reflects the linguistic behavior of three major characters: Amir-Ali, an old man and his daughter. The biggest worry of the old man's daughter is her father's being looked after best; to achieve this they hire a poor boy, Amir Ali. Her treatment with Amir Ali is replete with impoliteness strategies; she made use of 37 impolite utterances out of which bald on-record impoliteness and of-record impoliteness strategies were of the highest frequencies (23 cases and 10 cases respectively). Using impoliteness, she keeps her superiority over the boy she hired to take care of her father; in other words, what is important for her is the safety of her father at any cost, whether or not Amir-Ali's face wants are satisfied. Here, this finding is in line with Brown and Gilman (1989), Holtgraves (1986), Holtgraves and Joong-Nam (1990), Lim and Bowers (1991), Leichty and Applegate (1991) admits the powerful characters are usually less polite than the others. On the other hand the old man is also looks forward to being taken care of and accordingly but he is more polite compared to her daughter. He made use of

6 positive politeness strategies to make amends for her daughter's rudeness. At the same time, Amir Ali made most use of positive politeness strategies. The finding, here, certifies those of Baxter (1984), Smith-Hefner (1988), Smith (1992) and Aydinoglu (2013). Therefore, the positive politeness strategy and the bald on record impoliteness strategy are the most frequent strategies in the novel. Throughout the novel both the old man and her daughter didn't undergo any changes in their overall behavior toward Amir Ali. The old man's daughter remained impolite to the end and the old man remained polite. The only character who undergone a change was Amir Ali who chose to incline toward impoliteness during the course of the novel.

References

- Bousfield, D. (2007 a). Beginnings, Middles and Ends: Towards a Biopsy of the Dynamics of Impoliteness. *Journal of Pragmatics*, Vol. 39 (12), 2185–2216. doi:10. 1016/j. pragma. 2006. 11. 005.
- (2007 b). Impoliteness in the Struggle for Power. In Bousfield D. and Locher, M. (eds.), *Impoliteness in Language* (127 - 154). Berlin: Mouton de Gruyter.
- Brown, P. and Levinson S. C. (1987). *Politeness: Some Universals in Language Usage*. London: Cambridge University Press.
- Brown, R. and Gilman, A. 1(989). Politeness Theory and Shakespeare's Four Major Tragedies. *Language in Society*, 18 (2), 159–213. doi:10. 1017/S0047404500013464.
- Cooper, M. M. (1981). Implicature, Convention and The Taming of the Shrew. *Poetics*, 10. 1- 14.
- Culpeper, J. (1996). Towards an Anatomy of Impoliteness. *Journal of Pragmatics*, 25, 349–367. doi: 10. 1016/0378-2166(95)00014-3.
- (1998). (Im)politeness in Drama. In Culpeper, J. , Short M and Verdonk, P. (eds.), *Exploring the Language of Drama: From text to context* (pp. 83–95). London: Routledge.
- (2005). Impoliteness and The Weakest Link. *Journal of Politeness Research*, 1 (1), 35–72. doi:10. 1515/jplr. 2005. 1. 1. 35.
- Culpeper, J. (2011). *Impoliteness: Using Language to Cause Offence*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eelen, G. (2001). *A Critique of Politeness Theories*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Forster, E. M. (1927). *Aspects of the Novel*. London: Harcourt.
- Grice, H. P. (1975). Logic and Conversation. In Cole, P. , and Morgan, J. (eds.), *Syntax and Semantics*, vol. iii (pp. 41–58). New York: Academic Press.
- Holtgraves, T. (1986). "Language Structure in Social Interaction: Perceptions of Direct and Indirect Speech Acts and Interactants Who Use Them". *Journal of Personality and Social Psychology*, 51 (2), 305-314.
- Holtgraves, T. and Y. Joong-Nam (1990). "Politeness as Universal: CrossCultural Perceptions of Request Strategies and Inferences Based on Their Use". *Journal of Personality and Social Psychology*, 59 (4), 719-729.
- Lachenicht, L. G. (1980). Aggravating Language: A Study of Abusive and Insulting Language. *International Journal of Human Communication*, 13 (4), 607–688. doi: 10. 1080/08351818009370513.
- Leichty, G. and J. L. Applegate (1991). "Social-Cognitive and Situational Influences on the Use of Face-Saving Persuasive Strategies". *Human Communication Research*, 17 (3), 451-484.
- Lim, T. and J. W. Bowers (1991). "Facework, Solidarity, Approbation and Tact". *Human Communication Research*, 17 (3), 415-450.
- Marandi S. M. and Rezai A. (2011). Characterization and Related Representational Issues in the African-American Novel. *Journal of Research in Applied Linguistics*, 2(2). PP. 119-135.
- Mills, S. (2003). *Gender and Politeness*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Magnusson, L. (1992). The Rhetoric of Politeness in Henry XIII. *Shakespeare Quarterly* 43,4. pp. 391-409.
- Pizziconi, B. (2006). Politeness. In Mey, J. L. (ed.), *Concise Encyclopedia of Pragmatics* (706-710). Oxford: Elsevier.
- Rafee Sakhaee, S. (2012). *Discourse Analysis in Characterization and Plot in Darkness and The Melody of Rainy City*. Unpublished M. A. , University of Art, Tehran, Iran.
- Zarei, G. R. and Mohammadai M. (2012) E-politeness in Iranian English Electronic Requests to the Faculty. *Journal of Research in Applied Linguistics*, 3 (1). PP. 3-24.

بررسی تطبیقی مهارت‌های اجتماعی در اخلاق ناصری بر اساس دیدگاه

استفنز

زینب رحمانیان

زبان و ادبیات فارسی، پیام نور، تهران، ایران

z_rahmanian@pnu.ac.ir

چکیده

مهارت‌های اجتماعی رفتارهایی هستند که برای داشتن ارتباط مثبت با دیگران و پذیرش توسط آن‌ها ضروری می‌باشند. با توجه به نظریات استفنز می‌توان گفت کسی که دارای مهارت‌های اجتماعی است خود را با محیط خویش تطبیق می‌دهد و در ارتباطات خود با دیگران از درگیری‌های کلامی و فیزیکی اجتناب می‌کند. اما کسی که فاقد مهارت اجتماعی است معمولاً به حقوق دیگران بی‌توجه و در رفتار خویش، خودمدار می‌باشد و به رفتارهایی که از نظر اجتماعی پسندیده نیست، مثل بدگویی و ناسزاگویی دست می‌زند. در ادبیات فارسی اخلاق ناصری از کتاب‌هایی است که می‌توان آن را از لحاظ مهارت‌های اجتماعی مورد مطالعه قرار داد. این مقاله به روش تحلیلی - تطبیقی به مقایسه نظریه استفنز با کتاب اخلاق ناصری پرداخته و به این نتیجه رسیده است که؛ خواجه طوسی در این کتاب، هم‌چون جدول استفنز به مهارت‌هایی هم‌چون؛ صحبت کردن، غذا خوردن، ابراز خشونت فردی و گروهی، ارتباط با دیگران، همکاری و تعامل با دیگران، احترام به حقوق دیگران، مثبت‌گرایی، کیفیت انجام کار، رویارویی با مشکلات، سازش‌پذیری در مقابل تعارض، اشاره کرده است که باید از همان دوران کودکی به فرزندان خود آموخت تا ارتباط موفق با همسالان خود داشته و در نهایت، این مهارت‌ها را به عموم بشر تعمیم داده که ایده‌آل و موردپسند جامعه است.

کلیدواژه‌ها: اخلاق ناصری، مهارت ارتباطی، مهارت‌های اجتماعی، نظریات استفنز.

۱- مقدمه

یکی از شباهت‌های زندگی اجتماعی انسان‌ها با دیگر موجودات، ارتباطات آن‌ها با یک‌دیگر است ولی این یک واقعیت است که ارتباط‌های بین فردی ما انسان‌ها بقدری اهمیت دارد که وجه عمده تمایز زندگی جمعی انسان را نسبت به موجودات دیگر رقم می‌زند. ارتباط یکی از قدیمی‌ترین و در عین حال عالی‌ترین دستاوردهای بشر بوده است. امروزه نیز انسان‌ها هر روز به‌گونه‌ای دیگر با یک‌دیگر در ارتباط هستند تا افکار اندیشه‌ها، تمایلات و احساسات خود را به یک‌دیگر انتقال دهند، میزان علاقه و احترام خود را نشان دهند و رنج و اندوه، شادمانی و خرسندی و شک و دودلی خود را با دیگران در میان گذارند. به طور کلی روابط مطلوب یا نامطلوب، شکل دهنده بخش عمده‌ای از اوقات روزانه ماست. لازمه برقراری ارتباط موفق، مهارت‌های اجتماعی هستند. اهمیت مهارت‌های اجتماعی را می‌توان با مراجعه به تحقیقات مختلف، بیش از پیش دریافت. برخی از محققان معتقدند چیزی که هم‌دلی نامیده می‌شود، می‌تواند در واقع همان مهارت‌های اجتماعی باشد. هم‌چنین تحقیقات نشان داده‌اند که مهارت‌های اجتماعی رابطه مثبت با عزت نفس، بهزیستی، برخورداری از حمایت اجتماعی و رضایت از زندگی، و رابطه منفی با ترک تحصیل، کمال‌گرایی تجویز شده توسط دیگران، کم‌رویی، تنهایی، اضطراب اجتماعی و افسردگی دارد. در برخی از تحقیقات نیز معلوم شده است که پسران نوجوانی که به زندان افتاده‌اند مهارت‌های اجتماعی کمتری نسبت به سایر همسالان خود دارند، و دارا بودن مهارت‌های اجتماعی در نوجوانان به طور کلی تحت تأثیر ساختار خانواده است. به طور کلی می‌توان گفت کسی که دارای مهارت‌های اجتماعی است و ارتباط موفق با همسالان خود دارد نسبت به سایر افراد قدرت سازش‌پذیری بیشتری داشته و از درگیری‌های فیزیکی و خشونت‌های کلامی جلوگیری می‌کند. اما کسی که مهارت‌های ارتباطی و اجتماعی را فرا نگرفته است، معمولاً در تعامل با دیگران دچار مشکلات فردی و گروهی می‌شود. فردی که از سنین کودکی با این مهارت‌ها ناآشناست با کودکان دیگر ناسازگار است نزد آنان محبوبیت ندارد و حتی با مربی خود نمی‌تواند ارتباط برقرار کند. این پژوهش با روش تحلیلی- توصیفی، به بررسی این مهارت‌ها طبق جدول استفنز پرداخته و آن را با نمونه‌های بارز در اخلاق ناصری مقایسه کرده است و بر آن است که اهمیت درک عمیق و اصولی آموزه‌های کتب ادبی قدیم و شناخت نویسندگان عالم و روان‌شناس آن را برای خوانندگان و دوست‌داران علم و ادب به اثبات برساند و مشوق مطالعه دیگر کتب با علوم امروزی باشد.

۲- پیشینه تحقیق

در مورد اخلاق ناصری پژوهش‌های زیادی صورت گرفته است که به اختصار می‌توان به موارد زیر اشاره کرد؛ مقاله «بررسی تأثیر مباحث سیاسی نهج‌البلاغه در اخلاق ناصری» (۱۳۹۵)، که رسمی و واحدی پور در آن به این نتیجه دست یافتند که خواجه نصیر در اندیشه‌های سیاسی خود پیرو اندیشه‌های اسلامی حضرت علی (ع) است و نقش عدالت در حکومت‌داری بسیار مهم است. در مقاله «مقایسه دو کتاب اخلاق ناصری و اخلاق محتشمی» (۱۳۹۱) قربان‌خوانی، این دو اثر را از لحاظ قالب، سبک و محتوا بررسی کرده و شباهت‌ها و تفاوت‌های آن‌ها را بیان نموده است. در مقاله «بررسی آراء خواجه نصیر و نصرالله منشی درباره تربیت اخلاقی» (۱۳۹۸) که توسط رحمانیان و نبی‌زاده اردبیلی نوشته شده، تعلیم و تربیت در آموزه‌های اخلاقی این دو نویسنده شهیر مورد مقایسه و بررسی قرار گرفته است. در مقاله «بینامتنیت قرآن در آموزه‌های اخلاقی و تعلیمی اخلاق ناصری» (۱۳۹۷) امیری و فورجانی‌زاده به

تأثیرپذیری این کتاب از آیات قرآنی اشاره کرده و نشان دادند که این بینامینیت در این کتاب بیشتر معنایی و مفهومی است. یزدانی‌زاده در مقاله «عقل و وحی در اندیشه سیاسی خواجه نصیر طوسی» (۱۳۹۲) ثابت کرده است که خواجه با تبیین سیاسی منحصر به فرد خود، عقل و وحی را به قانون‌گذاری کشانده است همان، عقل و وحی که پیامبران از آن بهره برده‌اند. ولی هیچ پژوهش میان رشته‌ای بین ادبیات و روان‌شناسی در اخلاق ناصری صورت نگرفته است که این مقاله به بررسی آن می‌پردازد.

۳- مباحث تحقیق (تعاریف)

۳-۱ اخلاق ناصری:

خواجه نصیرالدین طوسی از مشهورترین دانشمندان قرن هفتم هجری که در فقه، نجوم، ریاضی، حکمت استاد بود. وی از رجال برجسته سیاسی عصر خود محسوب می‌شد که کتب زیادی نوشته است. اخلاق ناصری از جمله آثار ادبی اوست که در حکمت عملی و اخلاق تألیف شده است. این کتاب از برجسته‌ترین کتاب‌هایی است که در تاریخ تفکر بشری نوشته شده و مستعد الگوبرداری اجتماعی است.

۳-۲ مهارت‌های اجتماعی:

با توجه به این که مسأله مهارت‌های اجتماعی در روان‌شناسی سابقه زیادی ندارد، اغلب تعاریفی که برای مهارت‌های اجتماعی داده شده است به حدود دهه هفتاد بر می‌گردد. مروری بر ادبیات تحقیق نشان می‌دهد که حداقل ۱۵ تعریف مختلف برای مهارت‌های اجتماعی وجود دارد. گرشام (۲۰۰۱) معتقد است که «هرچند تعاریف متعددی برای مهارت‌های اجتماعی وجود دارد، ولی سه تعریف یا مفهوم‌سازی عمده را می‌توان از ادبیات مهارت‌های اجتماعی استخراج کرد. «مهارت‌های اجتماعی رفتارهایی هستند که برای داشتن ارتباط مثبت با دیگران و پذیرش توسط آن‌ها ضروری می‌باشند.» (هالینگر، به نقل از یوسفی و خیر، ۱۳۸۱: ۱۴۸-۱۴۷) بر اساس تعریف پذیرش همسالان، فردی دارای مهارت‌های اجتماعی است که همسالانش او را بپذیرند.» (گرشام، ۲۰۰۱: ۳۵۲-۳۵۵) در تعریف رفتاری، مهارت‌های اجتماعی رفتارهایی هستند که احتمال تشویق شدن یا تقویت رفتار را افزایش، و احتمال تنبیه شدن یا خاموشی رفتار را کاهش می‌دهند. تعریف سوم مهارت‌های اجتماعی، تعریف اعتبار اجتماعی می‌باشد که براساس نظریه کارل مک فال که در سال ۱۹۸۲ نقل شده است. بر اساس این تعریف، مهارت‌های اجتماعی، رفتارهای خاص یا الگوهای رفتاری هستند که پیش‌بینی‌کننده یا دربردارنده پیامدهای مهم اجتماعی برای فرد باشند. بر اساس این دیدگاه، مهارت‌های اجتماعی رفتارهای خاصی هستند که فرد به نمایش می‌گذارد تا در یک موقعیت اجتماعی با شایستگی عمل کرده باشد. اما شایستگی اجتماعی یک ارزشیابی است که بر اساس قضاوت در مورد این که فرد در یک موقعیت اجتماعی یا شایستگی عمل کرده است یا خیر، صورت می‌گیرد. بر اساس تعریف اعتبار اجتماعی، «مهارت‌های اجتماعی رفتارهای خاصی هستند که منجر به قضاوت در مورد این رفتارها می‌شوند.» (مک فال، به نقل از گرشام، ۲۰۰۱: ۳۵۴)

۳-۳ مهارت ارتباطی:

«مهارتی است که کودکان را در مسیر اجتماعی شدن و پیوستن به گروه‌های همسالان و کسب تجربیات تازه یاری می‌رساند.» (صفری، نجفی بهزادی، ۱۴۰۰: ۱۸۸)

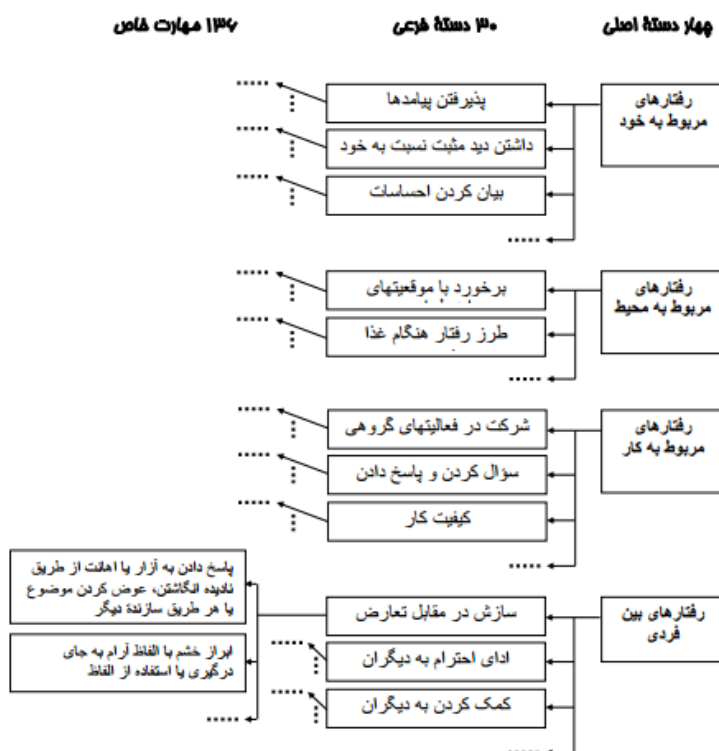
۳-۴ استغفنز:

استیو استغفنز، روان‌شناس دارای مجوز، درمانگر ازدواج و خانواده، سخنران، نویسنده ۱۶ کتاب، از جمله «۲۰ قانون و ابزار برای یک ازدواج عالی» و یکی از گردآورنده‌های مجموعه لیست‌هایی برای زندگی کردن است. دکتر استغفنز یکی از اعضای انجمن روانشناسی آمریکا و انجمن درمانگران ازدواج و خانواده آمریکا است.

۴- بحث و بررسی

۴-۱ انواع مهارت‌های اجتماعی

بردی (به نقل از آریندل، ۱۹۹۸: ۴۱۷-۴۳۱)، معتقد است «مهارت‌های اجتماعی برای به دست آوردن دو دسته اهداف ضروری هستند: عاطفی و ابزاری». اهداف عاطفی شامل آداب دوست‌یابی، ایجاد ارتباط موفق با خانواده و دوستان و به‌طور کلی آحاد جامعه است که دستیابی به آن از طریق بروز احساسات عمیق و مثبت عاطفی امکان‌پذیر است. اهداف ابزاری هم شامل کسب مهارت‌های ارتباطی و اجتماعی لازم جهت نیل به اهداف عالی زندگی و رسیدن به قله موفقیت در کار می‌باشد. در کودکان، برخی از این مهارت‌ها که برای پذیرش در بین همسالان ضرورت دارد، عبارتند از: «پیوستن به گروه بازی، پذیرش سایر همسالان در بازی، قاطعیت کلامی مؤثر، توانایی شرکت در بازی‌های وانمودی پیچیده و ابراز احساسات مثبت نسبت به همسالان.» (کیم، ۲۰۰۳: ۱۱۵-۱۲۴) جهت آگاهی از مهارت‌های اجتماعی ضروری برای کودکان و نوجوانان می‌توان به «طبقه‌بندی‌ها یا فهرست‌هایی که در این زمینه وجود دارد مراجعه کرد.» (ملبورن، کارتلج، ۱۳۶۹: ۲۵۰-۲۵۴) به عنوان مثال فهرست مهارت‌های اجتماعی در کلاس که توسط استغفنز، با هدف آموزش به کودکان و نوجوانان تهیه شده است و به گروه سنی خاصی محدود نمی‌شود، «شامل چهار دسته مهارت است که به ۳۰ دسته فرعی و ۱۳۶ مهارت مشخص منتهی می‌شود.» (شکل ۲-۱۷)



فهرست مهارت‌های اجتماعی استفتن (۱۹۷۸، به نقل از کارتلج و میلبرن، ۱۳۶۹: ۲۸۸)

استفتن از بررسی تحقیقات انجام شده در سالهای ۱۹۷۴ تا ۱۹۹۴ در زمینه مهارت‌های اجتماعی کودکان و نوجوانان، به ۲۱ پژوهش دست یافت که ۱۹ مقیاس مختلف مهارت‌های اجتماعی را به کار برد، و بر روی هم، روی ۲۲۰۰۰ کودک و نوجوان سنین ۳ تا ۱۸ سال انجام شده بود. این محقق با مرور و تحلیل عاملی این پژوهش‌ها به طبقه‌بندی که شامل پنج حوزه عمده برای مهارت‌های اجتماعی می‌باشد دست یافت که توسط کلدرا و مرل در جدول ۲-۲ نشان داده شده است.

حوزه	شامل رفتارهایی همچون	تعداد تحلیل‌ها	درصد تحلیل‌ها
	کنک کردن به همسالان		
روابط همسالان	دعوت همسالان به بازی	۱۱	۵۲/۳۸٪
	دفاع از حقوق همسالان		
	کنترل عشم		
مدیریت خود ^{۲۲}	همکاری با دیگران در موقعیت‌های مختلف	۱۱	۵۲/۳۸٪
	پاسخ به آزار از طریق نادیده انگاشتن		
	...		
	انجام تکالیف		
تحصیلی	حرف شنی از معلم	۱۰	۴۷/۴۲٪
	پرسیدن سؤال در صورت لزوم		
	...		
	اطاعت از قوانین		
همراهی ^{۲۳}	استفاده مناسب از اوقات فراغت	۸	۳۸/۰۹٪
	به اشتراک گذاشتن متعلقات		
	...		
	آغاز به مکالمه با دیگران		
کفایت	دوست پیدا کردن	۷	۳۳/۳۲٪
	قوانین نامعادله را زیر سؤال بردن		
	...		

جدول ۲-۲: طبقه‌بندی مهارت‌های اجتماعی توسط کلدرولا و مزل (۱۹۹۷).

۴-۲ مهارت‌های اجتماعی در اخلاق ناصری

اخلاق ناصری از مهم‌ترین رسالات دوره اسلامی می‌باشد که توسط خواجه نصیرالدین طوسی نوشته شده است. «اخلاق ناصری به صورتی که امروزه در دست ماست از بخش اخلاق، تدبیر منزل و سیاست مدن فراهم آمده است.» (مینوی، ۱۳۳۸، ج ۱: ۵-۶) این کتاب به اقتضای تعلیمی بودن اثری است که مستعد جستارهای اخلاقی و الگوبرداری اجتماعی است. این نویسنده برجسته، هم‌چون یک روان‌شناس و جامعه‌شناس در کتاب پربار اخلاق ناصری در سه مقاله به تبیین و توصیف رموز معرفت، اخلاق و سیاست پرداخته و با آوردن سخنان نغز بزرگان بدان ماهیت و سندیّت بخشیده است با توجه به تعاریفی که در خصوص مهارت‌های اجتماعی و انواع آن گفته شد به نمونه‌هایی از نکته-سنجی‌های خواجه نصیر در خصوص روش‌های برقراری ارتباط به ویژه مهارت‌های اجتماعی اشاره می‌شود.

- صحبت کردن

نوع کلام و نحوه ارائه آن با دیگران از رفتارهای اجتماعی افراد به شمار می‌رود که استغفر آن را جزو رفتارهای بین‌فردی در فهرست خود آورده است. نوع سخن و ارتباط کلامی با همسالان و چگونگی پاسخ‌گویی به گفت‌وگوهای بین فردی نمایانگر رشد و پرورش مهارت‌های اجتماعی است. خواجه نصیر در لابه‌لای کلام خود در این کتاب به این رفتار بین فردی و آداب یادگیری آن اشاره کرده است. چنان‌که در قسمت رفتار و تربیت اولاد این نکته را آورده و فرزند خود را از زیاده‌گویی و سخن نابجا منع کرده است. «باید که بسیار نگوید سخن دیگری به سخن خود قطع نکند و هر

که حکایت یا روایتی کند که او بران واقف باشد وقوف خود برآن اظهار نکند تا آن کس آن سخن به اتمام رساند.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۲۳۰)

خواجه هم‌چنین در سفارش به این امر حکایتی را آورده است که در آن‌به پرهیز از پرحرفی و تأکید بر شنونده خوب بودن چنین اشاره شده است؛ «از حکیمی پرسیدند که: چرا استماع تو از نطق زیادت است؟ گفت: زیرا که مرا دو گوش داده‌اند و یک زبان، یعنی دو چندان که گویی می‌شنو.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۲۳۱) و در جایی دیگری چنین می‌فرماید: «و سخن مکرر نکند مگر بدان محتاج شود، و اگر بدان محتاج شود قلق و ضجرت ننماید.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۲۳۱) یعنی با تکرار سخن باعث آزرده‌گی خاطر دیگران نشود. وی در بیان این نکته که انسان باید جایگاه و مقام سخن را بشناسد این چنین می‌گوید: «در هر مجلسی سخن مناسب آن مجلس گوید و در اثنای سخن به دست و چشم و ابرو اشارت نکند مگر که حدیث اقتضای اشارتی لطیف کند، آن گاه آن را بر وجه ادا کند.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۲۳۱)

این رفتار جایگاه خطیری در سخن بزرگان دینی و علمی دارد طوری که پیامبر اکرم (ص) در این مورد می‌فرماید: «آدمی در زیر زبان خود پنهان است. اگر از آثار و علائم، نمیتوانی به جوهر اعمال او پی ببری، او را به ایراد سخن وادار کن تا به مصداق از کوزه همان برون تراود که در اوست. از طریق کلام تازه او، راز دیرین و کهنه او را در یابی. زیرا هرکس چیزی را دوست داشته باشد از آن بسیار یاد می‌کند، چه زبان ترجمان قلب است.» (المنهج القوی، بی‌تا: ۳۹)

این عارف روانشناس نیز به این موضوع چنین اشاره می‌نماید که: «و سخن باریک با کسی که فهم نکند نگوید، و لطف در محاوره نگاه دارد و حرکات و اقوال و افعال هیچ کس را محاکات نکند و سخن‌های موحش نگوید و چون در پیش مهتری شود ابتدا به سخنی کند که به فال ستوده دارند.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۲۳۱) وی در تربیت فرزندان و مدیریت رفتارهای فردی و اجتماعی آنان را به صداقت در کلام و دوری از کلام زشت و ناخوشایند دعوت می‌کند؛ «از دروغ گفتن باز دارند و نگذارند که سوگند یاد کند چه راست و چه دروغ و در پیش بزرگان به استماع مشغول بودن، و از سخن فحش و لعنت و لغو اجتناب نمودن، و سخن نیکو و جمیل و ظریف عادت گرفتن.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۲۲۶)

و در جایی دیگر: «از غیبت و نمّامی و بهتان و دروغ گفتن تجنّب کند چنان‌که به هیچ حال بران اقدام ننماید و با اهل آن مداخلت نکند و استماع آن را کاره باشد.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۲۳۱) وی همواره به ادب و احترام به بزرگتران در هنگام سخن در تربیت اولاد توصیه می‌نماید؛ «در پیش بزرگان به استماع مشغول بودن و از سخن فحش و لعنت و لغو اجتناب نمودن و سخن نیکو و جمیل و ظریف عادت گرفتن در چشم او (فرزند) شیرین گردانند و بر خدمت نفس خود و معلّم خود و هرکه به سنّ ازو بزرگتر بود تحریض کنند.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۲۲۶)

در رعایت هم صحبت شدن با بزرگان و احترام به آنان می‌فرماید: «با مهتران سخن به کنایت گوید، و آواز نه بلند دارد و نه آهسته، بلکه اعتدال نگاه می‌دارد و اگر در سخن او معنی غامض افتد در بیان آن به مثال‌های واضح جهد کند و آلا شرط ایجاز نگاه دارد.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۲۳۰-۲۳۱) وی حتّی در رعایت نوع سخن گفتن با دولتمردانی هم‌چون شاه چنین می‌گوید: «چون والی با تو سخن گوید به دل و گوش و جوارح و اعضا، اضغای سخن او را باش و به هیچ فکر و عمل و نظر به چیزی دیگر و به کسی مشغول مشو.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۳۲۵-۳۲۴) این عارف نامی همواره به

تفکر قبل از گفتار تأکید کرده و در ختم کتاب بدان اشاره نموده است؛ «بارها اندیشه کن پس در قول آر پس در فعل آر که احوال گردان است.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۳۴۲)

- ابراز خشونت فردی و اجتماعی

یکی دیگر از مهارت‌های رفتاری هر انسانی، نوع واکنش او به دیگران هنگام عصبانیت است که با مراجعه به فهرست جدول استغفر می‌توان آن را در مجموعه مهارت‌های بین فردی یافت که شامل؛ نوع واکنش به اهانت و آزار همسالان از طریق عوض کردن موضوع مورد مجادله یا نادیده انگاشتن سخنان و رفتار فرد و همچنین به‌کارگیری الفاظ آرام بجای استفاده از فحش و الفاظ رکیک می‌باشد. این «کودکان معمولاً به حقوق دیگران هم بی‌توجهند و در رفتار خویش، خود مدار می‌باشند. علاوه بر این، آن‌ها از قوانین پذیرفته شده اجتماعی اطاعت نمی‌کنند و به رفتارهایی که از نظر اجتماعی پسندیده نیست، مثل بدگویی و ناسزاگویی دست می‌زنند.» (امیری، ۱۳۸۱: ۱۵۹) فردی که با الفاظ آرام و با کنترل خشم، واکنش قابل قبول و مثبتی را در درگیری لفظی ارائه می‌دهد و همچنین از درگیری‌های فیزیکی خودداری می‌کند دارای مهارت‌های فردی و اجتماعی ایست و در ارتباطات خود موفق است. خواجه نصیرالدین طوسی نیز برای دستیابی به این فضای اخلاقی مواردی را در کتاب نفیس اخلاق ناصری آورده است که بدان اشاره می‌شود. یکی از این موارد رعایت حلم است. تعریف حلم از دیدگاه او چنین است؛ «اما حلم آن بود که نفس را طمأنینتی حاصل شود که غضب به آسانی تحریک او نتواند کرد و اگر مکروهی بدو رسد در شغب (دشنام) نیاید.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۱۱۳) پس کنترل خشم و امتناع از فحش و الفاظ رکیک نشان‌گر حلم انسان است که جزو مهارت‌های اجتماعی قلمداد می‌شود. وی در مبانی تربیتی خود در اخلاق ناصری، از خشم نابهنگام برحذر داشته و چنین می‌گوید؛ «زود خشم مباش که غضب عادت تو گردد.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۳۴۲) این دانشمند بزرگ، غضب را از عظیم‌ترین امراض نفسانی برشمرده و به تعدیل و درمان آن توصیه می‌نماید. و این از کمالات فرد است که هنگام خشم از دشنام بهره‌یزد و خاموشی اختیار کند. در آیه ۱۳۳ سوره آل عمران نیز به این موضوع اشاره شده است: «الَّذِينَ يُنْفِقُونَ فِي السَّرَّاءِ وَالضَّرَّاءِ وَالْكَاطِمِينَ الْغَيْظِ وَالْعَافِينَ عَنِ النَّاسِ» همان‌ها که در گشادگی و سختی انفاق کنند، نگهداران خشم و بخشندگان مردمند. وی در ادامه همین مطلب به سخنان حضرت علی (ع) اشاره می‌کند و می‌فرماید؛ «الْحَدَّةُ نَوْعٌ مِنَ الْجَنُونِ لِأَنَّ صَاحِبَهَا يَنْدُمُ فَإِنْ لَمْ يَنْدَمْ فَجَنْوَنَهُ مُسْتَحْكَمٌ.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۱۷۷)

- غذا خوردن

در طبقه‌بندی استغفر، یکی از رفتارهای اجتماعی، عملکرد و رفتار او هنگام غذا خوردن است. خواجه نصیر در مبحث سیاست و تدبیر اولاد به نکات بی‌نظیر تربیتی از دیدگاه روان‌شناسی می‌پردازد؛ «و اوّل که تأدیب قوّت شهوی کنند ادب طعام خوردن بیاموزند، چنان‌که یاد کنیم، و او را تفهیم کنند که غرض از طعام خوردن صحّت بود نه لذّت، و غذاها ماده حیات و صحت است.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۲۲۴) پس از نظر خواجه ابتدا باید به غذا به عنوان ماده‌ای نگریست که مایه حیات و سلامتی جسمانی اوست. و نباید فقط جهت کسب لذت‌های جسمانی و شهوانی مورد توجه قرار گیرد. وی به رعایت بهداشت فردی قبل از غذا، که از مهارت‌های فردی است اشاره می‌کند و می‌فرماید؛ «اوّل دست و دهن و بینی پاک کند آن گاه کنار خوان حاضر آید.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۲۲۳)

از دیگر آداب غذا خوردن، رعایت حال میزبان و هم‌سفرگان است. هر فردی لازم است که بی‌حرص و لعی و در آرامش کامل غذا را بخورد با باید که غذا را با آرامش تمام و با لقمه‌های کوچک بی‌هیچ ولعی میل نماید به غذا و لقمه‌های دیگران نظر نیفکند جهت رعایت حقوق دیگران تفاله‌های غذا را از دهان خود به سفره نریزد. «و دهن فراخ باز نکند، و لقمه بزرگ نکند و زود فرو نبرد بلکه اعتدال نگاه دارد... و در کسی که با او مؤاکله کند ننگرد، و در لقمه او نظر نکند و زان پیش خود خورد.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۲۲۳) هم‌چنین فرزند را از پر خوری و تن پروری این گونه منع می‌نماید؛ «باید قدر طعام به نزدیک او حقیر گردانند، و صاحب شره و شکم پرست و بسیار خوار را با تقبیح صورت کنند و در الوان اطعمه ترغیب نیفکنند بلکه به اقتصار بر یک طعام مایل گردانند.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۲۲۴)

به مقدار لازم و به هنگام نیاز غذا خوردن از دیگر مهارت‌هایی است که فرد دارای مهارت جهت رعایت حال دیگران باید انجام دهد؛ «و باید که شام از چاشت مستوفی‌تر دهند کودک را، که اگر چاشت زیادت خورد کاهل شود و به خواب گراید و فهم او کند شود.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۲۲۵) صبر در آداب طعام خوردن نیز نوعی رعایت حقوق و تعامل با همسالان است باید که بعد از اتمام غذا دست از غذا نکشد و اجازه دهد دیگران با آرامش تمام به غذا خوردن خود ادامه دهند هرچند سیر شده باشد در اتمام غذا از دیگران تبعیت کند. و «پیش از دیگران به مدّتی دست باز نگیرد، بل اگر سیر شده باشد تعلّی می‌آرد تا دیگران نیز فارغ شوند، و اگر آن جماعت دست باز گیرند او نیز دست بازگیرد و اگرچه گرسنه بود.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۲۳۴) هم‌چنین می‌فرماید؛ «اگر بهترین طعام اندک بود بدان ولوع ننماید و آن را بر دیگران ایثار نماید.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۲۳۳)

- ارتباط با دیگران

در یک ارتباط موفق نوع ارتباط و و چگونگی تعامل با دیگران اهمیت زیادی دارد. واکنش هر فرد در کنش‌های کلامی و رفتاری بستگی به مهارت‌هایی دارد که از همان دروان کودکی در کانون خانواده و بعدها در جامعه آموخته است. برای هر عملی، عکس‌العملی متناسب با آن داده می‌شود. به مجموعه این مهارت‌ها مهارت ارتباطی گفته می‌شود. مهارت ارتباطی «مهارتی است که کودکان را در مسیر اجتماعی شدن و پیوستن به گروه‌های همسالان و کسب تجربیات تازه یاری می‌رساند.» (صفری، نجفی بهزادی، ۱۴۰۰: ۱۸۸) این مهارت در فهرست مهارت‌های استغفر نیز دیده می‌شود و خواجه نصیر برای پرداختن به این نوع مهارت از سخنان انسقراطیس استفاده کرده و فرموده است؛ «چون خواهند که استفادت صداقت شخصی کنند اوّل از حال او تفحص کنند تا در ایّام صبا معامله او با پدر و مادر و با اقران و با عشیرت چگونه بوده است، اگر شایسته یابند ازو امید صلاحیت محبت دارند والا از او پرهیز واجب دانند که کسی که به حقوق منسوب بود مراعات حقوق نکند.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۳۲۴)

وی برای ایجاد ارتباط موفق با همسالان می‌فرماید که؛ «و بر جمله چنان سازد که مردمان را از او نفرتی یا زحمتی نرسد و بر هیچ کس و در هیچ محفل گرانی ننماید.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۲۳۳) هم‌چنین در باب سیاست و تربیت اولاد، بر تواضع و ملاطفت با هم‌نوعان تأکید می‌کند و آن را از آموزه‌های مهم تربیتی می‌شمارد «و از مفاخرت با اقران به پدران و مال و ملک و مآكل و ملابس منع کنند و تواضع با همه کس و اکرام کردن با اقران بدو آموزند و از تطاول بر فروتران و تعصّب و طمع به اقران منع کنند.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۲۲۶) وی هم‌چنین به رفتار و آیین مراعات حال دوستان در برهه‌های متفاوت زندگی اشاره کرده و می‌گوید؛ «و واجب چنان بود که چون دوست به دست آید در مراعات و

تفقد او مبالغت کند، و البته به هیچ حق از حقوق او و اگرچه اندک بود استهانت ننماید، و به مهمائی که او را عارض شود قیام کند، و در حوادث روزگار با او یار بود و در اوقات رخا به روی گشاده و خلق خوش او را تلقی کند.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۳۲۷)

در ادامه به سخنی از یعقوب کندی که از حکمای اسلام بوده اشاره می‌کند که ارتباط فرد با دیگران را به آفتابی که نور و گرمای خود را بی منت نصیب همه کرده است تشبیه می‌نماید: «و باید که بر آن قناعت نکنیم که مانند دفترها و کتاب‌ها افاده حکمت کنیم دیگران را و خود از آن بی نصیب، یا مانند سنگ‌افسان باشیم که آهن تیز کند و خود نتواند برید بل باید که چون آفتاب افاضت نور کنیم از ذات خویش بر ماه تا او را به خود مشابعت دهیم و اگرچه نور او از نور آفتاب قاصر بود.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۱۶۷)

-همکاری و تعامل با دیگران

شرکت در فعالیت‌های گروهی از دیدگاه استغفر یکی دیگر از مهارت‌های اجتماعی است که خواجه نصیر به این مهارت با فهم متقابل هم‌دیگر و دستگیری از دیگران در شرایط ناگوار زندگی، هم‌دلی در شادکامی و خرسندی و به‌طور کلی همکاری و تعامل در فراز و نشیب رویدادها اشاره کرده و به ایجاد ارتباط عاطفی با همسالان را توصیه می‌نماید؛ «و بیاید دانست که هم‌چنان که شرکت دادن اصدقاء را با خود در سرّ و احتراز از اختصاص و انفراد به نعیم دنیا واجب بود، مشارکت نمودن با ایشان در ضرراً از آن واجب‌تر بود، و ادای آن حق را در چشم مردم وقع بیشتر.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۳۲۸)

استغفر، کمک به هم‌نوعان و مشارکت در رفتاری گروهی را نوعی مهارت اجتماعی قلمداد کرده است که خواجه نصیر نیز ای نوع همکاری را یکی از راه‌های وصول به کمالات انسانی می‌شمارد. «چون مردم به یک‌دیگر محتاجند و کمال و تمام هر یک به نزدیک اشخاص دیگر است از نوع او و ضرورت مستدعی استعانت چه هیچ شخص به انفراد به کمال نمی‌تواند رسید. پس احتیاج به تألیفی که همه اشخاص را در معاونت به منزلت اعضای یک شخص گرداند ضروری باشد.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۲۵۸)

دوام و ماندگاری ارتباط با دیگران در این است که در رسیدن به مقامات والای دنیوی و دستیابی به ثروت و مکنّت آنان را فراموش نکنی. «و اگر به مرتبه‌ای از مراتب بزرگی و سیادت‌رسد یاران و دوستان را با خود مستغرق آن کرامت گرداند بی آنکه خود را در آن رجحانی نهد یا به شائبه منتی ملوث کند.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۳۲۸)

وی هم‌چنین تزویر و ستیزه‌جویی را از عوامل بازدارنده در تداوم ارتباط با دیگران برشمرده و برای ایجاد ارتباط بهتر، فرد را از این عوامل نهی می‌نماید؛ «و مراء با همه کس مذموم بود با دوستان استعمال کردن مذموم‌تر باشد، چه از مراء قلع مودّت حاصل آید، و سبب آن بود که مراء سبب اختلاف است و اختلاف علت تباین.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۳۳۰)

شایسته است جهت ایجاد هم‌بستگی بیشتر با هم‌نوعان در آموزش علم و ادب به آن‌ها نهایت تلاش خود را بکند و هر آنچه را که از علم و عمل یاد گرفته است به بهترین نحو و با کمال احترام و امتنان در اختیار دیگران قرار دهد.

«و حذر کند از آنکه بخل کند با دوست به علم و ادبی که بدان متحلّی باشد، یا حرفت و صنعتی که در آن ماهر بود... که مضایقت با دوستان در متاع دنیا که به ضیق مجال موصوف بود و به حرمان و نقصانی که به سبب مزاحمت در جانب بعضی لازم آید، موسوم قبیح است.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۳۳۰)

این روانشناس دانشمند هم‌چنین اتفاق و بخشش به دیگران را از نشانه‌های آزادگی انسانی می‌شمارد: «چه خاصیت فضیلت فعل خیر است نه ترک شر، و خاصیت محبت مردمان و محمّدت گفتن ایشان در بذل معروف بود نه در جمع مال، و حرّ جمع مال نه برای مال کند لکن برای صرف و اتفاق کند.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۱۴۴)

-احترام به حقوق دیگران

از مهارت‌های لازم در ایجاد ارتباط موفق با دیگران، احترام گذاشتن به افکار و هویت و رفتار آنان است و این بازخورد فرد در قبال دیگران، نمایانگر مهارتی است که آموخته است. چنان‌چه بدی از کسی دیدی با احسان و کرمّت از بدیش چشم‌پوشی کن چرا که این حسن خلق یکی از عوامل مداومت در دوستی و ارتباط با دیگران است. «مکافات کن به نیکی، و درگذار از بدی، یادگیر و حفظ کن و فهم کن در هر وقتی هیچ سیئه را در اکتساب حسنه سرمایه مساز.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۳۴۲) پس خیر خواهی از اصول ارتباط سالم انسانی و تواضع از کمالات انسانی است. «با هیچ کس سفاهت مکن و تواضع با همه کس به‌کار دار، و هیچ متواضع را حقیر مشمر.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۳۴۲) وی هم‌چنین اساس نظام این عالم را در محبت به دیگران می‌داند و در این مورد چنین می‌گوید که: «و جماعتی حکما گفته‌اند: قوام موجودات و کاینات به محبت است و اضطراب مردم به اقتنای فضیلت عدالت از جهت فوات شرف محبت، چه اگر اهل معاملات به محبت یک‌دیگر موسوم باشند انصاف یک‌دیگر بدهند و خلاف مرتفع شود و نظام حاصل آید.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۱۴۹)

پس علاوه بر ارتباط سالم با همسالان از دیدگاه خواجه، باید به دور از خودخواهی با تواضع تمام گره از مشکلات آنان گشود و آنان را همراهی کرد.

-مثبت‌گرایی

یک ارتباط میان فردی مفید و مؤثر زمانی رخ می‌دهد که فرد از مثبت‌گرایی نسبی برخوردار باشد این دیدگاه استفنز است که در جدول مهارت‌های خود ذکر کرده است.

«مثبت‌گرایی در یک ارتباط میان فردی زمانی به درستی شکل می‌گیرد و به بالندگی خود نزدیک می‌شود که احساس خوشایند خود را به دیگران منتقل کنیم. روشن است که این در وجود شخص مقابل اثر مثبت گذارده او را بر آن می‌دارد که سطح ارتباطی خود را به تراز بالاتری بکشانند.» (فرهنگی، ۱۳۸۶: ۱۲۰)

داشتن دید مثبت به کلام و رفتار دیگران از عوامل مهم ارتباط موفق، در میان هم‌نوعان می‌باشد. با دیدی روشن و بدون نیت بد به رفتار دیگران نگرستن، لازمه یک ارتباط سالم در زندگی انسانی است. خواجه نصیر طوسی در فضیلت محبت و احترام بین مردم به این امر چنین اشاره می‌کند: «پس باید که عاقل در هر بابی نیت خیر دارد و حدّ و مرتبه آن باب رعایت کند.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۲۷۲) وی هم‌چنین دوست داشتن خود و دیگران را نیز از فضایل یک فرد فاضل و خیر می‌شمارد:

«اما خیر فاضل که از ذات خود متمتع بود و بدان مسرور، هر آینه ذات خود را دوست دارد و غیر او ذات او را هم دوست دارد، چه شریف محبوب بود، و چون او را دوست دارد مصادقت و مواصلت او اختیار کند، پس او هم صدیق خود بود و هم دیگران صدیق او.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۲۷۳)

وی هم‌چنین معتقد است که چنان‌چه فردی به رفتار و کلام دیگران دید مثبت نداشته باشد شرور است: «و بدان که کسی که در شرّ غیر خود اندیشه کند نفس او قبول شر کرده باشد و مذهب او بر شرّ مشتمل شده.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۳۴۳)

-چگونگی انجام کار

یکی دیگر از مهارت‌های بین فردی در میان همسالان کیفیت انجام کار است. این که فرد هرکاری که بدو واگذار می‌شود چگونه به سرانجام رساند، نیازمند داشتن مهارت‌های بین فردی است که در جدول مهارت‌های استغفرز بدان اشاره شده است. خواجه نصیر نیز، انجام رفتار نیک را ملزم به داشتن علم و حکمت آن کار می‌شمارد: «پس معلوم شد که عفت و سخاوت و شجاعت نیکو نیاید الاّ از مرد حکیم و شرایط آن تمام نشود الاّ به حکمت تا هر نوعی به جای خویش و به وقت خویش و به مقدار حاجت و بر مقتضای مصلحت به کار دارد.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۱۳۰)

-رویارویی با مشکلات

زندگی همه انسان‌ها، مملوّ از فراز و نشیب‌هایی است. چگونگی مقابله با پستی بلندی‌های این عمر کوتاه، نیازمند آموختن مهارت‌هایی است که در دوران کودکی بایستی بیاموزد تا با سربلندی پشت سر بگذارد. قرن‌ها پیش، خواجه نصیر، این آموزه‌ها را در اخلاق ناصری آورده است که با این گفته‌ها مطابقت می‌کند. طوری که در مواقعی که انسان عزیزترین فرد از خانواده یا دوست و همسر خود را از دست می‌دهد از لحاظ روحی و روانی دچار اختلال می‌گردد که نیازمند صبر و تسلی خاطر است.

«و ما مشاهده کردیم جماعتی را که به مصیبت اولاد و اعزّه و اصدقا مبتلا شدند و احزان و همومی مجاوز از حدّ اعتدال بر ایشان طاری شد و بعد از انقضای کمتر مدتی با سر ضحک و مسرّت و فرح و غبطت آمدند و به کلی آن را فراموش کردند. پس وحشت ایشان به انس و تسلی بدل گشت.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۱۹۸)

و در جایی دیگر می‌فرماید که در هنگام رویارویی با این شرایط اسفناک اگر بی‌تابی ننموده و دیگران را نیز در این موقعیت دریابید به راحتی به آرامش خاطر دست می‌یابید. «و عاقل اگر در حال خلق نظر کند، داند که از ایشان به مصیبتی غریب و محنتی بدیع ممتاز نگردد و اگر مرض حزن را که جاری مجرای دیگر اصناف رداءت است تمکّن دهد عاقبت به سلوت گراید.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۱۹۸)

خواجه با اعتقاد بر این که دنیا، فناپذیر است و هر موقعیتی که پیش می‌آید گذراست، بی‌تفاتی به کلیه رویدادهای زندگی را سفارش می‌کند «و یکی از بزرگان گفته است: اگر دنیا را همین عیب بیش نیست که عاریتی است شایستی که صاحب همّت بدان التفات ننمودی.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۲۰۰-۱۹۹) وی هم‌چنین مال‌اندوزی به‌خاطر رویارویی با قحط و خشک‌سالی در آینده جایز می‌شمارد. «و عاقل باید که از ذخیره نهادن اقوات و اموال غافل نباشد تا در اوقات ضرورت و تعدّر اکتساب مانند قحط سال‌ها و نکبات و ایّام امراض.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۲۱۳) و در فصل آخر کتاب در وصایای افلاطون نیز در این باب چنین می‌نویسد: «به توانگری متکبر و مُعجب مشو و از مصائب، شکستگی و خواری به خود راه مده.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۳۴۳) و این مهارتی است که فرد باید آن را بیاموزد.

سازش‌پذیری در مقابل تعارض

این مهارت یکی از مهارت‌های بین‌فردی است که از چگونگی کنترل خشم یا ابراز احساسات نشأت می‌گیرد. فرد متبحر در مقابل عوامل محیطی و اکتسابی آموخته است که چگونه با این تنش‌ها مقابله کند تا دچار بحران نشود. خواجه در باب فضیلت صداقت نیز موافقت با دوستی را که با تو ناسازگاری در پیش گرفته و در اخلاق و رفتار خود دچار اختلالاتی است چنین توصیه می‌کند:

«و چون بر دوست عیبی بیند با او موافقت باید نمود، موافقتی لطیف که در ضمن آن باشد ارشاد و تنبیه او، چه طیب استاد به تدبیر غذایی معالجه کند رنجی را که نا استاد بر شق و قطع آن اقدام نماید و مراد از این موافقت نه آن بود که از عیب او اغضا کند و برو پوشیده دارد بلکه این معنی خیانت محض بود و مسامحت در چیزی که ضرر آن عاید با هردو باشد به مصلحت است.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۳۳۱)

وی در رفتار با شاهان نیز چنین می‌فرماید که: «و اگر پادشاه رائی زند که تو آن را کاره باشی با او موافقت کن و تذلل نمای و حقیقت دان که سلطان اوست نه تو.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۳۲۰)

نتیجه‌گیری

چنانچه ذکر شد مهارت‌های اجتماعی به مجموعه رفتارها و کنش‌هایی گفته می‌شود که باید فرد در داشتن ارتباط موفق و مثبت با دیگران و تطبیق خود با محیط بیاموزد و در ارتباط سالم و مؤثر با دیگران از آن استفاده کند. فردی که فاقد این گونه مهارت‌هاست، دچار مشکلات رفتاری اجتماعی و فردی است با همسالان خود درگیری‌های کلامی و فیزیکی دارد با خانواده و افراد جامعه ناسازگار است و به قوانین و آداب اجتماعی احترامی قائل و به رفتارهایی دست می‌زند که از نظر اجتماع مورد پسند نیست (بدگویی، خشم، دروغ‌گویی و ...).

خواجه نصیر طوسی در اخلاق ناصری، رفتارهای اجتماعی و اخلاقی را در قالب الگوبرداری و آموزش فردی به عنوان یک اثر علمی ارائه داده است. وی دنیایی از اخلاق را با تعقل و منطق سنجیده و با آوردن سخنان نغز و حکایت‌های معنی‌دار تفهیم و تفهم آن را آسان‌تر نموده است و برای ساختن جامعه‌ای اخلاقی و انسانی آرمانی در به‌دست آوردن چنین مهارت‌های کوشش بسیار نموده است. خواجه طوسی، این روان‌شناس دانشمند، مهارت‌هایی را که یک فرد باید از همان دروان کودکی برای دستیابی به کمال انسانی طی کند بر اساس آموزه‌های دینی استوار ساخته و چنانچه بدان اشاره گردید در تربیت اولاد به کسب مهارت‌هایی هم‌چون؛ صحبت کردن، ابراز خشونت فردی و اجتماعی، غذا خوردن، ارتباط با دیگران، همکاری و تعامل با دیگران، مثبت‌گرایی، کیفیت انجام کار، رویارویی با مشکلات، سازش‌پذیری در مقابل تعارض، اشاره نموده است که چون بر اساس قرآن و اصول مذهبی است یادگیری و به کارگیری آن منطبق با روحیات بشری است و این تفاوت در مهارت‌هایی که از نظر استغفر بیان گردیده کاملاً مبرهن است. طوری که جاودانگی این اثر نیز دلیلی جز این ندارد که با فطرت مذهبی انسان‌ها سازگارتر است. در حالی که نظریات یک روان‌شناس هم‌چون استغفر شاید در طی گذر زمان به فراموشی سپرده شده و اصول و نظرات دیگری جایگزین آن شوند.

منابع

قرآن کریم

- امیری، شعله. (۱۳۸۱). بررسی تحولی رابطه منازات اجتماعی با رفتار سازشی، مهارت اجتماعی و اختلالات رفتاری از کودکی تا نوجوانی، دانشگاه تهران، دانشکده روانشناسی و علوم تربیتی
- براندن، ان. (۱۳۷۱). روانشناسی حرمت نفس (ترجمه جمال هاشمی). تهران: شرکت سهامی انتشار
- صفری، جهانگیر، نجفی بهزادی، سجاد. (۱۴۰۰). «بررسی مهارت‌های تفکر انتقادی، خودآگاهی، هم‌دلی، تصمیم‌گیری». فصلنامه علمی تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)، دوره ۱۳، شماره ۴۹، پاییز ۱۴۰۰، صص ۱۸۳-۲۰۸
- طوسی، خواجه نصیرالدین. (۱۳۶۹). اخلاق ناصری، با تصحیح و توضیح مجتبی مینوی و علیرضا حیدری، تهران: انتشارات خوارزمی
- فرهنگی، علی اکبر. (۱۳۸۶). ارتباطات انسانی، جلد اول، چاپ دوازدهم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران
- کارتلیج، جی، میلبرن، اف. (۱۳۶۹). آموزش مهارت‌های اجتماعی به کودکان (ترجمه محمد حسین نظری نژاد)، مشهد: معاونت فرهنگی آستان قدس رضوی
- مولوی، یوسف بن احمد. (بی تا). المنهج القوی، دفتر چهارم، چاپ سنگی
- مینوی، مجتبی. (۱۳۶۸). مقدمه و تعلیقات بر اخلاق ناصری، جلد ۱، تهران: انتشارات خوارزمی
- یوسفی، فریده، خیر، محمد. (۱۳۸۱). «بررسی پایایی و روایی مقیاس سنجش مهارت‌های اجتماعی ماتسون و مقایسه عملکرد دختران و پسران دبیرستانی در این مقیاس». مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز، دوره هیجدهم، شماره دوم، ۱۵۸-۱۴۷

- Arrindell, W. A. , van der Ende, J. , Sanderman, R. , Oosterhof, L. , Stewart, R. , Lingsma, M. M. (1999). Normative studies with the Scale for Interpersonal Behavior (SIB): I. Nonpsychiatric social skills trainees. *Personality and Individual Differences*, 27, 417-431.
- Brody, H. (1998). Session with the cybershrink: an interview with sherry Available at: [Hp://www.sdnpmgrs.org/rc/forums/sdnpmgrs/msg01096.html](http://www.sdnpmgrs.org/rc/forums/sdnpmgrs/msg01096.html).
- Caldarella, P. ,Merrell,K. W. (19997). common dimensions of social skills of children and adolescents:A taxonomy of positive behaviors. *School Psychology Review*. Cloninger,S. C. (1996). *Personalitydescription, dynamics,and development*. New York:W. H. Freeman andcompany.
- Gresham,F. M. (2001). Assessment of social skill in children and adolescents. In J. J. W. Andrews,D. HSaklofske and H. L. Janzen (Eds.),*Handbook of Psychoeducational assessment:Ability,achievement, and behavior in children*.
- Kim, Y. A. (2003a)Necessary social skills to peer acceptance. *Childhood Education* , 79 (4), 234-238.
- Kim, Y. -H. (2003b). Correlation of mental health problems with psychological constructs in adolescence: Final results from a 2-year study. *International Journal of*
- Matson,J. L. ,Oillendick,T. H. (1988). *Enhancing children`s social skills:Assessment and Training*. Oxford:Pergamon Press.
- Matson,J. L. ,Rotatori,A. F. ,Helsel,W. J. (1983). Development of a ran g scale to measure social skills in children:The Mauston Evaluation of social skills with Youngsters (MESSY). *Behavior,Research and Theraoy*.

A comparative study of social skills in Akhlaq Nasiri based on Stephens' point of view

Social skills are behaviors essential for establishing positive relations with others and their acceptance. According to the Stephens theories it can be said that individuals possessing social skills can adjust with environment and avoid verbal and physical violence. Therefore, individuals lacking social skills are usually indifference to others rights and they are egocentric in his behaviors. In addition, they do not obey social accepted rules and show unpleasant behaviors such as slander and calumny. In Persian literature, Akhlaq Nasiri is one of the books which can be studied from social skills perspective. This article has reached the conclusion by analytical-comparative method of investigates social skills in Akhlaq Nasiri according to Stephens's theories. In this book, Tusi, as a table of inspiration for skills such as; talking, eating, expressing individual and group violence, communicating with others, cooperating and interacting with others, respecting the rights of others, positivity, quality of doing work, facing problems, compromising in the face of conflict, has mentioned which should be taught to their children from their childhood to have a successful relationship with their peers and finally, to generalize these skills to the general public, which is ideal and preferred by the society.

Keywords: Akhlaq Nasiri, communication skill , social skills , Stephens's theories'

بررسی تجلی دیو، جن و پری در آینه قرآن و غزلیات شمس

آسیه رحیمی

دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال

Ha.rahimi1983@gmail.com

چکیده

«دیو»، «جن» و «پری»، موجودات نامرئی، ماوراءالطبیعی هستند جن از قرآن کریم مأخوذ شده و در تفاسیر راه یافته است. این موجودات، گاهی برخاسته از آمال، آرزوها و تخیلات بشر می‌باشد که با گذشت زمان در داستان‌های عامیانه و شفاهی سینه به سینه نقل شده و در ادبیات و فرهنگ ایرانی به اشکال مختلف راه یافته است. در این میان این موجودات از تجارب تاریخی فرهنگی، مذهبی و اعتقادی مولانا مایه گرفته و در غزلیات مولانا نمود پیدا کرده است. او گاهی به آن‌ها با دید مذهبی نگریسته و گاهی نیز با دیدگاه عامیانه، آن‌ها را موجودی واحد و گاهی موجود مستقل و نیز پریان را با خصائصی مثبت و دیوان را موجودی شرور و کریه با خصائص منفی انگاشته است. یافته‌های این پژوهش به روش توصیفی - تحلیلی - تطبیقی و بر اساس کتاب‌خانه‌ای تحریر شده است. هدف از این تحقیق استخراج، تبیین و تشریح اعتقادات مذهبی و باورهای عامیانه (فولکور) مربوط به دیو و جن و پری در کتب مذهبی و انعکاس آن موجودات در ادبیات فارسی و سپس بازتاب آن‌ها در ذهن و زبان مولاناست. با این که در مورد جن و پری، پژوهش‌هایی انجام شده، اما به همه تلمیحات غزلیات با این شیوه مسطور پرداخته نشده است. لذا در این مجال سعی بر این است جن و پری در تمامی ابعاد قرآنی و عامیانه، با طبقه‌بندی بکر و سازمان یافته مورد مذاقه قرار گیرد تا ذیلی بر آموخته‌های قرآنی و عامیانه این سرزمین و درک رموز اشعار و نیز اندیشه زایا و عمیق این عارف و شاعر شهیر باشد و مسیر برای تحقیقات بعدی که در پژوهش‌های پیشین هیچ قلمی به آن نپرداخته است، هموار گردد.

کلیدواژه‌ها: غزلیات دیوان شمس تبریزی، دیو و جن و پری، مولانا.

مقدمه

دیو و پری و جن با توجه به قرآن کریم و تفاسیر و کتب مربوطه دیگر، موجودات نامرئی و ماوراءالطبیعی هستند که قرآن کریم نیز صریحاً با لفظ "جن" از آن‌ها یاد کرده و اعمال و کرداری را به آن‌ها نسبت داده است و هر یک از مفسران نیز آن را به نوعی تفسیر کرده‌اند.

در ادبیات شفاهی "جن" با عنوان دیو و پری نیز ذکر شده است، شخصیت گوناگون دارند و به آسانی قابل تصور و تثبیت نیست. این موجودات قرآنی با گذشت زمان در داستان‌های عامیانه و شفاهی سینه به سینه نقل شد و عمری طولانی برای خود پذیرفت و رفته‌رفته مردم زمان به آن‌ها بال و پر داده و گسترده کردند و اعمالی را به آن‌ها نسبت دادند و این برخاسته از آرزوهای دیرینه بشر است که برای خود قهرمانی می‌ساختند. مولانا نیز به عقاید پیشین نظر داشت. او گاهی دیو و پری و جن و غول را موجود واحد و در یک عنوان و خصوصیات واحد در نظر گرفته است گاه نیز مانند باور ایرانیان پیش از اسلام پریان را دارای خصایص مثبت و ممتاز و زیبارو می‌شمارد و دیوان را موجودی شرور و پست و زشت رو و منفی تلقی می‌کند و هر کدام را شخصیت جداگانه می‌پندارد. و گاهی هر دو را در معنی مجازی گرفته و پری را به معنی معشوق زیبا با روح پاک فرشته‌رو و فرشته‌خو و غیره به کار برده و دیو را در معنی کریه زشت‌رو یا جسم ناپاک و زشت به کار می‌برد. گاهی نیز از آن به صورت نمادین سخن می‌گوید که در روان‌شناسی امروز آن را "انیم" (حسینی ۱۳۸۶، ۱) می‌نامند. انیم‌ها زن سوئیایی درون که شاه را وامی‌دارد تا از زبان او و از او سخن گوید و خود را پریزاد و پریدار بداند و این انیم‌ها است که جان او را بی‌قرار می‌کند و نمادی از دل و جان مولانا است.

۱- جن و دیو و پری از دیدگاه مذهبی و قرآن و تفاسیر

همان‌گونه که در بحث‌های پیشین ذکر شد، قرآن کریم و تفاسیر و کتب متعدد نیز جن را نوعی از مخلوقات خدا می‌شمارند که از حواس ما مستورند و در قرآن کریم سوره‌ای به نام جن وجود دارد که بارها از آنان نام برده و اعمال و خصوصیات به آن‌ها نسبت داده است. سرکاراتی می‌گوید: "در قرآن از این ریشه سی و هشت اسم مفرد و یازده اسم جمع و یک ماضی روی هم رفته ۵۴ بار در بیست و هفت سوره و طی پنجاه و سه آیه آمده است." (سرکاراتی، ۱۳۵۰: ۲) و مفسران آن‌ها را به نوعی تفسیر و تحلیل کرده‌اند. برای کشف مطلب به بیانات تفسیر المیزان راجع به جن که در چند قسمت ایراد کرده است، استناد می‌جویم: "اول این که این نوع مخلوقات قبل از نوع بشر خلق شده‌اند و دوم این که این نوع مخلوق از جنس آتش خلق شده‌اند، هم‌چنان که نوع بشر از جنس خاک خلق شده‌اند. (حجر-۲۷) و سوم این که این نوع مانند انسان زندگی و مرگ و قیامت دارند. (احقاف-۱۸) و چهارم این که این نوع از جانداران مانند سایر جانداران نر و ماده و ازدواج و تولد و تکاثر دارند، (جن-۶) پنجم این که این نوع مانند نوع بشر دارای شعور و اراده است، و علاوه بر این کارهایی سریع و اعمالی شاقه را می‌توانند انجام دهند، که از نوع بشر ساخته نیست هم‌چنان که در آیات مربوطه بقصص سلیمان علیه‌السلام، و این که جن مسخر آن جناب بودند و نیز قصه شهر سبا آمده است. ششم این که جن مانند انسان مومن و کافر دارند، بعضی صالح و بعضی دیگر فاسدند. ه (جن-۲) و نیز (جن-۱۴، جن ۱۱ و احقاف ۳۱) و آیات دیگری که به سایر خصوصیات جنیان اشاره می‌کند. "

(طباطبایی ۱۳۴۴: ۴۰) و در جای دیگر، تفسیر المیزان با استناد به کلام خدای تعالی در قرآن، ابلیس را از طایفه جنیان می‌شمارد و می‌گوید: "و از کلام خدای تعالی استفاده می‌شود که ابلیس از طایفه جن بوده، و دارای فرزندانی و قبیله‌ای است، (کهف-۵۰) و نیز (کهف-۵۰) و (اعراف-۲۷)." "

در نزد عوام جن‌ها با عبارت از ما بهتران یاد می‌شوند و با این اصطلاح مشهور گشته‌اند. اما نویسنده تفسیر نمونه معتقد است که: "به علاوه از آیات قرآن به خوبی استفاده می‌شود که برخلاف آنچه در افواه عوام مشهود است و آن‌ها را از "از ما بهتران" می‌دانند، انسان نوعی است برتر از آن‌ها،" رک. (مکارم شیرازی: ۱۵۵/۲۵-۱۵۴)

۲- رویکرد دیو و جن و پری در تلمیحات قرآنی غزلیات شمس

دیو و جن و پری، که در قرآن از آن‌ها با عنوان "جن" نام برده شده که در اثر گذشت زمان و تسلط فرهنگ اسلامی بر فرهنگ ایرانی، جن جای دیو را گرفت و این‌ها با هم ادغام شده و در یک لفظ واحد یا به جای هم به کار رفتند این موجودات دارای خصوصیات هستند که آیات و تفاسیر آن‌ها را به نوعی ارائه داده‌اند. به دلیل بن‌مایه مذهبی مولانا و نیز مأنوس بودن او با قرآن و حدیث، غزلیات شمس مشحون است از صور گوناگون جن و پری منبعث از قرآن، که شاعر برای اظهار معلومات و زیبایی و تأثیرپذیری کلام و آموزه‌های تربیتی و دینی و غیره آن‌ها را در اشعار خود آورده که این پژوهش به تحلیل و بررسی آن پرداخته است.

۲-۱- عبادت جن و پری

من از پی اینت نقش کردم تا کلک مرا کنی تو تحسین

(۲۰۳۲۰/۴)

ماخوذ است از آیه: "وَمَا خَلَقْتُ الْجِنَّ وَالْإِنْسَ إِلَّا لِيَعْبُدُونِ." (الذاریات/۵۶) جن و انس را جز این که مرا بپرستند نیافریدم. مفسران با توجه به آیه مذکور که جن‌ها به مثابه انسان‌ها گروهی عابد خدایند و گروهی غیرعابد و ناصالح. نویسنده تفسیر المیزان در مورد این آیه می‌گوید: "جن مانند انسان مومن و کافر دارند، بعضی صالح و بعضی دیگر فاسدند." (جن، ۲) مولانا نیز معتقد است که جن و انس باید نقاش آفرینش را عبادت کنند و قلم او را احسنت گویند. غیر از آیات احادیثی نیز در این زمینه ذکر شده است که به عبادت جنیان اشاره می‌کند که مولانا با توجه به علمی که به احادیث دارد، آن‌ها را در اشعار خودش آورده است:

که یک جذب حق ز صد کوشش است نشان‌ها چه باشد بر بی‌نشان

(۴۲۰۶۱/۴)

"جَذَبَهُ مِنْ جَذَبَاتِ الْحَقِّ تُوَازِي عَمَلِ الثَّقَلَيْنِ (فروزانفر، ص ۱۱۹) دست یافتن به یک جذب الهی با عبادت جن و انس (جمله خلاق) برابری می‌کند. اشاره دارد به حدیثی از پیامبر اکرم که مولانا در شعر خود به آن جامه عرفانی پوشانده و جذب الهی را بهتر از عبادت جمله خلاق اعم از جن و انس پنداشته است. و در جای دیگری دیوان شمس با تأثیر از کلام خداوندی، در کنار عابد بودن جنیان به وضوح به گمراهی آن‌ها به مانند انسان‌ها اشاره شده است.

۲-۲ - گمراه بودن جن و پری

خرنگ دارد زان دغل از حق شنو " بل هم اضل " ای چون مخنث غنچ او چون قحبگان تخمیش او
(۵ / ۲۲۶۲۲)

"أُولَئِكَ كَالْأَنْعَامِ بَلْ هُمْ أَضَلُّ أُولَئِكَ هُمُ الْغَافِلُونَ." (الاعراف، ۱۷) آنان (بسیاری از جنیان و آدمیان) چهارپایانند بلکه گمراه‌ترند آنان از بی‌خبران و غافلان هستند. آن‌گونه که از روایات برمی‌آید جن‌ها موجودات ماوراءالطبیعی هستند که اولیای خاص خداوند از جمله پیامبران قدرت دیدن آن‌ها را دارند. محقق در توصیف جن می‌گوید: "اجنه جسم نیستند و حالاتی ندارند بلکه جوهرهایی باشند که قایم به نفس خویش‌اند که عدد آن‌ها را جز خداوند کسی نداند." (محقق، ۱۳۶۴: ۳۵۸) برهمن اساس است که اجنه‌ها به چشم هر کسی ظاهر نمی‌شود بلکه به چشم بعضی از انبیا از جمله حضرت سلیمان (ع) و یا پیامبر اسلام (ص) دیده می‌شوند. داستان حضرت سلیمان در قرآن و این‌که آن حضرت جن‌ها را مسخر خود کرده بود و با اراده و قدرت برای او کارهای شاقه انجام می‌دادند، حکایت از این روایات دارد که در اشعار مولانا نیز با اشکال مختلف به چشم می‌خورد.

۲-۳ - قدرت و اراده جن و پری

چو دیو و آدمی و جن همی بینی بفرمانم نمی‌دانی سلیمانم که در خاتم نگین دارد
(۳ / ۱۵۰۸۰)

اشاره دارد به آیه: "وَ حُشِرَ لِسُلَيْمَانَ جُنُودُهُ مِنَ الْجِنِّ وَالْإِنْسِ وَالطَّيْرِ فَهُمْ يُوزَعُونَ." (النمل / ۱۷) لشکریان سلیمان از جن و انس و پرندگان نزد او جمع شدند. مولانا با بهره‌گیری از آیات و روایات، به فرمانروایی حضرت سلیمان بر همه موجودات از جمله بر جن و پری اشاره کرده و نیز در ادامه می‌گوید این فرمانروایی و قدرت تسخیر به برکت اسم اعظمی بوده که بر نگین انگشتی او حک شده بود و بدین وسیله جنیان در تسخیر او بودند و کارهای شاقه برای آن حضرت انجام می‌دادند. تاریخ بلعمی در این مورد می‌نویسد: "يا أَيُّهَا النَّاسُ عَلَّمْنَا مَنْطِقَ الطَّيْرِ وَأَوْتَيْنَا مِنْ كُلِّ شَيْءٍ." "و زبان مرغان او را بیاموخت و دیوان را مسخر او کرد تا به بنای بیت‌المقدس مشغول کردشان تا ستون‌ها کردند از رخام همه مخروط. و هر جای که بنایی خواستی کردن که آدمیان نتوانستند کردن دیوان را فرمودی ساختن چنان‌که گفت: وَالشَّيَاطِينُ كُلٌّ بَنَاءٍ وَغَوَاصٍ. و جای دیگر گفت: "يَعْمَلُونَ لَهُ مَا يَشَاءُ مِنْ مَحَارِبَ وَتَمَاثِيلَ وَجِفَانٍ كَالْجَوَابِ" "و این [همه] تماثیل نه به صورت است ولیکن [گفت] هر مثالی و هر صورتی و هر نشانی که سلیمان بدادی ایشان بکردندی... ." (بلعمی، ۱۳۴۱: ۵۶۳-۵۶۱) تفسیر المیزان در تأیید این‌که جن‌ها و پریان مسخر آن حضرت بودند قادر به انجام کارهای خارق‌العاده‌ای هستند، اشاره کرده است. " (طباطبایی: ۱۳۴۴، ۴۰)

۲-۴ - استراق سمع جن و پری

برای پاسبانی را بکوب آن طبل جانی را برای دیورانی را شهب انداز شیطان شو

(۲۲۹۱۳/۴)

مستفاد است از آیه: «وَلَقَدْ زَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِمَصَابِيحَ وَجَعَلْنَاهَا رُجُومًا لِلشَّيَاطِينِ وَأَعْتَدْنَا لَهُمْ عَذَابَ السَّعِيرِ» (الملک، ۵) ما آسمان فرودین را با چراغ‌ها بیاراستیم و آن چراغ‌ها را وسیله راندن شیاطین گردانیدیم و بر ایشان شکنجه آتش سوزان آماده کرده‌ایم.

ستاره گوید: «رو پرده تو افزون باد ز من نماندی تنها، ز حضرتی مردود»

(۹۶۰۸/۲)

و نیز در آیات دیگری نیز اشاره دارد به رجم شیطان با شهاب‌ها: «إِنَّا زَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِزِينَةِ الْكَوَاكِبِ وَحَفَظْنَا مِنْ كُلِّ شَيْطَانٍ مَارِدٍ. لَا يَسْمَعُونَ إِلَى الْمَلَأِ الْأَعْلَى وَيُقَذَّفُونَ مِنْ كُلِّ جَانِبٍ. دُحُورًا وَلَهُمْ عَذَابٌ وَاصِبٌ. أَلَا مَنْ خَطِفًا لَخُطَفَةٍ فَاتَّبَعَهُ شَيْطَانٌ ثَاقِبٌ» (الصفات، ۶ تا ۱۰) و نیز (رک: الانعام، ۶، الملک، ۵) ما آسمان فرودین را به زینت ستارگان بیاراستیم. و از هر شیطان نافرمان نگه داشتیم. تا سخن ساکنان عالم بالا را نشنوند و از هر سو رانده شوند، تا دور گردند و برای آن‌ها عذابی دادیم. مگر آن شیطان که ناگهان چیزی برآید و ناگهان شهابی ثاقب دنبالش کند.

تفاسیر نیز ضمن استناد به کلام خداوندی در آیه (کان من الجن ففسق عن امر ربه) قرآن، ابلیس را از طایفه جنیان می‌داند که آن‌ها دارای خصوصیات قدرت در آسمان‌ها و خبرگیری و استراق سمع دارند و بعداً توسط شهاب‌اندازها ممنوع شدند. مولانا نیز با استناد به دیدگاه مذهبی و عرفانی خود، به کرار در غزل‌های خود به رجم الشیاطین اشاره کرده است و معتقد است که جانت را در مقابل دیو درون چون رجم الشیاطین قرار بده و دیو درونت را از خود بران.

۲-۵- خلق جن و پری از آتش

آن‌که ز نار زاده بد، هم‌چو بلیس نار شد و آنکه ز نور زاده بد هم سوی نور می‌رود

(۵۸۶۷/۲)

اشاره دارد به آیه: «وَ خَلَقَ الْجَانَّ مِنْ مَّارِجٍ مِنْ نَارٍ وَ مَارِجٍ» (الرحمن/۱۵) طبق روایات قرآن جن موجودی است که از شعله آتش آفریده شده، است. مولانا ضمن اشاره به این تلمیح، با دید عرفانی خود، انسان خاکی را نمادی از نور و نفخه الهی می‌پندارد که بازگشتش نیز به سوی آن نور خواهد بود. در تاریخ بلعمی در مورد این که خداوند ابلیس را از آتش و فرشتگان را از نور و روشنایی آفریده آمده است: می‌نویسد: «چون خدای تبارک و تعالی آفرینش‌های زمین و آسمان تمام کرد و ماه و آفتاب و ستارگان بیافرید [بهر] آسمانی از آسمان‌ها فریشتگان بیافرید همه از نور و روشنایی و «یک گروه فریشته» خلقی بیافرید از آتش، و ایشان را جان خواند چنان‌که اندر نبی یاد کرده و گفت وَ خَلَقَ الْجَانَّ مِنْ مَّارِجٍ مِنْ نَارٍ وَ مَارِجٍ زفانه آتش بود، و ابلیس را مهتر این گروه کرد، و نام او به سریانی و عبرانی عزازیل بود و به تازی الحارث و خدای عزوجل این گروه فریشتگان که ایشان را جان خواند بر زمین (به) نشاند، تا او را بپرستند به زمین و جای ابلیس با آسمان نخستین کرد و با فریشتگان که از نور آفریده بود، عبادت همی کرد.» (بلعمی، ۱۳۴۱: ۶۶-۶۷) روایت است که ابلیس برای سجده نکردن آدم دلیلی که آورد این بود که او از خاک آفریده شده و من از آتش. این غرور او شده سبب رانده شدن از بهشت شد.

۶-۲- رانده شدن ابلیس از بهشت

بی حضورت سماع نیست حلال هم‌چو شیطان طرب شده مرجوم

(۲۱۸۸۳/۴)

اشاره دارد به آیه: "فَاخْرِجْ مِنْهَا فَإِنَّكَ رَجِيمٌ وَإِنْ عَلَيْكَ اللَّعْنَةُ إِلَى يَوْمِ الدِّينِ". (الحجر/۳۴-۳۵) خداوند فرمود از صف فرشتگان خارج شو که تو رانده و مطرودی. و تا روز جزا بر تو لعنت خواهد بود. آن‌گونه که از روایات برمی‌آید جن از نوع مخلوقاتی است که قبل از بشر و از جنس آتش خلق شده‌اند، هم چنان که نوع بشر از جنس خاک خلقت یافته است. همین امر موجب غرور ابلیس که از زمره جنیان است، شد و از سجده کردن بر آدم که همانه دستوی خدا بود، ابا کرد و فخر فروخت و آنا الخیر گفت: پس خداوند او را از صورت فریشتگی بدرآورد و از درگاه خود رانده و بر او لعنت فرستاد. پس خدای تعالی گفت: "فَاخْرِجْ مِنْهَا فَإِنَّكَ رَجِيمٌ وَإِنْ عَلَيْكَ اللَّعْنَةُ إِلَى يَوْمِ الدِّينِ"، گفتا بیرون شو و از حالت فریشتگی به حال ابلیسی و نومید شو. (بلعمی، ۱۳۴۱: ۷۶) مولانا نیز ضمن استفاده از آموزه‌های قرآنی در غزلیاتش به رانده شدن ابلیس از درگاه الهی پرداخته و با اشعار تعلیمی و عرفانی خود به انسان توصیه می‌کند که مواظب اعمالش باش و غرور از سر بنه تا هم‌چو ابلیس مرجوم در پیشگاه خدا، از کف خدا سنگ مهجوری نخوری. ۲-

۷-۲- پاداش خواستن ابلیس از خداوند

آن بلیس بی تبش مهلت همی خواهد ازو مهلتی دادش که او را بعد فردا میکشد.

(۷۶۳۶/۲)

مستفاد است از آیه: "فَانظُرْ إِلَى يَوْمِ يَبْعَثُونَ" (اعراف/۱۴) تا روزی که مردم برانگیخته شوند مرا فرصت بده. مولانا با باستاند به قرآن و تفاسیر، در اشعار متعدد دیوان شمس به وضوح به مهلت خواستن ابلیس از خداوند بعد از رانده شدن از بهشت اشاره کرده است. در تاریخ بلعمی در تفسیر و تبیین آیه آمده است: "... چون ابلیس آدم را فریفت و آدم از بهشت به این زمین خاکی آمد و ملک زمین سراسر از آن او شد خداوند ابلیس را به خاطر آدم لعنت کرد و به او وعده دوزخ داد و از رحمتش ناامید کرد ولی ابلیس عبادت چندین ساله‌اش را پیش کشید: خدای عزوجل او را گفت: ای ملعون چه خواهی پاداش؟ ابلیس گفت: فانظرنی إلى یوم یبعثون مرا زندگانی ده تا آن‌که (که خلق بمیرند و جز از من کس زنده نماند اندر دمیدن صور گفت: دادم گفت: یا رب اگر مرا تا آن روزگار زندگانی دادی من این را که بر من فضل کردی [یعنی] آدم، و فرزندانش را (همه از راه ببرم، و گلوشان بگیرم...) خدای تعالی گفت: شو از آنان هر که متابعت تو شوند، و فرمان تو کنند ایشان به توحق تراند و تو بدیشان، و مرا اندر میان ایشان پیغامبران باشند. و کتاب‌ها باشد که ایشان را نگاه دارد، تو بدیشان هیچ چیز نتوانی کردن جز آنکه وسوسه افکنی و تزیین منکرات کنی..." (بلعمی، ۱۳۴۱: ۹۵)

۸-۲- اسلام آوردن ابلیس

ابلیس مسلمان شد، تا باد چنین بادا

از اسلم شیطانی شد نفس تو ربّانی

(۱/۹۵۳)

اشاره است به حدیث "لَيْسَ مِنْكُمْ مَنْ أَحَدٍ إِلَّا وَقَدْ وُكِّلَ بِهِ قَرِينُهُ مِنَ الشَّيَاطِينِ قَالُوا يَا رَسُولَ اللَّهِ قَالَ نَعَمْ وَلَكِنَّ اللَّهَ أَعَانَنِي عَلَيْهِ فَاسْلَمَ." کسی از شما نیست مگر، این که شیطانی بر او مسلط باشد. گفتند: شما را چه یا رسول خدا. فرمود بلی مرا نیز بود به دست من مسلمان شد. در احادیث مثنوی آمده است: فَضَّلْتُ عَلَى آدَمَ بِخَصْلَتَيْنِ كَانَ شَيْطَانِي كَافِرًا فَأَعَانَنِي اللَّهُ عَلَيْهِ حَتَّى اسْلَمَ وَ كُنَّ أَزْوَاجِي عَوْنًا لِي وَ كَانَ شَيْطَانُ آدَمَ كَافِرًا وَ كَانَتْ زَوْجَتِهِ عَوْنًا عَلَى خَطِيئَتِهِ» (فروزانفر، ۱۳۶۶: ۱۴۸) خداوند مرا برتری نهاد بر آدم بر دو خصلت شیطان من کافر بود خداوند مرا بر او یاری داد تا این که به دست من مسلمان شد و زنان من مرا یاری دادند و زن آدم او را یاری داد در گمراهی.

۳- رویکرد دیو و جن و پری در تلمیحات عامیانه غزلیات شمس تبریزی

دیو و جن و پری در سیر خود از تجارب تاریخی و فرهنگی مردم سرزمین مایه گرفته و از سرچشمه‌های معنویت اسلام و مذهب غنا یافته و به صورت قصص و روایات عامیانه رواج پیدا کرده است. این قصص و روایات و اساطیر در میان عامه سینه به سینه نقل شده و با ادبیات کشورمان در آمیخته و مولانا در دیوان شمس روحی از زیبایی و لطافت دمیده و با عصاره افکار و معلومات خود عجین کرده و در اشعارش آورده است. محجوب معتقد است: "گاهی آثار باز مانده فرهنگ عامه چنان روشننگر اخلاق و وضع روحی عصر خویش است که هیچ کتاب تاریخ و جامعه‌شناسی نمی‌تواند چنین پرتوی به زندگی اجتماعی آن روزگار بیفکند." (محجوب، ۱۳۸۲: ۶۸)

نگاهی به اشعار مولانا برای به وضوح می‌گوید که اعتقادات و باورها عامیانه در دیوان شمس شامل دو بخش می‌شود: موجوداتی که عوام به آن‌ها اعتقاد دارند و رسومی که در میان عامه رایج است. چهره‌هایی اعم از دیو و جن و پری و آهن، جن و پری و چشمه، پری‌خوانی و غیره. که این پژوهش به بررسی آن پرداخته است.

۳-۱- زیبا رویی جن و پری

دیدنی که چه کرد آن پری رو آن مه لقای مشتری رو

(۵/۲۳۲۳۸)

آن‌گونه که از روایات افسانه‌ها برمی‌آید پریان موجودان زیبارویی هستند. مولانا نیز در اشعارش گاهی معشوق خود را با تشبیهاتی چون پری‌رو، پریدار، پرزاد و غیره توصیف کرده است. آرتورسین پریان را این‌گونه توصیف می‌کند: "پریان بسیار خوب‌رویند (نکته‌های جالب این که) چشمانشان به رنگ آبی و گیسوان بلندشان که تا پا آویخته به رنگ طلایی یا قرمز است... (پریان ارمنی) همانند پریان داستان‌های عامیانه ایرانی و پریان افسانه‌های اروپایی به صورت پرنده نیز تجلی می‌کنند و آن‌گاه که بال فرو می‌اندازند به زنانی خوب‌رو تعبیر شکل می‌یابند و در دریاچه با آب تنی می‌پردازند." (آرتورسین، ۱۱۸: ۲۵۳۵)

زیبارویی پریان در دوره اسلامی را سرکاراتی این‌گونه توصیف کرده است: "از مجموعه اشاره‌های مربوط به پری در شاهنامه و کتاب‌های دیگر فارسی و افسانه‌ها و داستان‌های عامیانه چنین بر می‌آید که در ایران دوره اسلامی پری، آن‌چنان که پیروان زردشتی و مزدیسنا باور داشتند، موجودی زشت و ناخجسته نیست بلکه به صورت زن اثیری بسیار

زیبا پنداشته شده که از نیکویی و زیبایی و حتی فر برخوردار است و مثال و نمونه زیبارویی و باندامی و فریندگی است و گاه به سبب بهی و سودرسانیش به مردمان در مقابل دیو و اهریمن قرار می‌گیرد. (سرکاراتی، ۱۳۵۰: ۱-۲۰)

۲-۳- عشق جن و پری

گر عشق و بال و کافری بود آخر نه بروی آن پری بود؟!

(2/ 7469)

در روایات عامه عشق پریان داستان و افسانه‌هایی نقل شده است که گاهی این عشق بین انسان و پری نیز که به زیبارویی مشهور است اتفاق می‌افتد که این مسئله در کتب حماسی بیشتر به چشم می‌خورد. در مقوله دیگری آفرینش زیانکار به عشق میان پریان و آدمیزاد پرداخته و می‌نویسد: "معروف است که سعاله‌ها و اجنه‌های مادینه گاهی با آدمیان پیمان زناشویی می‌بندند..." و در جای دیگر همان منبع از گونه داستان‌هایی که مقبول ملل اروپایی است نشانه‌هایی از عشق پریان به چشم می‌خورد در این داستان‌ها سخنی از غول و جن در میان نیست، بلکه از دیو و پری بحث می‌رود: "پریان معمولاً از جنس مخالفند، اما به پریان نر و دیوان ماده نیز اشاراتی می‌شود. قهرمان/ داستان بیشتر اوقات/ با دختر شاه پریان روابط عاشقانه برقرار می‌کند و {پری محبوب خود را} با عبور از موانع و کشتن اژدهایان گونه‌گون به کف می‌آورد. گاهی نیز [قهرمان داستان [شاهزاده خانمی را که به دام دیوی اسیر آمده رهایی می‌بخشد... "(همان)

۳-۳- انتقام‌جویی جن و پری

زحمت رسد ز پریان گر با ادب نباشی کین گونه شهره پریان تندند و بی محابا

(2/ 2084)

با توجه به روایات و افسانه‌های منقول پریان و جن‌ها موجوداتی مزاحم و انتقام‌جوئی هستند و در مقابل آزار مردمان کینه‌جوئی می‌کنند، که در اشعار مولانا نیز به آن پرداخته شده است. در آفرینش زیانکار این گونه آمده است که: "چه اجنه در همه حال همسایگان مزاحمند. آن‌ها [ضمناً] موجوداتی کینه‌توز و آزاردهنده‌اند و هرگاه احساس مزاحمت کنند دست به انتقام می‌زنند و مزاحم را مبتلا به جنون می‌سازند یا حداقل او را بیهوش فرومی‌برند. به هنگام زمین رفتن در شب احتمال تصادم با اجنه بسیار است هرگاه آب جوش به زمین بریزد آنان به گونه‌ی دردناک احساس سوزش می‌کنند. از این انگاره در مغرب زمین نیز نشان داریم، چه در این قاره نیز کینه و انتقام جویی ارواح [پلید] خانگی موضوع افسانه‌های بسیاری قرار گرفته است. [در یک افسانه دانمارکی چنین آمده که] در «تلمارکن» زن جوانی به بیماری [مرموزی] گرفتار آمد، چون شبتنگاه روز شنبه به هنگام شستن پیراهن خود آب جوش [طشت رخت‌شویی] را به زمین ریخته و با آن دختر یک جن را سوزانده بود. " و در جایی می‌گوید: "به هنگام پرتاب سنگ احتمال دارد جن کوچکی مورد اصابت گرفته و به هلاکت رسد و در نتیجه دیگر اجنه به انتقام‌جویی برخیزد... " (آرتور کریستن سن، ۱۲۱: ۲۵۳۵-۱۲۰)

۴-۳- نامرئی بودن جن و پری

حی و نهانند کنون چون پری

جمله جان‌ها که از این تن شدند

(7/ 34008)

قدما معتقدند که پری و جن دور از دید و انظار مردم زندگی می‌کنند و به صورت‌های مختلف جلوه‌گری می‌نمایند مولانا به نامرئی بودن این موجودات در جای‌جای دیوان شمس اشاره کرده است. آفرینش زیانکار در مورد نامرئی بودن جن و پری می‌نویسد: «اجنه به سبب طبیعت شعله‌وش خود از انظار آدمیان مخفی می‌مانند ولی می‌توانند با غلظت دادن به وجود خویش مرئی گردند و به صورتی که می‌خواهند درآیند. غولان به صورت زنی خوب‌رو تجلی می‌کنند ولی چون پای آنان [کمالان] بسان سم‌دراز گوش باقی می‌ماند. طبیعت راستین آن‌ها [به سرعت] آشکار می‌شود. اجنه از گونه‌های چارپایان به صورت مرکوب بهره می‌گیرند ولی هیچ‌گاه بر پشت خرگوش و کفتار سوار نمی‌شوند. به هنگام ظاهر شدن سلیمان، اجنه با هیأت‌های گونه‌گون [و با رنگ] سفید، سیاه، زرد، سرخ، و دیگر الوان و به شکل اسبان، قاطران، شیران، آراسته به خرطوم، دم، چنگال و شاخ متجلی شدند. وقتی اجنه به آدمیان ظاهر می‌شوند معمولاً قد آن‌ها از بلندترین درخت‌های نخل فزون می‌نماید. جن هیأت‌های گونه‌گونی به خود می‌گیرد. گاهی به صورت گربه سیاه تجلی می‌کند و بدین ملاحظه هرگز نباید درصد آزار گربه‌یی به این رنگ برآمد... اما ظاهراً جن بیشتر به صورت ماری بی‌آزار جلوه‌گر می‌شود. " (آرتور کریستن سن، ۲۵۳۵: ۱۲۴ و ۱۱۱)

۵-۳- استراق سمع پریان و رجم شیاطین با شهاب‌ها

بس کن رها کن گازی، تا نشنود گوش پری آن روح از کروبیان هم سیر و خلوت خواه شد

(2/ 5780)

برای پاسبانی را بکوب آن طبل جانی را برای دیو رانی را شهب انداز شیطان شو

(5/ 22913)

رجم شیاطین با تیرهای شهاب اشاره دارد به آیه شریفه:

"وَلَقَدْ زَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِمَصَابِيحَ وَجَعَلْنَاهَا رُجُومًا لِلشَّيَاطِينِ وَأَعْتَدْنَا لَهُمْ عَذَابَ السَّعِيرِ" (الملک، ۵)

۶-۳- شب زنده داری جن و پری

من پری زاده ام و خواب ندانم که کجاست چونک شب گشت نخسبند که شب نوبت ماست

(1/1440)

افسانه‌ها و داستان‌های منقول از جن و پری بیانگر این است که پریان و جن‌ها شب زنده دارند و شب زنده‌داری و تاریکی را دوست دارند. آفرینش زیانکار هم معتقد به شب‌زنده‌داری پریان است و در این مورد می‌نویسد: «آنان (اجنه) نه تنها در ویرانه‌ها بلکه در آشتن گاه‌ها، چاه‌ها و گرمابه‌ها به ویژه شب هنگام رقت و آمد می‌کنند؛ چه ظلمت را عزیز می‌دارند... از آنچه آمد، چنین می‌توان نتیجه گرفت که این اجنه به گونه‌یی با اعضای یک خانواده پیوند و قرابت دارند. آن‌ها در گوشه‌های تاریخ خانه و شامگاهان در اتاق‌ها نیز یافت می‌شوند. لذا هنگام قدم گذاشتن به یک اتاق تاریک باید بسم الله یا دعای مشابهی را به زبان آورد، چه اجنه در همه حال همسایگانی مزاحمند. آن‌ها ضمناً موجوداتی کینه توز و آزار دهنده‌اند و هرگاه احساس مزاحمت کنند دست به انتقام می‌زنند و مزاحم را مبتلا به جنون

می‌کنند یا حداقل او را در بیهوشی فرومی‌برند. به هنگام زمین روفتن در شب احتمال تصادم با اجنه بسیار است...
" (آرتور کریستن سن، ۲۵۳۵: ۱۲۱-۱۲۰)

۳-۷- جن و پری در چشمه و گرمابه

بر چشمه ضمیرت کرد آن پری وثاقی
بر صورت خیالت از وی شدت پیدا
هر جا که چشمه باشد باشد مقام پریان
با احتیاط بودن باید ترا در آنجا

(۲۰۷۹-۲۰۸/۱)

بنابر روایات و منقولات چون گروه جنبان توسط شیطان رانده شدند آن‌ها در کنار چشمه و رودخانه و گرمابه و ... برای خود مأوی گزیدند و دور از انظار مردم در جاهای مختلف پراکنده گشتند: "آفرینش آنان [=اجنه] نه تنها در ویرانه‌ها بلکه در آبتشن گاه‌ها، چاه‌ها گرمابه‌ها به‌ویژه شب هنگام رفت و آمد می‌کنند چه ظلمت را عزیز می‌دارند. گاهی برای اجتناب از بردن نام اجنه به اشاره از آنان به عنوان "از ما بهتران" اسم می‌برند... " (آرتور کریستن سن، ۲۵۳۵: ۱۲۰) اعتقادات مربوط به پری و چشمه و چاه در آثار قدیمی نیز منعکس شده است. چنان‌که در ماجرای رستم با اکوان دیو آمده است که رستم خسته و کوفته در کنار چشمه‌ای به خواب می‌رود. آن‌گاه دیو بستر پهلوان ایرانی را از اکوان دیو می‌خواهد که او را به کوه بیفکند ولی دیو طبق عادت برعکس عمل کرده و او را به دریا پرت می‌کند و رستم جان سالم بدر می‌برد و خود را به ساحل می‌رساند و با اکوان دیو مبارزه کرده و او را به زخم گرز می‌کشد... (فردوسی، ۱۳۷۰، ۸۴-۸۱۳)

۳-۸- جن و پری و آهن

از دل هم‌چو آهنم، دیو و پری حذر کند
چون دل هم‌چو آب را عشق تو آهنین کن

(2/ 8596)

جن و پری از آهن و آلت فلزی گریزانند بنابراین مردم برای کم کردن شر جن و پری و رفع مزاحمت آن‌ها آلت فلزی یا پولادی را با خود همراه می‌سازند. آفرینش زیانکار می‌نویسد: و "برای محفوظ ماندن از گزند اجنه و دور ساختن آن‌ها باید کارد یا آلت فلزی یا پولادی دیگر همراه داشت. اجنه‌ها به‌ویژه از نیش سنجاق در هراسند. هرگاه سنجاق به گردن یک جن که خود را به صورت دراز گوش درآورده بنشانند، می‌توانند آن‌را برای بار کشیدن به‌کار گیرند و هرگاه سنجاق را بیرون کشند [حیوان بارکش] دگر باره به صورت جن در می‌آید و می‌گریزد. " (آرتور کریستن سن، ۲۵۳۵: ۱۲۳) دکتر سرکاراتی نیز به گریز پری از آهن اشاره می‌کند و می‌گوید: "در ادب عامیانه پری و جن از نمادهای خودآگاه، مانند نام خدا، آینه و آهن بیمناک و روگردان است. " (سرکاراتی، ۲۵۳۵: ۳۰)

۳-۹- جن و پری و شیشه

فسون بخوانم و بر روی آن پری بدمم
از آنک کار پری خوان همیشه افسونست
پری من بفسون‌ها زیون شیشه نشد
که کار او زفسون و فسانه بیرونست

(2/ 5159-5160)

جادوگران برای این‌که بخواهند از امری باخبر شوند و خبر مهمی را به دست بیاورند از راه اوراد و اذکار توسط کودک معصوم و نابالغ اعمال پریان را در آینه می‌بینند و از این راه اطلاعات پنهانی را به دست می‌آورند. اسرارنامه عطار هم به این موضوع اشاره کرده و می‌گوید: "جادوگران و جن‌گیران آینه را در پیش چشم اطفال نگاه دارند و اوراد و اذکار مخصوص می‌خوانند تا کودکان نابالغ پریان و اعمال آن‌ها را در آینه ببینند و از گم شده یا سفر کرده‌ای که خبر از او نیست به وسیله مشاهدات خود و در آینه خبر دهند." (عطار، ۱۳۳۸: ۲۸۹-۲۸۸) در کتاب طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی آمده است: "دیو موجودی است سخت نادان و کند ذهن که روحش در شیشه‌ای قرار دارد که در بدن یک حیوان یا شی دیگر پنهان است که فقط با یافتن و شکستن آن می‌توان بر دیو چیره شد و همواره خود اوست که در اثر تملق‌ها چرب‌زبانی‌های محبوبه‌اش فریب می‌خورد و نهانگاه شیشه عمر خود را برملا می‌کند و زمینه نابودی خویش را فراهم می‌آورد." (اولریش مازرلف، ۱۳۷۱: ۴۶)

۱۰-۳- جن و پری خوانی

بخوان بر سینه دل این عزیمت که تا فریاد از پریان برآید

(2/ 7004)

بر طبق باورهای عامیانه رابطه انسان با جن و پری موجب شیدایی و دیوانگی انسان می‌شود که به "جن‌زدگی" و "پری‌زدگی" معروف است. و برای رفع جن‌زدگی جادوگران با خواندن اورادی دست به این عمل می‌زنند و پری‌خوانی می‌کنند و فرد جن و پری‌زده را از این بیماری نجات می‌دهند و جانی و دیوانه را با فن مخصوص خودشان درمان می‌بخشند. دکتر سرکاراتی در مقاله خود آورده است:

"رابطه پری با افسون و رویا و دیوانگی از دیدگان روان‌شناسی مذهب و اساطیر، امری طبیعی است. شارستان باورهای دینی و اساطیری به نفس و روانیات آدمی استوار است... پری که تجسمی اسطوره‌ای از ناخودآگاه جمعی در نقش زنانه اوست در زمانی که پارسایی و نریمانی و اخلاق بر جامعه مردمان چیره شده است چون نمی‌تواند آشکارا و بی‌هراس و شرم یار و محبوب را از میان یلان و مردمان برگزیند به ناچار در قالب معتقدات اسطوره‌ای که در ذهن بیمارگونه موبدان ساخته و پرداخته شده در جاهای خلوت و تاریک و یا در خواب و وهم بر مردان - هرکه باشد - ظاهر می‌شود و زیبایی خویش را بر آنان می‌نماید و آنان را پری‌زده و پری گرفته می‌کند. (از اینروست که در ادب عامیانه پری و جن از نمادهای خود آگاهی مانند نام خدا، آینه، و آهن بیمناک و روگردان است.) به سخن دیگر چون راه‌های تلفیق و ارتباط میان ناخودآگاه و خودآگاه را حرامیان منطق و اخلاق گرفته‌اند لذا برای برقراری تماس با روان نهفته و پری که تجسمی از آن است باید به جادو و افسون متوسل شد و به پری‌خوانی و پری‌داری پرداخت." (سرکاراتی، ۱۳۵۰: ۲۶ و ۳۰)

۱۱-۳- سحر و جادوی جن و پری

چونک سرسبز شدی گل و ریحان بین

سحر کردست ترا دیو همی خوان قل اعوذ

(4: 21162)

طبق روایات، سحر و جادو از مهم‌ترین عنصر سازنده قصرهای پریان است که بدین وسیله بتواند از ساده‌ترین راه ممکن بر رقیب پیروز شود و علاوه بر آن سحر و جادو عملی است که با هیچ چیز نابود نمی‌شود و فقط ساحره و جادوگر است که می‌تواند اثر جادویی را بشکند. با توجه به این که انسان با توجه به ضعف و ناتوانی جسمی و محدود بودن نیروی اندیشه همیشه در آرزوی داشتن فنی به نام جادو بوده تا با خواندن وردهای مخصوص و عجیب بتواند از گزند دشمن در امان باشد. بعضی از آیات قرآن کریم نیز موید نیروی سحر و جادو می‌باشد: «فیتعلمون منها ما یفرقون بین المرء و زوجته» آن‌ها سحر را یاد می‌گیرند تا بین مرد و همسرش جدایی افکند و هم‌چنین در جای دیگر از سوره فلق آمده است: «و من شر النفاثات فی العقد» (الفلق / ۴) و از شر جادوگرانی که در گره‌های افسون می‌دمند.

۱۲-۳- لَاحَوْلَ خواندن برای راندن دیو و پری

اگر حلاوت لاحول تو به دیو رسد فرشته خو شود آن دیو و ماه رو گردد

(۵۱۸/۲)

دیو در عزلیات شمس چهره منفی دارد و گمراه‌کننده است. برای رفع آن باید «لَاحَوْلَ وَلَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ» خواند و در فرهنگ اساطیر آمده است: "پس از ظهور زرتشت و معرفی اهورامزدا، پروردگار در عهد قدیم «دیوان» گمراه‌کنندگان و شیاطین خوانده شدند (یاحقی ۱۳۷۹، ۲۰۱)

۴- نتیجه‌گیری

سرگذشت جنیان از قرآن مأخوذ شده و در تفاسیر راه یافته و مفسران تفاسیر گوناگونی از آن ارائه کرده‌اند. این موجودات ماوراءالطبیعی قرآنی، در گذر زمان در میان عام سینه به سینه نقل شد و در آثار شاعران و نویسندگان راه یافت.

جن و پری در عزلیات شمس، دربرگیرنده قسمت عظیمی از اندیشه‌های مولاناست. که در دیوان شمس در کوزه تنگ واژگان گنجانده شده است.

این پژوهش علاوه بر تحلیل و بررسی دیو و جن و پری در قرآن و تفاسیر و ادبیات، در دیوان شمس نیز از دو دیدگاه مذهبی منبعث از قرآن و تفاسیر، چون داستان حضرت سلیمان و دیو، رانده شدن دیو از بهشت، عبادت دیوان، سجده نکردن دیو بر آدم و غیره، هم‌چنین از دیدگاه عامیانه که برخاسته از فرهنگ این سرزمین است از قبیل جن و آهن و جن و چشمه و پری‌خوانی و غیره بررسی، طبقه‌بندی و از هم متمایز شد و با مطابقت با قرآن و تفاسیر و کتب معتبر شرح و بسط گردید تا گره‌گشای اشعار و افکار شاعر باشد و راهگشای تحقیقات بعدی گردد.

منابع

- آیتی، عبدالمحمد، (۱۳۶۷)، قرآن مجید، تهران، انتشارات سروش
- اجلالی، امین پاشا، (۱۳۶۹)، توضیح نکات ادبی و عرفانی اشارات قرآنی و احادیث در مثنوی مولوی دفتر اول، تبریز، انتشارات دانشگاه تبریز.
- اوالرایش، مارزلف، (۱۳۷۱) طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی، ترجمه کیکاووس جهانگیری، چاپ اول، انتشارات سروش.
- بلعمی، ابوعلی، (بی تا)، تاریخ بلعمی، ترجمه تاریخ طبری، تألیف ابوجعفر بن محمد جریر طبری، به تصحیح محمد تقی بهار (ملک الشعرای بهار)، به کوشش محمد پروین گنابادی، تهران: خواندمیر.
- حسینی، مریم، (۱۳۸۶)، پری در شعر مولانا و دیدار با انیما، نشریه علوم انسانی الزهرا به شماره ۶۸-۶۹ صص ۲۱-۱: دانشگاه الزهرا
- سرکاراتی، بهمن، (۱۳۲۳-۵۰) مقاله پری تحقیقی در اسطوره‌شناسی تحقیقی، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز.
- طباطبایی، سید محمد حسین، (۱۳۴۴) ترجمه تفسیر المیزان به قلم محمد علی کرامی قمی، بیست مجلد چاپ دوم، انتشارات موسسه مطبوعات دارالعلم قم.
- فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۷۰) شاهنامه به تصحیح ژول مل با مقدمه امین ریاحی، چاپ دوم، تهران: سخن.
- فروزانفر، بدیع الزمان (۱۳۶۶)، احادیث مثنوی، تهران: امیرکبیر.
- عطار، شیخ فرید الدین، (۱۳۸۸) اسرارنامه با تصحیح و تعلیقات و حواشی سید صادق گوهری، تهران، چاپ شرق.
- کریستن سن، آرتور، (۲۵۳۵ شاهنشاهی)، آفرینش زیانکار در روایت ایرانی، ترجمه احمد طباطبایی، تبریز، انتشارات موسسه تاریخ و فرهنگ ایران.
- محبوب، محمد جعفر، (۱۳۸۲)، ادبیات عامه ایران، تهران: چشمه
- محقق، محمد باقر، (۱۳۶۴)، دایره الفراید در فرهنگ قرآن، چاپ اول، انتشارات بعثت.
- مکارم شیرازی، ناصر، تفسیر نمونه، چاپ اول، انتشارات دارالکتب الاسلامیه.
- مولوی، جلال الدین، (۱۳۶۳) کلیات شمس تبریزی، با تصحیحات و حواشی بدیع الزمان فروزانفر، ده جلدی، چاپ سوم، تهران، انتشارات سپهر.

Survey of the manifestation of the devil, the jinn and the fairy in the mirror of the Quran and the sun ghazals

Abstract

The devil, the jinn and the Fairy are invisible, supernatural creatures. the Jinn are derived from the Qur'an and have found their way into interpretations. These creatures, sometimes arising from the hopes, aspirations and fantasies of mankind, have been quoted in folk and oral stories over time, and have found their way into Iranian literature and culture in various forms. Among these creatures, it is based on the historical, cultural, religious and religious experiences of Moulana and is found in the ghazals of Moulana. He sometimes looked at them with a religious view, and sometimes with a folk view, he called them a single creature, and sometimes an independent creature, and the fairy with a positive character, and the court with a vicious creature with negative characteristics. The findings of this study were written in a descriptive - analytical - comparative way based on a library. The purpose of this research is to extract, explain and explain religious beliefs and folk beliefs (folk) related to demons, Jinn and fairies in religious books and reflect those creatures in Persian literature and then reflect them in the mind and language of Mulan. Although there has been research on the jinn and fairies, not all ghazals have been addressed in this masterful way. So in this area, we try to examine the jinn and fairies in all the dimensions of the Qur'an and the folk, with a pristine and organized classification, to be a subordinate to the teachings of the Qur'an and the folk of this land and to understand the symbols of the poems as well as the deep and deep thought of this famous poet and poet, and to pave the way for the next research that has not been covered in previous research.

Key words: ghazals of the sun Court of Tabriz, Dave and the fairy, Mulana

پیاده‌سازی نظریه گرایش‌های ریخت‌شکنانه آنتوان برمن در ترجمه رمان رجال فی الشمس از عربی به فارسی (بررسی موردی دو ترجمه از موسوی و غریفی)

رحیمی‌مقدم، زینب

دانشجوی دکترای رشته زبان و ادبیات عربی دانشگاه

rahimizanab@yahoo.com

بشیری، علی

استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان

shmotoun.arabic@yahoo.com

چکیده

آنتوان برمن یکی از نظریه‌پردازان علم ترجمه است که در نظریه خود با عنوان «گرایش‌های ریخت‌شکنانه» سیزده عامل انحراف در ترجمه را بر می‌شمارد. نگارندگان در این پژوهش که به روش توصیفی-تحلیلی تدوین شده است؛ کوشیده‌اند تا ضمن معرفی نظریه آنتوان برمن، به پیاده‌سازی این نظریه روی دو ترجمه از رمان «رجال فی الشمس» نوشته رمان‌نویس فلسطینی غسان کنفانی که توسط موسوی خلخالی و غریفی به فارسی ترجمه شده است، پردازند. این پژوهش در پی آن است که انحرافات موجود در ترجمه این دو مترجم را براساس نظریه مذکور مشخص کند و به نقد و بررسی آن بپردازد. دستاوردهای این جستار حاکی از آن است که نظریه مبدأگرایی برمن کارآمدترین مؤلفه‌ها را برای نقد ترجمه رمان ارائه می‌دهد و بر پایه آن می‌توان نحوه عملکرد مترجمان را به صورت روشمند مورد ارزیابی و سنجش قرار داد و از آنجا که نظریه برمن توجه زیادی به زبان مبدأ دارد؛ میزان وفاداری موسوی نسبت به زبان متن مبدأ بیشتر است.

کلیدواژه‌ها: برمن، گرایش‌های ریخت‌شکنانه، مردانی در آفتاب، ترجمه.

مقدمه

بیگانه‌زدایی و فرایند از آن خود ساختن، از دیرباز مورد توجه مترجمان بوده است. آنتوان برمن مترجم، فیلسوف، مورخ و نظریه‌پرداز فرانسوی علم ترجمه، از نظریه پردازان مبدأگرا در ترجمه است که با گرایش متداول بومی‌سازی و تقبیح بیگانه‌سازی در فرایند ترجمه مخالف است (ماندی، ۱۳۸۹: ۳۲۴). به عقیده وی متن ترجمه شده باید به دور از بیگانگی از متن اصلی و تغییر شکلی بارز باشد.

طبق نظریه برمن که نظریه‌ای اصولی است و امکان مقایسه میان ترجمه و متن اصلی را فراهم می‌آورد، متن بایستی از عوامل تحریف‌ساز یا ساخت‌شکنانه تا حد امکان دور باشد و مترجم با پذیرفتن متن بیگانه سعی کند که آن را بدون خدشه و تغییری به زبان مقصد منتقل کند (دلشاد و همکاران، ۱۳۹۴: ۱۰۰ و ۱۰۱). بنابراین محور نظرگاه ترجمه‌شناسی برمن، جهان شمول یعنی محترم دانستن دیدگاه‌های قومی و وفاداری به متن مبدأ است.

آنتوان برمن که پژوهش‌هایی در زمینه ترجمه ادبی دارد معتقد است که «مترجم نباید اثر اصلی را با ترجمه از رنگ و بو و ویژگی‌های اصلی خود دور کند» (بشیری، ۱۳۹۹: ۱۷۴). در همین راستا، وی در بررسی خود ۱۳ گرایش تحریفی را مطرح می‌کند که ممکن است در ترجمه رمان اتفاق بیفتد و آن‌ها را گرایش‌های ریخت‌شکنانه در ترجمه می‌نامد. این ۱۳ مورد عبارتند از ۱- منطقی‌سازی ۲- واضح‌سازی ۳- تطویل یا اطناب ۴- آراسته‌سازی ۵- تضعیف کیفی ۶- تضعیف کمی ۷- همگون‌سازی ۸- تخریب ضرب آهنگ متن ۹- تخریب شبکه‌های دلالتی زیرین ۱۰- تخریب سیستم‌بندی‌های متن ۱۱- تخریب یا غیر بومی کردن شبکه‌های زبانی بومی ۱۲- تخریب عبارات و خاصه-گی‌های زبان ۱۳- امحارهم نهادگی زبان (برمن، ۲۰۱۰: ۶۷).

داستان «مردان آفتاب» نمونه‌ای برجسته از داستان‌های جهان عرب به شمار می‌رود. چرا که در مجموع رمان‌های ادبیات پایداری فلسطین است و از آنجا که ترجمه، فرایند ارتباط ما با دیگری است و نیکو ترجمه کردن جلوگیری از لطمه زدن به فرهنگ جامعه‌ای است که متن از آن برخاسته و تاکنون تحقیقی جامع و مستقل در زمینه بررسی ترجمه رمان مردانی در آفتاب برپایه‌ی نگرگاه آنتوان برمن صورت نگرفته، پژوهش حاضر بر آن است این نظریه را در ترجمه‌های موسوی خلخالی و غریفی از این رمان مورد بررسی قرار دهد البته با مد نظر قرار دادن پرسش‌هایی از جمله: چگونه ۱۳ مؤلفه در نظریه برمن باعث روشن شدن خلأهای ترجمه شده‌اند؟ میزان وفاداری مترجمان به متن اصلی تا چه اندازه بوده است؟

۲. پیشینه پژوهش

در زمینه نظریه ریخت‌شکنانه آنتوان برمن پژوهش‌هایی هم در خصوص متون دینی و هم در خصوص رمان‌ها انجام شده است، از جمله موارد زیر:

۱ - مقاله «آنتوان برمن و نظریه «گرایش‌های ریخت‌شکنانه» معرفی و بررسی قابلیت کاربرد آن در نقد ترجمه» نوشته محمد رحیم احمدی، نقد زبان و ادبیات خارجی، دوره ششم، شماره ۱۰، ۱۳۹۲. که ناظر بر ترجمه از زبان فرانسوی به زبان فارسی است و قابلیت داشتن به کارگیری نظریه برمن در ترجمه‌های ادبی به زبان فارسی را نمایان می‌نماید.

۲- مقاله «نقد و بررسی ترجمه شهیدی از نهج البلاغه براساس نظریه «گرایش‌های ریخت‌شکنانه» آنتوان برمن» از شهرام دلشاد و همکاران، دو فصلنامه مطالعات ترجمه قرآن و حدیث، دانشگاه تربیت مدرس، سال ۱۳۹۴. نگارندگان در این پژوهش، ترجمه شهیدی از نهج البلاغه را در قالب گرایش‌های عقلایی‌سازی، شفاف‌سازی، اطناب و آراسته‌سازی بررسی کرده‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند ترجمه‌ی شهیدی ترجمه‌ای مبدأگرا است و مترجم علاوه بر انتقال صحیح مفهوم، بسیار کم دچار تحریف متن مبدأ شده است.

۳- مقاله «بررسی و نقد ترجمه مردانی در آفتاب» از نرگس قنديل‌زاده، فصلنامه نقد کتاب، سال اول، شماره ۳-۴، ۱۳۹۴. محقق در این پژوهش به ارزیابی ترجمه موسوی خلخالی از رمان «رجال فی الشمس» پرداخته است و مشکلات راه یافته در ترجمه از قبیل مشکلات دستوری، ضرب المثل‌ها و اصطلاحات و خطاهای ناشی از تعجیل و بد فهمی و ... را به هدف ارتقا کارهای ترجمه، مورد بررسی قرار داده است.

۴- مقاله «نقد و بررسی اطناب و توضیح در ترجمه صحیفه سجادیه براساس نظریه آنتوان برمن (مطالعه موردی: ترجمه انصاریان)» نوشته محمد فرهادی و همکاران، پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی، سال ۱۳۹۶. این تحقیق هم‌چنان که از نامش پیداست اطناب‌های موجود در صحیفه سجادیه را با توجه به ترجمه انصاریان مورد واکاوی قرار داده است و این نتیجه را ابراز می‌نماید که اطناب‌های موجود در ترجمه انصاریان برهم زننده موسیقی و ایجاز متن است.

۵- مقاله «پیاپی‌سازی نظریه گرایش‌های ریخت‌شکنانه آنتوان برمن در ترجمه رمان از فارسی به عربی (بررسی موردی دو ترجمه از بوف کور)» از علی بشیری، دو فصلنامه پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی، سال ۱۰، شماره ۲۲، ۱۳۹۹. نویسنده در این پژوهش به صورت تطبیقی دو ترجمه عربی از رمان بوف کور را براساس ۱۳ مؤلفه برمن مورد بررسی قرار داده است و به این نتیجه رسیده است نظریه برمن ضمن داشتن اشکالات هنگام پیاده‌سازی در متن، چارچوب کارآمدی نیز در بررسی متون ترجمه شده دارد.

۶- مقاله «نقد و بررسی ترجمه «فاطمه جعفری» از رمان اعترافات «ربیع جابر» براساس نظریه گرایش‌های ریخت‌شکنانه «آنتوان برمن» نوشته رجاء ابوعلی و همکاران، دو فصل‌نامه پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی، سال ۱۰، شماره ۲۲، ۱۳۹۹. این پژوهش با رویکردی انتقادی ترجمه فاطمه جعفری بر رمان ربیع جابر را براساس ۷ مؤلفه عقلایی‌سازی، اطناب، تفاخرگرایی، غنازدایی کیفی، تخریب ضرب‌آهنگ‌های متن، تخریب عبارات و اصطلاحات خاص زبان مورد ارزیابی قرار می‌دهد. برآیند پژوهش، مؤلفه‌های اطناب کلام و تخریب ضرب آهنگ متن را باعث تحریف متن می‌داند. اما در مجموع فاطمه جعفری در ترجمه وفادار به متن اصلی عمل کرده است.

۷- مقاله «واکاوی دیدگاه‌های نقدی یوسف حسین بگّار درباره ترجمه‌های عربی رباعیات خیام براساس نظریه گرایش‌های ریخت‌شکنانه «آنتوان برمن» از زهرا باوندپوری و همکاران، پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی، دوره ۱۱، شماره ۲۴، ۱۴۰۰. در این مقاله نگارندگان به بررسی دیدگاه‌های نقدی یوسف حسین بگّار درباره ترجمه رباعیات خیام براساس ۷ مؤلفه عقلایی‌سازی، شفاف‌سازی، اطناب، غنازدایی کیفی، تخریب اصطلاحات و تخریب سیستم زبانی از دیدگاه ریخت‌شکنانه برمن می‌پردازند و به این نتیجه رسیده‌اند که بگّار در نقد، دیدگاهی به دور از استدلال و بیشتر ذوقی دارد.

از پژوهش‌های مذکور چنین بر می‌آید که ترجمه داستان «رجال فی الشمس» تا کنون از زاویه نظریه برمن مورد نقد قرار نگرفته است. و پژوهش قندیل‌زاده درباره این رمان نیز براساس نظریه‌های خود مترجم است، از این رو می‌توان اذعان کرد تفاوت مقاله حاضر با مقاله ایشان از آن روست که پژوهش مذکور ترجمه‌های دو مترجم موسوی و غریفی از این رمان را به صورت تطبیقی براساس نظریه آنتوان برمن مورد بررسی قرار می‌دهد. بنابراین اهمیت پرداختن به این موضوع را دوچندان می‌کند. و از آنجا که درون مایه داستان مهاجرتی نافرجام است از نمونه‌های برجسته داستان در جهان عرب است، توجه به ترجمه این قبیل رمان‌ها اهمیت پژوهش حاضر را بازتاب می‌دهد.

۳. بخش تطبیقی

۳-۱- منطقی‌سازی (Rationalization)

عقلایی‌سازی به ایجاد تغییر در ساختار نحوی و شیوه علامت‌گذاری متن مبدأ مربوط می‌شود. در این صورت، مترجم جملات و زنجیره جملات را طبق ایده‌ی خاص یک مبحث، مرتب و باز تولید می‌کند. برمن معتقد است که نثر از قبیل رمان، نامه و ... به دلیل برخورداری از تکرار، تعدد جملات موصولی و معترضه، جملات بلند و جملات بدون فعل، ساختاری شاخه‌شاخه دارد و مترجم با عقلایی‌سازی، این ساختار شاخه‌شاخه را به ساختار خطی تبدیل می‌کند (برمن، ۲۰۱۰: ۷۶).

«منطقی‌سازی کلام، از جمله بایسته‌های اصلی مترجمی است که می‌خواهد متنی عربی را به زبان فارسی برگرداند؛ زیرا این دو از جهت ساختار نحوی با هم متفاوتند؛ اما مترجم به این تغییرات ساختاری اجباری اکتفا نمی‌کند و گاهی ساختار را به دل‌خواه و از سر ذوق بدون هیچ مانعی تغییر می‌دهد. برمن هر دو این تغییرات را جزو تحریف متن می‌داند. آن چه روشن و بدیهی می‌نماید، این است که کلام، در هر زمان از قاعده منطقی و عقلایی خاصی تبعیت می‌کند، این قانون موجود در زبان مبدأ، در ترجمه در هم می‌ریزد؛ بنابراین یکی از عملکردهای مترجم، منطقی‌سازی کلام و مطابقت دادن آن با قواعد زبان مقصد است» (دلشاد و همکاران، ۱۳۹۴: ۱۰۵).

متن کنفانی: «... کیف یهرب ایها الغبی؟...» (کنفانی، ۲۰۱۵: ۲۶).

ترجمه موسوی: «... چطور غیبش بزند احمق؟...» (۱۳۹۳: ۲۷).

ترجمه غریفی: «... آخر، آدم نادان! چطور فرار کند؟...» (۱۳۹۷: ۳۵).

موسوی ابتدا جمله پرسشی و سپس جمله منادا را ترجمه کرده است. در ترجمه غریفی جای جمله پرسشی و منادا عوض شده است. جایگزین نمودن آن دو جمله خللی در فهم معنا ایجاد می‌کند، چه بسا بلاغت و پیامی در مقدم داشتن جمله پرسشی وجود داشته که در ترجمه از بین رفته است. یکی از علت‌های مقدم آوردن کلام «تقدیم برای تأکید» (محمدمد بامیانی، ۱۴۱۳: ۲/۲۸۴) است. نویسنده متن عربی برای تأکید بر «فرار نکردن» جمله پرسشی را مقدم داشته و جایگزین کردن عبارت پرسشی و منادا این تأکید را از بین می‌برد. در نمونه‌ای دیگر نیز جای جمله منادا و جمله خبری تغییر یافته است:

متن کنفانی: «... تبدو متعباً أيها الفتی... ماذا حدث؟...» (کنفانی، ۲۰۱۵: ۳۲).

ترجمه موسوی: «... خسته به نظر می‌آیی، جوان... چه شده؟...» (۱۳۹۳: ۳۳).

ترجمه غریفی: «... جوان! انگار خسته‌ای... چه اتفاقی افتاده است؟...» (۱۳۹۷: ۳۹).

موسوی طبق متن مبدأ ابتدا جمله خبری «تبدو متعباً» و سپس جمله ندایی «ایها الفتی» را ترجمه کرده است. این ترجمه به گونه‌ای است که گویا منادا با ندا کننده همراه است و نشان از حضور منادا در ذهن گوینده است و مترجم با وفادار بودن به متن اصلی ترجمه‌ای روان و شیوا ارائه داده است. اما براساس مؤلفه منطقی‌سازی برمن، غریفی بدون توجه به اهداف و نیت‌های نویسنده متن، ساختار جمله را از خبری به منادا تغییر داده است. تقدیم و تاخیر در ترجمه جمله‌ها باعث می‌شود تاکید مورد نظر نویسنده متن مبدأ از بین برود.

۲-۳- توضیح (شفاف‌سازی) (Clarification)

منظور از شفاف‌سازی واضح کردن و روشن کردن گفتار است (برمن، ۲۰۱۰: ۷۸). پر واضح است شرح و بسط متون علمی که غیر واضح و پیچیده است، باعث آشکارتر شدن متن مبدأ می‌شود اما در متون ادبی که قصد نویسنده درگیرکردن اندیشه مخاطب و دریافت زیبایی نهفته در متن است، شفاف‌سازی، این احساس را از بین خواهد برد. برمن «با رد هر گونه توضیح اضافه (شفاف‌سازی) بر این عقیده است که خلاقیت در ترجمه بایستی در خدمت بازنویسی متن اصلی به زبان دیگر قرار گیرد نه ارائه ترجمه‌ای واضح و شفاف» (کریمیان و همکاران، ۱۳۹۰: ۱۲۵). بنابراین تلاش مترجم در ارائه ترجمه‌ای واضح در حدی که مانع نقض اصل امانت‌داری نشود و تحریف متن را به دنبال نداشته باشد، مطلوب و پسندیده است.

متن کنفانی: «... حين قام رفعت شفيقه ذراعها في الهواء و دعت له بالتوفيق...» (کنفانی، ۲۰۱۵: ۵۰). ترجمه موسوی: «... وقتی بلند شد شفیقه دست به دعا برداشت و برایش از خدا موفقیت خواست...» (۱۳۹۳: ۴۸). ترجمه غریفی: «... از جایش که بلند شد، شفیقه دو دستش را از هم باز کرد و به طرف آسمان گرفت و برای موفقیتش دعا کرد...» (۱۳۹۷: ۵۲).

در ترجمه موسوی شاهد آن هستیم که وی معنای عبارت «... رفعت شفیقه ذراعها... و دعت له...» را فهمیده و معنای صریح آن را آورده است، ولی غریفی با عبارت دو دستش را از هم باز کرد و به طرف آسمان گرفت، این عبارت را توضیح داده است. با بررسی که نگارنده انجام داد به نظر می‌رسد که نیازی به این توضیح نباشد. از دیگر نمونه‌های شفاف‌سازی کلام عبارت‌های زیر است:

متن کنفانی: «... كان يريد أن يعود إلى البصرة فور أن يسترد صحته، و يعود إليها عبر الصحراء أيضاً إذا لزم الأمر...» (کنفانی، ۲۰۱۵: ۷۱).

ترجمه موسوی: «... می‌خواست تا خوب شد به بصره برگردد، حتی شده از راه صحرا...» (۱۳۹۳: ۶۳). ترجمه غریفی: «... می‌خواست به محض این‌که حالش خوب شد، به بصره برگردد و اگر هم لازم شد، پای پیاده بیابان را بپیماید و به آنجا برود...» (۱۳۹۷: ۶۷).

موسوی عبارت «عبر الصحراء» را «از راه صحرا» ترجمه کرده است که ترجمه واضح و دقیق است ولی غریفی با افزودن کلمات بیشتر «پای پیاده بیابان را بپیماید» این عبارت را توضیح داده است که ضرورتی ندارد چرا که ابهامی در کار نیست که نیاز به روشن‌گری باشد.

۳-۳-۳- اطناب (Expansion)

منظور برمن از اطناب، همان اطنابی است که چیزی به لحاظ معنایی یا گفتاری به متن اصلی نیفزاید (برمن، ۲۰۱۰: ۷۹). و فقط حجم متن مقصد را طولانی می‌سازد، تا حدی که امکان دارد، برای مخاطب نیز ناخوشایند گردد چرا که با خواندن حجم طولانی مطالب مفهومی تکراری و غیر مفید از متن دریافت کند.

متن کنفانی: «... يجعل أباه يأكل أصابعه ندماً...» (کنفانی، ۲۰۱۵: ۴۹).

ترجمه موسوی: «... کاری می‌کند که پدرش از پشیمانی انگشتانش را بخورد! ...» (۱۳۹۳: ۴۷).

ترجمه غریفی: «... چنان خواهد کرد که پدرش از پشیمانی انگشتانش را بخورد و بخورد ...» (۱۳۹۷: ۵۱).

موسوی در ترجمه "يأكل" از فعل "بخورد" استفاده کرده و غریفی علاوه بر فعل "بخورد" از فعل "بجود" نیز استفاده کرده است که نیازی به وجود این کلمه نیست به دیگر بیان مفهوم «جویدن از ریشه مضغ» (ابن منظور: ذیل واژه مضغ) است و در متن مبدأ کلمه «مضغ» وجود ندارد. از این رو می‌توان آن را نوعی از اطناب دانست. این تحریف متن حتی می‌تواند با تضعیف کمی هم‌زیستی داشته باشد.

عبارت زیر نمونه‌ای دیگر از اطناب است:

متن کنفانی: «... هل رأيت في عمرك كله هيكلاً عظيماً ملقى فوق الرمل؟ ...» (کنفانی، ۲۰۱۵: ۷۲).

ترجمه موسوی: «... به همه عمرت یک اسکلت دیده‌ای که روی شن افتاده باشد؟ ...» (۱۳۹۳: ۶۷).

ترجمه غریفی: «... آیا در تمام زندگی‌ات هیچ شده است که یک اسکلت تمام استخوانی را روی شن ببینی؟ ...» (۱۳۹۷: ۶۸).

واژه «هیکلاً عظيماً» به معنای اسکلت است، موسوی در ترجمه این واژه‌ها از کلمه «اسکلت» استفاده کرده که ترجمه دقیق است ولی غریفی علاوه بر «اسکلت» واژه‌های «تمام استخوانی» را نیز به ترجمه خود افزوده است و با این کار حجم متن افزایش یافته و به اطناب روی آورده است.

۳-۴-۳- آراسته‌سازی (Beautification)

برمن این مؤلفه را گرایش افلاطونی می‌خواند و معتقد است در شعر حالتی احساسی و در نثر بیانی شیرین را ایجاد می‌کند (برمن، ۲۰۱۰: ۸۰) و اعتقاد دارد مترجمان، متن مقصد را شاعرانه‌تر از متن مبدأ می‌سازند و آن را حاصل عمل مترجمانی می‌داند که قصد دارند متن را با گفتاری نغز و بلیغ به مخاطب منتقل کنند. این رو آوردن به آراسته‌سازی و زیبایی کلام به سبک و فرم متن به‌ویژه متون واقع‌گرا لطمه‌ای بزرگ وارد می‌نماید.

مترجمان رمان مردانی در آفتاب، به فرم عربی پایبند بوده و در ترجمه خویش از عبارات ادبی دوری گزیده‌اند، در واقع به برهم زدن فرم و سبک متن اصلی دست نزده‌اند؛ چرا که رمان مذکور بیشتر با حقایق زندگی اجتماعی سر و کار دارد و مترجمان این رمان به دنبال آراستن متن ترجمه خود با عبارات ادبی نبوده‌اند.

۳-۵-۳- تضعیف کیفی غنای متن (Qualitative impoverishment)

در این گرایش ترجمه‌ای، جای اصطلاحات، بیان‌ها و عبارات متن اصلی را اصطلاحات، بیان‌ها و عباراتی می‌گیرند که فاقد غنای آوایی و معنایی و حتی تصویری این عناصر در متن اصلی است (برمن، ۲۰۱۰: ۸۲) «هر زبانی با توجه به ساختار و کلمات و آواهای موجود در آن، کلمات و بازی‌های کلامی ویژه‌ای با بار معنایی و تصویرسازی خاص خود دارد و برگرداندن آن‌ها غالباً بسیار دشوار است. شاید گاهی بتوان با شباهت‌های آوایی آن‌ها مانور داد، اما همواره چنین شانس وجود ندارد» (مهدی‌پور، ۱۳۸۹: ۴). از این رو مؤلفه تضعیف کیفی یکی از دشوارترین مسائل برای مترجم است.

متن کنفانی: «... قل لی یا أبا الخيزران. ألم تتزوج أبداً؟ أنا؟ سأل بعجب، و اكتسى وجهه الهزيل بالأسى كأنه لم يكن يضحك قبل هنيهة. ثم قال ببطء: لماذا تسأل؟...» (کنفانی، ۲۰۱۵: ۶۶).

ترجمه موسوی: «... ابوالخیزران، بگو ببینم... تا حالا ازدواج نکرده‌ای؟ من؟ با تعجب پرسید... صورت خشکیده‌اش را غم گرفت... انگار نه انگار همین حالا داشت می‌خندید... بعد به آرامی گفت: چرا می‌پرسی؟...» (۱۳۹۳: ۶۲).

ترجمه غریفی: «... ابوالخیزران! بگو ببینم... تو هیچ وقت ازدواج کرده‌ای؟ من؟ با تعجب پرسید و چهره مسخره‌آمیز او چنان از اندوه پوشیده شد که انگار این نبود که همین چند لحظه پیش می‌خندید... بعد، به کندی گفت: چرا می‌پرسی؟...» (۱۳۹۷: ۶۴).

کلمه‌ی «هزیل» که صفت برای وجه «صورت» به کار رفته به معنای «لاغر و استخوانی و ضعیف» است (آذرنوش، ۱۳۸۵، ذیل واژه «هزل»). موسوی در ترجمه خود با به کار بردن واژه «خشکیده» نتوانسته است مفهوم «لاغر و استخوانی» را برگرداند چرا که «خشکیده» مفهوم پوست خشک را برای مخاطب تداعی می‌کند. هم‌چنین غریفی با استفاده از کلمه «مسخره‌آمیز» این مفهوم را تغییر داده و به آن جنبه منفی داده است، به نظر می‌رسد غریفی کلمه «هزیل» را از ریشه «هزل» و به معنای «شوخی» (آذرنوش، ۱۳۸۵، ذیل واژه «هزل»). در نظر گرفته که با این تفاسیل می‌توان ترجمه دو مترجم را نوعی تضعیف کیفی متن دانست.

عبارت «ببطء» به معنای «به کندی، با سستی» (آذرنوش، ۱۳۸۵، ذیل واژه «بطء») می‌باشد و با توجه به عبارت‌های قبلی می‌توان گفت این عبارت صفت «صوت» نبوده بلکه منظور کنفانی از این عبارت این است که متکلم با تاخیر و تدریج سخن گفته است؛ بنابراین هیچ کدام از مترجمان نتوانسته‌اند آن مفهوم را به فارسی برگردانند. نمونه‌ای دیگر از تضعیف کیفی در این رمان را می‌توان در عبارت زیر مشاهده کرد:

متن کنفانی: «... فإن الشمس تبقى محتملة الآن... أما عند الظهيرة فسيكون حظ العجوز حسناً...» (کنفانی، ۲۰۱۵: ۶۵).

ترجمه موسوی: «... به هر حال خورشید را هنوز می‌شود تحمل کرد... اما سر ظهر، شانس با پیرمرد خواهد بود...» (۱۳۹۳: ۶۲).

ترجمه غریفی: «... حالا می‌شود آفتاب را تحمل کرد... شهر، بخت یار پیرمرد خواهد بود...» (۱۳۹۳: ۶۳).

واژه «الظهيرة» به معنای «ظهر یا نیم‌روز» (آذرنوش، ۱۳۸۵، ذیل واژه «ظهر») و عبارت «عند الظهيرة» به معنای «هنگام ظهر یا نیم‌روز» است که مخاطب با خواندن ترجمه موسوی معنای این عبارت را درمی‌یابد اما غریفی با ترجمه این عبارت به کلمه «شهر» نتوانسته این بار معنایی و تصویر «هنگام ظهر» را برای مخاطب تداعی کند. در واقع مخاطب با نوعی غموض و ابهام در ترجمه مواجه می‌شود.

۶-۳- تضعیف کمی غنای متن (Quantitative impoverishment)

منظور از تضعیف کمی کاهش واژگانی است. مترجم در این نوع ترجمه برای چند واژه نسبتاً هم‌معنی از یک واژه در کل ترجمه استفاده می‌کند. دیدگاه برمن آن است که این کاهش واژگانی به تدریج باعث به هم ریختن تدریجی ریخت و بافت متن اصلی می‌شود (برمن، ۲۰۱۰: ۸۳). «این تخریب تدریجی حتی می‌تواند با افزایش کمیت یا حجم خام متن یا با تطویل هم‌زیستی داشته باشد» (احمدی، ۱۳۹۲: ۸).

متن کنفانی: «... کان یتکلم بصوت منخفض و ببطء...» (کنفانی، ۲۰۱۵: ۸۳)

ترجمه موسوی: «... بسیار آرام و کند حرف می‌زد...» (۱۳۹۳: ۷۷).

ترجمه غریفی: «با صدای آهسته، و خیلی کند، حرف می‌زد...» (۱۳۹۷: ۷۶).

در جایی دیگر از متن می‌خوانیم:

متن کنفانی: «... حينما كان في الممر سمع الشرطي القابض على ذراعه بعنف يقول بصوت خفيض: يلعن

أبوهالبدلة...» (کنفانی، ۲۰۱۵: ۸۹).

ترجمه موسوی: «... در راهرو شنید، پلیسی که بازویش را محکم گرفته بود زیر لب گفت: «لعنت به این لباس»...»

(۱۳۹۳: ۸۹).

ترجمه غریفی: «... در راه، صدای پاسبان را که محکم به بازویش چسبیده بود، شنید که با صدای آهسته می‌گفت:

«ای لعنت بر پدر این لباس»...» (۱۳۹۷: ۸۱).

مصادیقی دیگر:

متن کنفانی: «... بعد فترة صمت طويلة تنحنح الأستاذ سليم و قال بصوت هاديء...» (کنفانی، ۲۰۱۵: ۱۰).

ترجمه موسوی: «... بعد از مدتی سکوت، استاد سلیم سینه‌اش را صاف کرد و با صدایی آرام گفت:...» (۱۳۹۳: ۱۲).

ترجمه غریفی: «... بعد از سکوتی طولانی، استاد سلیم، با سرفه‌های آهسته سینه‌اش را صاف کرد، و با صدایی آرام

گفت: ...» (۱۳۹۷: ۲۳).

مصادیق‌های مورد بررسی ما را به این نتیجه رهنمون می‌سازد که نویسندگان در جایی از متن برای صفت «صوت» از

کلمه «منخفض»، در جایی دیگر «خفيض» و در مصادیقی دیگر «هاديء» استفاده کرده ولی غریفی برای همه این واژه‌ها

از معادل «آهسته و آرام» استفاده کرده است.

به دیگر بیان ترجمه کلمه «منخفض» با واژه‌های «آهسته و آرام» مفهوم مورد نظر نویسندگان را منتقل می‌کند هم‌چنین

کلمه «خفيض» با توجه به قرینه «... الشرطي القابض على ذراعه بعنف... . يلعن أبوهالبدلة...» با ترجمه کلمه با واژه

«آرام» مفهوم را بهتر منتقل می‌کند و موسوی این واژه را با اصطلاح «زیر لب» ترجمه کرده که با مؤلفه تخریب عبارات

و ویژگی‌های زبان هم‌زیستی دارد. اما کلمه «هاديء» به معنای «تسلی بخش و آرامش بخش» (آذرنوش ذیل واژه

«هدأ») است و از آنجا که کنفانی در نظر داشته، صدای آرامش بخش استاد را برای مخاطب تداعی کند از کلمه هادیء

استفاده کرده که هر دو مترجم این صفت را نیز با کلمه «آرام» ترجمه کرده‌اند و باعث تضعیف کمی متن گشته‌اند.

۷-۳- هم‌گون‌سازی (The effacement of the superimposition of languages)

هم‌گون‌سازی عبارت است از این‌که مترجم برای یکسان‌سازی همه سطوح زبانی (واژگان، دستور زبان...)، شبکه معنایی نهفته در متن مبدأ را از بین ببرد (برمن، ۲۰۱۰: ۸۴).

تکرار حرف "ف" و "قاف" در این مقطع از نوشته کفانی نوعی آهنگ را در گوش مخاطب ایجاد می‌کند؛ برگردان این امر در ترجمه بسیار سخت و معمولاً غیر ممکن است:

متن کفانی: «... انفتح الباب مقرعاً و رفع أبوالخيزران طرف القرص الحديدی الی فوق فإستوی واقفاً فوق مفصله...» (کفانی، ۲۰۱۵: ۷۴).

ترجمه موسوی: «... در با صدای زیاد باز شد، ابوالخیزران درپوش گرد آهنی را بالا گرفت و لایه‌ی درونی‌اش دیده شد که...» (۱۳۹۳: ۶۸).

ترجمه غریفی: «در با سر و صدا باز شد و ابوالخیزران دریچه‌ی آهنی گرد را بالا کشید و در، روی مفصل خود ایستاد...» (۱۳۹۷: ۶۹).

متن ترجمه شده فاقد این ضرب‌آهنگ است و نشان‌دهنده این است که هر مترجم فن بیان خاص خود را دارد.

۸-۳- تخریب ضرب‌آهنگ متن (The destruction of rhythms)

تغییر در مکان‌های نقطه‌گذاری و علائم سجاوندی از دیدگاه برمن نوعی تخریب ضرب‌آهنگ متن است که باعث از بین رفتن ریتم متن اصلی می‌شود (برمن، ۲۰۱۰: ۸۵).

متن کفانی: «بل إنه کان عاجزاً عن تصور الأمر بتمامه حتی إنه، بلا وعی، هرب من المستشفی قبل أن یشفی نهائياً...» (کفانی، ۲۰۱۵: ۶۹).

ترجمه موسوی: «حتی تصورش هم نمی‌توانست بکند، حتی بی آنکه بداند چه می‌کند پیش آنکه خوب شود از بیمارستان فرار کرد...» (۱۳۹۳: ۶۴).

ترجمه غریفی: «اما تصورش هم برای او قابل قبول نبود، تا این که، ناگاه، قبل از این‌که کاملاً خوب شود از بیمارستان گریخت...» (۱۳۹۷: ۶۶).

هدف نویسنده متن عربی از آوردن ویرگول در این مصداق، جداسازی عبارت «بلا وعی» از عبارت‌های قبل و بعد آن است تا «ناگهانی بودن» فرار از بیمارستان را نمایان سازد؛ که این هدف در ترجمه غریفی با امانت‌داری در مکان ویرگول‌ها فهمیده می‌شود اما در ترجمه موسوی از متن، «ناگهانی بودن» فرار از بیمارستان به علت بی‌توجهی به علائم سجاوندی بعد از عبارت «بلا وعی» به ریتم جمله آسیب رسانده است.

در عبارت زیر به نمونه‌ای دیگر از عدم رعایت علائم سجاوندی اشاره می‌شود:

متن کفانی: «... قال ابوه: خذ، هذه عشرةً دنائیر. . قد تنفعک...» (کفانی، ۲۰۱۵: ۵۰).

ترجمه موسوی: «... پدرش گفت: این ده دینار را بگیر... به کارت می‌آید...» (۱۳۹۳: ۴۸).

ترجمه غریفی: «... پدرش گفت: بگیر! این ده دینار... به دردت می‌خورد...» (۱۳۹۷: ۵۲).

در عبارت عربی بین جمله فعلیه «خذ» و جمله اسمیه «هذه عشرةً دنائیر» ویرگول قرار گرفته است که موسوی بدون توجه به این علامت جمله دوم را به عنوان مفعول به جمله اول قرار داده و آن را ترجمه کرده است و غریفی

علامت ویرگول را به علامت تعجب تغییر داده است. به نظر می‌آید کنفانی با آوردن جمله اسمیه «هذه عشرة دانیر» بعد از ویرگول قصد تاکید مقدار پول را داشته که غریفی این تاکید را در عبارت حفظ کرده است.

۹-۳- تخریب شبکه دلالتی زیرین متن (The destruction of underlying networks of signification)

هر اثری دارای یک متن مستتر همراه با زنجیره‌ای از دال‌های کلیدی است که ضرب‌آهنگ و معنا یافتن متن، در نتیجه این شبکه‌ی دلالتی زیرین ایجاد می‌شود. «برمن تخریب این نوع از شبکه را تخریب شبکه‌های زیرین متن می‌داند» (برمن، ۲۰۱۰: ۸۶ و ۸۷). در واقع نویسنده هدفی خاص را در ایجاد شبکه معنایی زیر متنی دنبال می‌کند که گاهی مترجم با نادیده گرفتن آن در ترجمه باعث تخریب این شبکه می‌شود. به بیانی دیگر منظور از شبکه دلالتی زیرین چیزی است کلی‌تر از مضمون یک جمله، در واقع مضمون و درون مایه کلی داستان و نشانه‌هایی که همگی با هم دلالت بر یک موضوع می‌کنند ژرف ساخت یک داستان است. و از آنجا که این رمان رمانی واقع‌گرا است نویسنده مشکلات جامعه را در قالب موضوعاتی هم‌چون مهاجرت، رهایی از ظلم صهیونیسم، اجتناب از راه‌حل‌های فردی، مردمی بودن و ... را نشان می‌دهند که این مفاهیم در ترجمه هر دو مترجم جلوه‌گر است و مخاطب با خواندن ترجمه دو مترجم مذکور در کل متن، این ضرب آهنگ را به خوبی در می‌یابد.

۱۰-۳- تخریب سیستم‌بندی متن (Destruction of text systematization)

برمن معتقد است وجود هر یک از مؤلفه‌های عقلایی‌سازی، شفاف‌سازی و اطناب کلام به نحوی باعث تخریب سیستم‌بندی متن می‌شود (برمن، ۲۰۱۰: ۸۷). این گرایش‌ها می‌تواند شامل تغییر نوع جملات و ترکیبات به کار رفته و زمان دستوری فعل باشد:

متن کنفانی: «... لیس یدری هل استطاعوا أن یسمعوه و هو یصیح من بین أسنانه و الید للزجة مطبقة فوق فمه؟ ...» (کنفانی، ۲۰۱۵: ۶۷).

ترجمه موسوی: «... نمی‌داند وقتی از میان دست لزجی که محکم دهانش را گرفته بود فریاد زد، شنیدند؟ ...» (۱۳۹۳: ۶۳).

ترجمه غریفی: «... نمی‌دانست که وقتی از میان دندان‌ها و دست لزج روی دهانش فریاد زد، صدای او را شنیدند یا نه؟ ...» (۱۳۹۷: ۶۵).

ترکیب «لیس + فعل مضارع یدری» در زبان عربی فعل مضارع اخباری منفی یا مضارع ساده منفی است و بر وقوع یا عدم وقوع کاری در زمان حال یا آینده دلالت دارد. موسوی در ترجمه این قسمت از فعل «نمی‌داند» استفاده کرده که بر ندانستن در زمان حال دلالت دارد. بنابراین می‌توان گفت موسوی توانسته زمان موجود در متن اصلی را به درستی به زبان فارسی برگرداند اما غریفی از فعل «نمی‌دانست» که بر زمان ماضی استمراری که بر وقوع ندانستن در زمان گذشته به صورت مستمر دلالت دارد، استفاده کرده که با این تفصیل ترجمه غریفی به تحریف زمان فعل انجامیده است. این نادیده گرفتن زمان را در ترجمه غریفی می‌توان نوعی تخریب سیستم‌بندی متن دانست.

مورد دیگری که می‌توان به آن اشاره کرد حذف کلمه «قد» در ترجمه است:

متن کنفانی: «... إذا كنت مريضاً قل لی... قد أستطيع أن أساعدك...» (کنفانی، ۲۰۱۵: ۳۲).

ترجمه موسوی: «... اگر مریضی به من بگو... شاید بتوانم برایت کاری کنم...» (۱۳۹۳: ۳۳).

ترجمه غریفی: «... اگر مریضی به من بگو، می‌توانم به تو کمک کنم...» (۱۳۹۷: ۳۹).

قد در ارتباط با فعلی که پس آن واقع می‌شود هم‌چون جزئی از فعل محسوب می‌شود. هم‌چنین «پیش از فعل مضارع، معنی «شاید، احتمالاً» را می‌دهد» (آذرنوش، ۱۳۸۵، ذیل واژه «قد») و فعل مضارع بعد از آن به صورت مضارع التزامی ترجمه می‌شود. موسوی ترجمه «قد» را به صورت «شاید» در متن خود آورده و فعل بعد از آن را به صورت مضارع التزامی «بتوانم» ترجمه کرده است و این نشان دهنده تلاش موسوی در انتقال هر چه بهتر پیام بر اساس ساختار زبان مبدأ است. ولی غریفی بدون در نظر گرفتن معنای کلمه «قد» عبارت را ترجمه کرده است. وی معنای «شاید و احتمالاً» که از قد در ترجمه باید وجود داشته باشد و احتمال کمک کردن در آینده را نیاورده و با قطعیت بیان کرده که می‌تواند به جوان کمک کند و فعل عبارت را به صورت مضارع ساده (می‌توانم) ترجمه کرده است.

۱۱-۳- تخریب شبکه بومی (The destruction of vernacular network or their exoticisation)

تخریب شبکه بومی باعث از بین رفتن لهجه‌ها و گویش‌ها است و می‌تواند هم‌چنان جایگاه و طبقه اشخاص را در رمان مشخص کند (برمن، ۲۰۱۰: ۹۱) که متنیت نثر را از بین می‌برد. البته منظور برمن لهجه و گویشی است که در متن مبدأ وجود دارد. اما این تحریف بالعکس هم می‌تواند اتفاق بیفتد، مانند متن کنفانی که در آن لهجه و گویشی علاوه بر زبان معیار وجود ندارد ولی موسوی آن را در ترجمه خود ایجاد کرده است.

متن کنفانی: «... أ تحسب أنك ستمضی عمرک مخفياً هنا؟ غداً یلقون القبض علیک...» (کنفانی، ۲۰۱۵: ۲۳).

ترجمه موسوی: «... نکند می‌خواهی همه‌ی عمرت را اینجا مخفی زندگی کنی؟ فردا می‌گیرندت...» (۱۳۹۳: ۲۵).

ترجمه غریفی: «... فکر می‌کنی می‌توانی در اینجا مخفیانه زندگی کنی؟ فردا تو را دستگیر می‌کنند...» (۱۳۹۷: ۳۲).

متن عربی خالی از هرگونه لهجه و گویش خاصی است، امری که موسوی در ترجمه خود آن را نادیده گرفته است و عبارت «یلقون القبض علیک» را «می‌گیرندت» ترجمه کرده که می‌توان آن را مطابق با لهجه و گویش خود مترجم دانست. در واقع مترجم با بومی‌سازی باعث عامیانه کردن متن شده است. اما غریفی با عبارت «تو را دستگیر می‌کنند» ترجمه خود را مطابق با زبان مبدأ، بدون لهجه و گویش خاصی آورده است.

۱۲-۳- تخریب عبارات و ویژگی‌های زبان (The destruction of expressions and idioms)

هر متنی سرشار از اصطلاحات، تنوع کلامی، ضرب‌المثل‌ها و ... است که برمن با معادل‌یابی آن‌ها در زبان مقصد مخالف است و آن را تخریب کلام مبدأ بر می‌شمارد (برمن، ۲۰۱۰: ۹۰).

متن کنفانی: «... أنت تعرف یا مروان بأن لا ید لی فی الأمر، هذا شیء مکتوب لنا منذ بدء الخلیقة...» (کنفانی، ۲۰۱۵: ۴۹).

ترجمه موسوی: «... مروان، تو می‌دانی که چیزی دست من نیست، این‌ها را از اول خلقت نوشته‌اند...» (۱۳۹۳: ۴۷).

ترجمه غریفی: «... مروان! تو می‌دانی که در این قضیه من دخالتی ندارم؛ از روز خلقت، این روی پیشانی ما نوشته شده است ...» (۱۳۹۷: ۵۲).

عبارت «لا ید لی فی الأمر»، «من در این کار دستی ندارم» ترجمه می‌شود، اما عبارت «چیزی دست من نیست» از موسوی «کمکی از دست من بر نمی‌آید» را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند که این معنی با مفهوم «دست نداشتن در امری» هم‌خوانی ندارد، ولی غریفی با ترجمه «در این قضیه دخالتی ندارم» بهتر توانسته مفهوم را برساند. اما برمن با این معادل یابی در زبان مقصد مخالفت می‌کند و آن را ضربه‌ای بر ویژگی‌های زبان می‌داند. البته اگر طبق نظر برمن از این معادل‌یابی اجتناب می‌شد بار معنایی مورد نظر نویسنده متن اصلی به مخاطب منتقل نمی‌شد.

نمونه‌ای دیگر از این معادل‌یابی اصطلاحات و ضرب‌المثل‌ها را ادامه مشاهده می‌کنیم:

متن کنفانی: «... لا تکذب یا ابو خیزرانه... لا تکذب... الحاج رضا حکمی لنا القصه من الألف للیاء...» (کنفانی، ۲۰۱۵:

(۹۶)

ترجمه موسوی: «... دروغ نگو، ابو خیزرانه... دروغ نگو... حاج رضا همه قصه را از اول تا آخر برایمان تعریف کرد ...» (۱۳۹۳: ۸۷).

ترجمه غریفی: «... ابو خیزرانه! دروغ نگو!... دروغ نگو... حاج رضا از سیر تا پیاز داستان را برای ما گفته است...» (۱۳۹۷: ۸۶).

عبارت «من الألف للیاء» در زبان عربی اصطلاحی است برای این‌که به مخاطب بفهمانند که همه چیز را از ابتدا تا انتها و همه پیچ و خم‌های آن را می‌دانند. در زبان فارسی برای رساندن همین مفهوم از معادل «از سیر تا پیاز» استفاده می‌کنند که هر دو مترجم اگرچه در معادل‌یابی موفق بودند اما این معادل‌یابی از سوی موسوی و غریفی همان چیزی است که در نظریه برمن بر ترک آن از سوی مترجم تأکید شده است. به عقیده برمن، هر متنی «آکنده از ایماژها، اصطلاحات و ضرب‌المثل‌ها است و ترجمه آن‌ها به معنای یافتن معادل آن‌ها در زبان مقصد نیست. او معادل اصطلاحات و ضرب‌المثل‌ها را جایگزین مناسب برای آن‌ها نمی‌داند» (مهدی‌پور، ۱۳۸۹: ۶۳).

۱۳-۳- امحاء بر هم نهادگی‌های زبان (Remove the confusion of language)

مؤلفه مذکور با مؤلفه انحراف شبکه بومی هم‌زیستی دارد، چرا که «بین این نوع از تحریف و تحریفی که از آن با عنوان تخریب شبکه بومی زبان‌ها یا غیر بومی کردن این شبکه یاد شده نمی‌توان تفاوت معناداری یافت، بلکه می‌توان گفت نگاهی است دو سویه» (بشیری، ۱۳۹۹: ۲۰۰). این در واقع شاید یکی از بزرگ‌ترین معضلات در ترجمه نثر باشد چرا که ویژگی هر متن منشور عبارت است از برهم نهادن (مطبق بودن) زبان‌هایی که مد نظر ترجمه هستند. به دیگر بیان لهجه‌ها و گویش‌هایی که در متن اصلی داستان قرار دارند تابع زبان انتخابی متن ترجمه شده قرار می‌گیرند و این واحد شدن گویش‌ها از نظر برمن عدم وفاداری به متن مبدأ است. مثلاً ممکن است یک شخصیت داستانی عربی به لهجه منطقه‌ای که در آن زندگی می‌کند یا حومه آن حرف بزند و همه قواعد دستوری را نیز نادیده بگیرد. بی‌توجهی به این ویژگی یعنی محو همه زبان‌هایی که در متن برهم سوار و نهاده هستند. اما این تحریف بالعکس هم می‌تواند اتفاق بیفتد؛ متن عربی رمان مردانی در آفتاب فاقد هرگونه اختلاط لهجه و گویش منطقه‌ای خاص با زبان معیار است و با زبانی فصیح نوشته شده است. ولی موسوی در ترجمه از شکسته‌نویسی استفاده کرده است:

متن کنفانی: «... استدن. . استدن، آی صدیق بوسعه أن يعطيك عشرين ديناراً إذا عرف بأنك ستسافر إلى الكويت
...» (کنفانی، ۲۰۱۵: ۲۳)

ترجمه موسوی: «... قرض بگیر... قرض بگیر. هر رفیقی اگر بداند داری به کویت می‌روی می‌تواند بیست دینار
قرضت بدهد...» (۱۳۹۳: ۲۵).

ترجمه غریفی: «... قرض کن... قرض کن! اگر بدانند که می‌خواهی به کویت بروی، هر دوستی حاضر است بیست
دینار به تو بدهد...» (۱۳۹۷: ۳۳).

مصادق امحاء بر هم نهادگی‌های زبان با عبارت «قرضت بدهد» در ترجمه پاره‌گفت «أن يعطيك» قابل شهود است
که این برگردان از موسوی باعث رو آوردن به لهجه و گویش خود شده، اما غریفی با عبارت «به تو بدهد» از این
تحریف اجتناب کرده و وفادار به زبان فصیح متن اصلی است.

۴. نتیجه‌گیری

نتیجه کلی متن نشان می‌دهد، هر دو مترجم مشکلاتی در ترجمه داشته‌اند و با توجه به نمونه‌های مورد بررسی در
مجموع با معیارهای مورد نظر برمن، برگردان موسوی برتر از غریفی است و از آنجا که نظریه برمن توجه زیادی به
زبان مبدأ دارد؛ میزان وفاداری موسوی نسبت به متن مبدأ بیشتر است.

در پایان، باید گفت که نظریه برمن از جمله نظریه‌های کاربردی در زمینه ترجمه رمان‌ها است، که قابلیت بهره‌گیری
از آن برای نقد ترجمه رمان از عربی به فارسی، البته نه در تمام موارد وجود دارد و واقعیت امر این‌که نمی‌توان به
صورت کامل به اصول نظریه برمن پایبند بود، اما تا حد بسیار زیادی می‌توان به نقاط قوت و ضعف یک ترجمه دست
یافت و با توجه به جامعیتی که این نظریه دارد، می‌توان تمامی محورهایی را که مترجم با آن در ارتباط است را مورد
نقد و تحلیل قرار داد. با کاربست این نظریه می‌توان به میزان وفاداری مترجم پی برد. اما باید پذیرفت که متن زبان
مبدأ نسبت به زبان مقصد بیگانه است و ترجمه یک عملی است که خواسته یا ناخواسته سبک مترجم در آن بروز
می‌یابد و مترجم باید حداقل امکان از تحریف متن بپرهیزد.

منابع

- آذرنوش، آذرتاش، (۱۳۸۵). «فرهنگ معاصر عربی-فارسی»، تهران: نشر نی.
- احمدی، محمد رحیم. (۱۳۹۲). «آنتوان برمن و نظریه گرایش‌های ریخت‌شکنانه؛ معرفی و بررسی قابلیت آن در نقد ترجمه». دو فصلنامه نقد زبان و ادبیات خارجی. س. ۶. ش. ۱۰. صص ۱۹-۱.
- برمان، أنطوان. (۲۰۱۰). الترجمة و الحرف أو مقام البعد. بیروت: المنظمة العربیة للترجمة، مرکز دراسات الوحدة العربیة.
- بشیری، علی. (۱۳۹۹). «پیاپی‌سازی نظریه گرایش‌های ریخت‌شکنانه آنتوان برمن در ترجمه رمان از فارسی به عربی (بررسی موردی دو ترجمه از بوف کور)». دو فصلنامه پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی. س. ۱۰. ش. ۲۲. صص ۲۰۴-۱۷۳.
- دلشاد، شهرام و همکاران. (۱۳۹۴). «نقد و بررسی ترجمه شهیدی از نهج البلاغه براساس نظریه گرایش‌های ریخت‌شکنانه آنتوان برمن». دوفصلنامه مطالعات ترجمه قرآن و حدیث. د. ۲. ش. ۴. صص ۹۹-۱۲۰.
- کنفانی، غسان. (۲۰۱۵). «رجال فی الشمس». بیروت: مطبعة کرکی.
- _____. (۱۳۹۷). «مردان در آفتاب». ترجمه عدنان غریفی. تهران: افراز.
- _____. (۱۳۹۳). «مردانی در آفتاب». ترجمه احسان موسوی خلخالی. چاپ ۱. تهران: نیلوفر.
- کریمیان، فرزانه، اصلانیان، منصوره. (۱۳۹۰). «نقش وفاداری به یک نویسنده در ترجمه» (بررسی مقابله‌ای ترجمه‌های قاسم روبین از آثار مارگریت دوراس). فصلنامه مطالعات زبان و ترجمه. س. ۴۴. ش. ۳.
- محمدی بامیانی، غلامعلی، (۱۴۱۳) «شرح مختصر المعانی للتفتازانی»، بیروت: مؤسسة البلاغ، چاپ اول، ج ۲.
- ماندی، جرمی. (۱۳۸۹). «درآمدی بر مطالعات ترجمه». ترجمه الهه ستوده و فریده حق‌بین. تهران: نشر علم.
- مهدی‌پور، فاطمه. (۱۳۸۹). «نظری بر روند پیدایش نظریه‌های ترجمه و بررسی سیستم تحریف متن از نظر آنتوان برمن». کتاب ماه ادبیات، شماره ۴۱ (پیاپی ۱۵۵).

Implementation of Antoine Berman's Theory of Deforming Tendencies in the Translation of the *Rijāl Fī Ash-Shams (Men In The Sun)* Novel from Arabic to Persian (A Case Study of Two Translations by Mousavi and Gharifi)

Abstract

Antoine Berman is one of the theoreticians of translation science enumerating thirteen factors of deviation in translation in his theory entitled "Deforming Tendencies". In this research conducted in a descriptive-analytical method; the authors tried to introduce Antoine Berman's theory and implement it on two translations of the "*Rijāl fī ash-Shams (Men in the Sun)*" novel written by the Palestinian novelist Ghassan Kanafani, translated into Persian by Mousavi Khalkhali and Gharifi. The current study aims to determine the deviations in the translation of these two translators based on the mentioned theory and criticize them. The results of this research indicated that the originalist theory of Berman provides the most efficient components for the criticism of novel translation, and based on it, the performance of translators can be evaluated methodically. Considering that Berman's theory pays much attention to the source language; Mousavi's fidelity level to the source text language is higher than Gharifi's.

Keywords: Berman, Deforming Tendencies, *Rijāl fī ash-Shams (Men in the Sun)*, Translation from Arabic to Persian

نقش متون کهن ادبی در تعلیم و تربیت کودکان

(با تکیه بر شاهنامه فردوسی، بوستان و گلستان سعدی و مثنوی معنوی)

محمد مصطفی رسالت پناهی (نویسنده مسئول)

دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کاشان. دبیر ادبیات آموزش و پژوهش کاشان

resalat@grad.kashanu.ac.ir

فاطمه نعنافروش

دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان

F.nanaforush@gmail.com

چکیده

ادبیات فارسی در بین اعصار و طبقات مختلف جامعه نقش حیاتی و حائز اهمیتی را ایفا می‌کند؛ به طوری که حتی کودکان این مرز و بوم نیز از این میراث کهن بی‌نصیب نمانده‌اند. پیام‌ها و اهدافی که آثار کهن ادبی ارائه می‌کنند، می‌تواند نقش و اهمیت اساسی در تربیت زندگی حال و آینده کودکان ایفا کند. جذابیت نهفته در متون کهن داستانی، قدرت یادگیری کودکان را افزایش می‌دهد. کودکان در خواندن این متون با هم همراه می‌شوند و نکات آموزشی، اخلاقی، تربیتی و... را که در آن وجود دارد، یاد می‌گیرند. متون کهن ادبی از جمله شاهنامه، بوستان، گلستان و مثنوی معنوی سرشار از این آموزه‌ها و پندهاست و نقش این شاهکارهای ادبی را در امر تعلیم و تربیت کودکان نباید نادیده گرفت. گنجاندن مفاهیم اخلاقی و تربیتی در این شاهکارها بیانگر اهمیت این موضوع است. فردوسی در خلال داستان‌های شاهنامه، مولانا در جای‌جای کتاب مثنوی معنوی و سعدی در باب هفتم کتاب گلستان و بوستان (تأثیر تربیت) مفاهیم آموزشی و تربیتی فراوانی را بیان کرده که بسیار مناسب کودکان است. با بازنویسی و آسان‌سازی این متون می‌توان نکات اخلاقی، تربیتی، اجتماعی را در قالب ماجراهایی جذاب و خواندنی برای کودکان ارائه نمود. این پژوهش به روش تحلیلی و توصیفی به اهمیت و نقش این آثار در تعلیم و تربیت کودکان می‌پردازد.

کلیدواژه‌ها: متون کهن ادبی، تعلیم و تربیت، کودک، شاهنامه، بوستان و گلستان سعدی، مثنوی معنوی.

۱- مقدمه

از دید پژوهشگران حوزه روان‌شناسی، دوران کودکی از دوره‌های سهل و ممتنع است؛ سهل است از آن جهت که با فطرتی پاک و دست‌نخورده روبه‌رو هستیم و هرطور که بخواهیم می‌توانیم این خمیرمایه را شکل دهیم و ممتنع است از آن جهت که مانند نقشی حک‌شده بر روی سنگ، هر شکلی که بگیرد، در دوره‌های بعدی زندگی او تأثیرگذار است و به آسانی از بین نمی‌رود. ما در برابر کودکان خود مسئول هستیم و زمانی می‌توانیم بگویم وظیفه خود را به درستی انجام داده‌ایم که ابتدا بر مسأله تربیت کودکان سرمایه‌گذاری کنیم.

زبان و ادبیات کهن فارسی، گنجینه‌ای است نادر از داستان‌ها و حکایت‌های حکمت‌آمیز و انسان‌ساز که انتقال آن به کودکان و نوجوانان به عهده نویسندگان متعهد و اهل قلم هوشیار ایران زمین است. ادبیات فارسی با سابقه دیرینه‌ای که در تشکیل فرهنگ و تمدن غنی کشورمان دارد، هم در شکل شفاهی و هم به صورت نوشتاری در بین اعصار و طبقات مختلف جامعه نقش حیاتی و حائز اهمیتی را ایفا می‌کند؛ به طوری که حتی کودکان این مرز و بوم نیز از این میراث کهن بی‌نصیب نمانده‌اند.

با توجه به این‌که آموزه‌های تربیتی و پرورشی از ادبیات کهن ملت‌ها سرچشمه می‌گیرد، از روزگاران قدیم به جز قصه‌های شیرین، شعرها، ضرب‌المثل‌ها و چیستان‌های بسیاری نیز سینه به سینه نقل شده است که بسیاری از این شعرها و قصه‌های مخصوص کودکان با بهره‌گیری از ادبیات عامیانه نوشته شده‌اند. بخش بزرگی از خود شعرها و قصه‌های عامیانه به عنوان ادبیات کودک پذیرفته شده‌اند. لالایی‌ها، مثل‌ها، ترانه‌های کودکان، افسانه‌های خردسالان، داستان‌های ماجراجویی، حماسی و عاشقانه و اسطوره‌ها که همه زاینده تخیل و تفکر مردم اعصار مختلف هستند و در طی زمانی بس طویل سینه به سینه به نسل‌های بعدی منتقل شده است، اثر روانی و تربیتی عمیقی بر کودک و نوجوان باقی می‌گذارد. پیام‌ها و اهدافی که آثار کهن ارائه می‌کنند، می‌تواند نقش و اهمیت اساسی در تربیت زندگی حال و آینده کودکان و نوجوانان ایفا کند.

عده‌ای بر این باورند که به لحاظ سنی و پایین بودن دامنه لغات و کاهش درک و فهم لازم کودکان در مورد برخی اشعار شاعران کهن، آموزش و تعلیم و یاددهی اشعار و متون کهن ادبی به آنان سخت است و نیازی نیست و این‌طور به نظر می‌رسد که به دلیل سنگین بودن محتوای ادبی اشعار، شاهنامه‌خوانی و تفسیر اشعار حافظ، مولانا، سعدی و... مختص بزرگسالان است. بافت داستانی بعضی متون کهن به گونه‌ای است که همه افراد، از کودکان تا بزرگسالان را به خود جذب می‌کند. جذابیت نهفته در شاهنامه و متون کهن داستانی، قدرت یادگیری کودک را افزایش می‌دهد. کودکان در خواندن این متون با هم همراه می‌شوند و نکات آموزشی، اخلاقی، تربیتی و... را که در آن وجود دارد، یاد می‌گیرند.

۲- بیان مسأله

یکی از اساسی‌ترین دغدغه‌های بشر موضوع تربیت و تعلیم است. ارتباط علومی چون جامعه‌شناسی، روان‌شناسی و ادبیات با مباحث تعلیم و تربیت، اهمیت آن را دوچندان ساخته است.

متون کهن ادبی بخشی از هویت ما هستند و هر ملتی با هویتش زنده است. هر ملتی هویت ملی، فرهنگی و تاریخی دارد و ریشه‌هایش همین هویت است و اگر این ریشه‌ها از او گرفته شوند چیزی برای باقی نمی‌ماند. این گونه متون سرشار از داستان‌ها و قصه‌ها و حکایت‌های پندآموز برای زندگی بهتر کودکان است. در این مقاله قصد داریم بدین

پرسش‌ها پاسخ دهیم که متون کهن ادبی چه نقشی در تعلیم و تربیت کودکان ایفا می‌کنند و این‌که آموزه‌های تربیتی متون کهن در تربیت کودکان تا چه حد مؤثر می‌تواند واقع شود؛ داستان و قصه تا چه حدی در تکوین و رشد کودک مؤثر است و نیز آیا بازنویسی این متون برای کودکان می‌تواند مفید واقع شود یا خیر؟

۳- تعلیم و تربیت در کودکان

تعلیم و تربیت مطلوب عامل اصلی سعادت هر انسان و پیشرفت هر جامعه‌ای است. جایگاه تعلیم و تربیت در هر فرهنگ اصیلی، به ویژه در دین اسلام، مهم و ارزشمند است. «تعلیم، عامل رشد و شکوفایی بشر و ارتقای فکری، جسمی و روانی است که از این طریق پرورش، شخصیت، ایجاد اعتماد به نفس و یافتن فلسفه صحیح زندگی، برای بهتر زیستن فراهم می‌شود. (بارانی و گل افشانی، ۱۳۹۱: ۴)

ادبیات تعلیمی گونه‌ای از آثار ادبی است که با درون‌مایه علمی و اخلاقی با هدف تعلیم و تربیت نگاشته شده باشد. این نوع ادبی نقش مهمی در زندگی کودکان و نوجوانان دارد. تعلیم و تربیت همواره به عنوان اولین و مهم‌ترین وجه، مورد توجه ادیبان، نویسندگان و داستان‌سرایان بوده است. آثار ارزشمندی چون بوستان، گلستان، مثنوی معنوی و کلیله و دمنه جزء حوزه ادبیات تعلیمی به شمار می‌روند. بازنویسی مناسب و خلاق این آثار می‌تواند مفاهیم اخلاقی و تعلیمی را در اختیار کودکان و نوجوان قرار دهد.

ادبیات کودکان و نوجوانان بخشی از ادبیات غنی و گسترده ماست که به سبب تأثیر فراوانی که در تربیت مخاطبان دارد، جایگاه ارزشمند و والایی را در علوم روان‌شناسی و تربیتی کسب کرده است. امروزه همه روان‌شناسان و متخصصان علوم تربیتی به اهمیت این امر واقف هستند و از مریبان، نویسندگان، شاعران و سایر پدیدآورندگان آثار کودکان انتظار دارند تا با مطالعه ابعاد شخصیتی کودک، به نیازهای ذهنی، عاطفی، اجتماعی و بدنی او در سنین و دوره‌های مختلف پی ببرند و آثاری شایسته و مناسب برای آن‌ها پدید آورند. (شجری، ۱۳۸۴: ۵۴) ادبیات کودکان و نوجوانان به عنوان یکی از ابزارهای تربیت، علاوه بر تأمین نیازهای روحی و عاطفی و تا حدودی جسمی، در شکل‌گیری باورهای دینی در آن‌ها نیز مؤثر است.

۴- نقش داستان در تکوین و رشد شخصیت کودک

تعلیم و تربیت آزادانه به واسطه شاهکارهای ادبی «داستان» پیشرفت می‌کند. در تعلیم و تربیت کودکان سه روش اصلی وجود دارد. برنامه‌های علمی، ادبی و فنی. در واقع هر آموزشی باید هنر، علم و مجموعه‌ای از افکار و ادراک زیبایی را به کودکان بیاموزد. هنر و ادبیات مستقیماً موجب بسط و وسعت نظر کودک می‌گردد. به کمک ادبیات و هنر دنیا بسیار فراخ‌تر از یک حس مادی می‌شود و تخیل، تصوّر و آفرینش شعر و داستان نبض احساس را بر می‌انگیزد. درحقیقت مقام ادبیات فاخر قدیم در تعلیم و تربیت بسیار ارزشمند و به تعبیر وایتهد مشابه خورشید در جهان مادی است. (وایتهد، ۱۳۳۸: ۶۰)

کودکان و نوجوانان به اقتضای سن خود، از راه رفتن گرفته تا نحوه برخورد با دیگران، نحوه برخورد با مسائل پیرامون فرد، روش زندگی و مانند آن، نیاز به آموزش و تربیت در سطوح مختلفی دارند. یکی از بهترین، مؤثرترین و قوی‌ترین عوامل در انتقال این مفاهیم، آموزش غیر مستقیم اسیت. با این روش می‌توان از طرق متفاوتی مفاهیم را به

آن‌ها انتقال داد. (فیشر، ۱۳۸۵: ۱۳۵) از آنجایی که داستان‌ها می‌توانند ترکیب قدرتمندی برای سازماندهی انتقال اطلاعات و معنادگی به زندگی باشند (کم، ۱۳۷۹: ۷۷)، استفاده از داستان به عنوان شیوه‌ای غیر مستقیم، کمکی مؤثر در این راه قلمداد می‌شود.

به طور کلی، علاقه به داستان و شعر در بین کودکان یک ویژگی ذاتی و برخاسته از طبیعت آن‌هاست؛ چنان که کودک از سن طفولیت با شنیدن قصه‌ای شیرین از زبان مادر لبخند می‌زند، آرام می‌گیرد و به خواب می‌رود. بیان داستان در طول تاریخ حیات انسان، یکی از مهم‌ترین راه‌های ایجاد ارتباط و انتقال پیام میان والدین و فرزندان بوده است.

افلاطون ارزش و اهمیت داستان‌ها را در تربیت و تهذیب کودکان دریافته و فصلی از کتاب جمهوریت خود را به همین موضوع اختصاص داده است. وی اعتقاد دارد: «پس باید پرستاران و مادران را وادار کنیم که فقط حکایاتی را که پذیرفته‌ایم برای کودکان نقل کنند و متوجه باشند پرورشی که روح اطفال به وسیله حکایات حاصل می‌کند به مراتب بیش از تربیتی است که جسم آن‌ها به وسیله ورزش پیدا می‌کند.» (افلاطون، ۱۳۳۵: ۱۳۰)

والدین همواره کوشیده‌اند از طریق داستان، کودکان‌شان را از واقعیت‌ها و سختی‌های زندگی آگاه کنند و تجربه‌های خویش را به آنان انتقال دهند. کودکان با شنیدن داستان، چنان تحت تأثیر قهرمان آن قرار می‌گیرند که سعی دارند عقاید و اندیشه‌های خود را شبیه به او سازند. (فیشر، ۱۳۸۹: ۱۴)

بنابراین داستان‌ها و قصه‌ها نقش بسیار مهمی نیز در تکوین و رشد شخصیت کودک دارد و به منزله ابزاری برای پیشبرد تفکر او محسوب می‌شود. روان‌شناسان رشد معتقدند که قصه‌ها و داستان‌ها برای کودکان خردسال فقط یک محرک روانی و شنیداری نیستند، بلکه کارکردهای فراوانی برای این گروه از کودکان دارند. رابطه‌ای که بین شخصیت‌های یک داستان وجود دارد، می‌تواند به کودک و نوجوان کمک کند که خود چگونه این موارد را در زندگی رعایت کند. (غفاری، ۱۳۸۴: ۱۸)

هم‌چنین روان‌درمانگران و متخصصان تعلیم و تربیت بهره‌گیری از قصه و داستان را به عنوان یکی از روش‌های مؤثر تقویت اعتماد به نفس، در بین کودکان و نوجوانان تلقی می‌کنند و معتقد هستند که افراد بر مبنای مجموعه‌ای از قصه‌ها، عملکردشان را در جهان و روابط خود را با دیگران تنظیم می‌کنند و تأثیر و ارزش داستان را در تربیت کودکان دریافته‌اند. آن‌ها تعلیم و تربیت، افسانه‌سازی و داستان‌سرایی را پلی می‌دانند که دنیای افسانه‌ای تخیلی کودک را به دنیای واقعی بزرگسالان ارتباط می‌دهد و چه بسا که انسان را به ارزش‌های اخلاقی راهنمایی می‌کند. داستان بزرگ‌ترین وسیله ظهور وجدان پاک و خوی و خصلت مطلوب و پسندیده کودک است. (شعاری‌نژاد، ۱۳۷۴: ۱۲۵) پس باید اذعان داشت که داستان، ابزاری قوی در انتقال مفاهیم، اطلاعات و در نهایت شکل‌گیری شخصیت کودک و نوجوان است. گنجاندن مفاهیم اخلاقی و تربیتی در داستان‌های کهن ما که با زبانی نرم و ساده نقل می‌شود، بیانگر اهمیت این موضوع است.

کودک از طریق قصه‌ها و داستان‌های خوب به بسیاری از ارزش‌های اخلاقی پی می‌برد. ویژگی‌هایی مانند پایداری، شجاعت، نوع‌دوستی، امیدواری و خودباوری، پرورش حس زیبایی‌شناسی در کودک، متوجه ساختن کودک به دنیایی که اطرافش را فرا گرفته، پرورش عادات مفید در کودک، تشویق حس استقلال طلبی خودباوری و خلاقیت، ارزش‌هایی هستند که هسته مرکزی بسیاری از قصه‌ها و داستان‌های کهن ما را تشکیل می‌دهند.

در دل ادب کهن فارسی داستان‌هایی وجود دارد که بیان آن برای گروه کودک بسیار سودمند است. داستان‌های موجود در این متون برای این گروه منبع مناسبی در کسب دانش و آگاهی در زمینه فرهنگ و تاریخ (فرهنگ عامه) بینش روان‌شناختی و جامعه‌شناختی شمرده می‌شود.

اگر بتوانیم داستان‌های بوستان و گلستان سعدی، شاهنامه فردوسی و مثنوی معنوی را وارد ذهن کودکان کنیم، خود به خود می‌تواند به عنوان بازدارنده از خطا عمل کند. بیان داستان‌های این کتاب‌ها از دوران کودکی می‌تواند مقام و منزلت انسانی و وارستگی را در انسان شکل دهد. ذهن کودک در حال رشد و شکل‌گیری است و اگر از همان ابتدا سعی کنیم قوانین و هنجارهای این متون مانند دلاوری، راستی و درستی، پاکی و صداقت، خردورزی، مهرورزی، خدمت و... را در ذهن کنجکاو و کاوشگر کودک نقش ببندیم، مسائل روانی و تربیتی کودک به سمت و سوی مثبتی سوق پیدا خواهد کرد. بنابراین برای جلوگیری یا کاهش اثر ناهنجاری‌های اجتماعی، راهی جز بازگشت به آموزش‌ها و پندهای پیشینیان نیست. متون کهن ادبی از جمله شاهنامه، گلستان و مثنوی معنوی سرشار از این آموزه‌ها و پندهاست. فردوسی در خلال داستان‌های شاهنامه، مولانا در جای‌جای کتاب مثنوی معنوی و سعدی در باب هفتم کتاب گلستان و بوستان (تأثیر تربیت) مفاهیم آموزشی و تربیتی فراوانی را بیان کرده که بسیار مناسب کودکان است. برای مثال یکی از مهم‌ترین نکاتی که در این‌گونه متون به آن اشاره شده است، قانون کنش و واکنش است. به این معنا که هر کاری انجام می‌دهیم، نتیجه آن را به شکلی در زندگی مشاهده می‌کنیم. این نکته تربیتی و اخلاقی بارها در طول این متون تکرار می‌شود:

نگر تا چه کاری، همان بدروی سخن هر چه گویی همان بشنوی

(فردوسی، ۱۳۶۹: ۲۰۲/۱)

چيست احسان را مكافات ای پسر لطف و احسان و ثواب معتبر

(مولوی، ۱۳۹۰: ۲۸۳)

جمله دانند این اگر تو نگروی هر چه می‌کاریش روزی بدروی

(مولوی، ۱۳۹۰: ۵۴۶)

اگر بد کنی چشم نیکی مدار که هرگز نیارد گز انگور، بار

پندارم ای در خزان کشته جو که گندم ستانی به وقت درو

(سعدی، ۱۳۵۹: ۶۵)

این اشعار آموزش خوبی برای کودک است که بداند خطاها و نیکی‌های او بی جواب نخواهد ماند. باری باید گفت داستان به عنوان بهترین وسیله برای دلخوش‌ساختن و تغذیه روان و خیال کودکان، اگر درست و دقیق انتخاب شود بیش از سایر وسایل تربیتی در رفتار کودک مؤثر خواهد بود. به وسیله داستان می‌توان حقایق زیادی از تاریخ، جغرافی، مبادی علوم و اکثر فضایل اخلاقی را به کودکان آموخت. هر داستانی دارای فکر، نتیجه، خیال، روش و زبان است و هریک از این‌ها در تکوین کودک بسیار تأثیرگذار است. (شعاری نژاد، ۱۳۴۷: ۸۰)

۵- لزوم استفاده از متون کهن ادبی در امر آموزش و تعلیم کودک

متون کهن ادبی کم و بیش آثاری هستند که در عرف تقسیم‌بندی ادبیات فارسی با زبان و قالب کهن (زبان نوشتاری و قالب‌های ادبی رایج تقریباً تا پیش از مشروطیت) نوشته شده‌اند. باید توجه داشت که ما امروزه در پرتو نظریه‌های جدید، بسیاری از این متون را اعم از نثر و نظم متون ادبی تلقی می‌کنیم اما گذشتگان تا مدت‌ها (دست کم تا پیش از فراگیر شدن شهرت گلستان سعدی) نظم را متن ادبی می‌دانستند نه نثر را. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۳) استفاده از متون کهن ادبی در ادبیات کودک و نوجوان تأثیرات زیادی بر این نوع ادبی می‌گذارد. به جهت کارکرد آموزشی و تربیتی، انتخاب متون کهن ادبی برای کودکان باید در اولویت قرار گیرد، زیرا علاوه بر ظرفیت‌های زبانی این متون، جنبه‌های تعلیمی آن‌ها نیز برای کودکان مؤثر است.

به علت قابلیت بالای متون کهن در امر آموزش مهارت‌های زندگی، کارشناسان و پژوهشگران علوم تربیتی و روان‌شناسی می‌توانند با همکاری نویسندگان، مربیان کانون‌های پرورشی، معلمان، از حکایت‌های زیبای شاهنامه، گلستان و بوستان سعدی و مثنوی معنوی برای آموزش مهارت‌های زندگی به کودکان بهره بگیرند. آموزش مهارت‌های زندگی اجتماعی، آداب و رسوم، جشن‌ها، آیین‌های باستانی، علاقه به وطن‌پرستی، میهن‌پرستی و... همه به زیبایی در متون کهن ایرانی نهفته است و کودک برای افزایش مهارت‌های اجتماعی‌اش، احتیاج به آموزش از طریق چنین متونی دارد.

تشویق کودکان به خواندن این آثار، علاوه بر این‌که پندهایی به آن‌ها منتقل می‌کند، می‌تواند مروج فرهنگ ایرانی - اسلامی نیز باشد.

۶. اهمیت بازنویسی و بازآفرینی متون کهن ادبی برای کودکان

بازآفرینی متون کهن ادبی عامل مهمی در رشد و توسعه ادبیات کودک است. بازنویسی و بازآفرینی، زمینه‌آشنایی و علاقه این طیف سنی را با متون کهن و ارزشمند فراهم می‌کند. در اقتباس از متون کهن برای کودکان باید آثار ادبی که محتوای آن‌ها آموزه‌های اخلاقی یا اجتماعی و علمی است، با توجه به گروه سنی مخاطب بازنویسی شود و در اختیار آنان قرار گیرد. از دوره مشروطه به بعد بود که متون کهن و اقتباس از آن در آثار کودک و نوجوان به شکل رسمی دیده شد. در حقیقت نویسندگان با بازنویسی روایت‌های کهن، قسمتی از کار شناساندن و تثبیت هویت ملی ایران را به کودکان و نوجوانان بر عهده گرفتند. (پایور، ۱۳۸۸: ۱۱۴)

کودک و نوجوان در هر مرحله‌ای از رشد سنی خود به کتاب‌های داستانی نیازمند است و این گرایش تا سال‌های متوالی می‌تواند ادامه داشته باشد. متون کهن فارسی سرشار از قصه‌ها و حکایاتی است که نکات اخلاقی، تربیتی، اجتماعی را در قالب ماجراهایی جذاب و خواندنی ارائه می‌کند. با این حال، داشتن زبان ثقیل و کلمات و عباراتی که امروز دیگر استفاده نمی‌شود و برای فهم برخی از آن‌ها باید به واژه‌نامه‌ها مراجعه کرد و همچنین داشتن لایه‌های متعدد که گاه درک منظور نویسنده و محتوای اصلی اثر را دشوار می‌کند، این متون را برای مخاطب امروز به‌ویژه کودکان نیازمند بازنویسی و ساده‌سازی می‌کند.

از متون کهن فارسی مناسب بازنویسی برای کودکان می‌توان از مثنوی معنوی، شاهنامه فردوسی، بوستان و گلستان سعدی و کلیله و دمنه نام برد. بدیهی است که وقتی قرار باشد مخاطبان چنین آثاری این رده‌های سنی پایین باشند، باید دست به گزینش زد و قطعاتی را انتخاب کرد که مناسب سن و دنیای آنان باشد، چرا که این گونه متون با تمام

ارزش‌های خود اگر به همان شکل و صورت گذشته ارائه شوند، مورد استقبال کودک قرار نمی‌گیرند، زیرا کودکان در عصر حاضر با وجود این همه تنوع در ارائه موضوعات اطلاعاتی به آن‌ها هیچ گاه مایل نیستند به سوی اشکال کهنه بروند. پس باید در بازنویسی به ویژه برای کودکان تغییراتی اساسی در ساختار متون بازنویسی‌شده در مقایسه با متن کهن مدنظر ایجاد شود، چون زبان و دنیای ادبیات کودک امروز خیلی با ادبیات بزرگسال به‌ویژه متون کهن متفاوت است.

در متن بیشتر بازنویسی‌ها و بازآفرینی‌هایی که برای کودکان انجام می‌شود مخصوصاً آن‌ها که چاشنی هنر و خلاقیت را هم به همراه دارند، بی‌شک تفاوت زیادی با اصل متون می‌بینیم، اما محتوا و درون‌مایه این آثار است که می‌تواند در این زمان و در این دوره از زندگی کودک برایش مفید فایده باشد و ساختار ظاهری این آثار چندان نزدیکی و مشابهتی با ادبیات کودک ما ندارد. ما باید هرچه می‌توانیم از دل این آثار بیرون بکشیم و مناسب کودکان و مطابق سلیقه آن‌ها بازآفرینی و بازنویسی کنیم. حتی اگر لازم دیدیم و ممکن بود چیزهایی از مظاهر دنیای امروز را به متن خود بیفزاییم تا این آثار را به ذوق و سلیقه و دنیای کودکانمان نزدیک‌تر کنیم. این گونه بازنویسی‌های ساده میزان درک و لذت کودکان از متون کهن را افزایش می‌دهد.

۷- آموزه‌های تربیتی متون کهن در تربیت کودک

رسیدن به تعلیم و تربیت مطلوب که هدف آن تعالی آدمی در زندگی فردی و اجتماعی است، با حرکت در مسیر معرفت و حکمت امکان دارد؛ مسیری که اندیشمندان بزرگ ادب فارسی به ما آموخته‌اند. «برای نهادینه کردن اصول تعلیم و تربیت باید فرهنگ ایرانی را خوب بشناسیم. بدون شک یکی از راه‌های آشنایی، بررسی و کاوش در متن‌های ادبی است.» (پاشایی، ۱۳۹۱: ۱۲) شاید مهم‌ترین دلیلی که بچه‌ها لازم است با ادبیات ایران زمین آشنا شوند، توجه به این نکته باشد که ادبیات کهن ما چکیده معرفت و فهم عالی‌ترین روح‌های انسانی در جهان است. آموزه‌های تربیتی که در متون کهن ادبی ما وجود دارد می‌تواند در تربیت کودکان مؤثر واقع شود. اینک نمونه‌هایی از این متون:

۷-۱- شاهنامه فردوسی

شاهنامه فردوسی سند هویت ملی ماست. ما برای آنکه فرزند خود را با فرهنگ کشور خود آشنا کنیم، بایستی به سراغ شاهنامه برویم. بنابراین تربیت فرزندان ما براساس فرهنگ هویت ملی شکل می‌گیرد. با استفاده از شاهنامه می‌توانیم فرهنگ کشور خود را به کودکان منتقل کنیم؛ حتی برای بومی‌سازی متن‌های خوب شرقی و غربی، استفاده از شاهنامه نیاز است. در ادبیات ایران نه تنها در ادبیات عرفانی بلکه حتی در ادبیات حماسی مانند شاهنامه نیز آنچه مورد ستایش است راستی، نیکی، جوانمردی، آزادگی، صلح و دوستی است. با آموزش شاهنامه به کودکان مفاهیم والای انسانی در آنان تحقق پیدا می‌کند و به جایگاهی می‌رسند که می‌توانند سعادت را برای نسل بعدی بشریت به وجود آورند.

در شاهنامه قریب بیش از صد بار واژه «کودک» و «کودکی» به کار گرفته شده که نشان می‌دهد، فردوسی از بیان این دوران مقصودی داشته است. آموزه‌های موجود در شاهنامه در تربیت کودک می‌تواند تأثیرگذار باشد. حکیم فردوسی کلام شیوای خود را در قالب داستان‌های اسطوره‌ای که از پیش وجود داشته گنجانده است. هم‌چنین با صحنه‌آرایی‌های زیبا، شروع به خلق و بازآفرینی داستان‌هایی می‌کند که هم بزرگسال می‌تواند آن‌ها را دریابد و هم

برای آموزش کودک مؤثر واقع می‌شود. مفاهیمی از جمله، دیو سفید و سیاه یا دیو زشت و زیبا که در شاهنامه وجود دارد، برای کودک قابل فهم است. به عنوان مثال، دیوی که زشت است رستم آن را از بین می‌برد، اما دیوی که سفید است به دلیل عینی بودن می‌تواند دام‌آفرین باشد و انسان را دچار سردرگمی کند. بنابراین عینی بودن مفاهیم و تمثیلی بودن داستان‌ها راهگشای ماست تا بتوانیم مسائل تربیتی، روان‌شناختی و بسیاری از مهارت‌های زندگی را به کودک آموزش دهیم.

در شاهنامه، عناصر و حوادث شگفت‌انگیز و خوارق عادات و موجودات خارق‌العاده بسیاری وجود دارد که سبب زیبایی و جذابیت آن می‌شود و زمینه را برای انتخاب داستان بر اساس نیازهای کودک فراهم می‌کند. این شاهکار مملو از داستان‌های خیال‌انگیز و وقایع و حوادث جادویی است. این قصه‌های شگفت‌انگیز با شخصیت‌ها و عوامل فرا واقعی و رویدادهای اعجاب‌آور می‌تواند سبب پرورش نیروی تخیل و تصور و قدرت ذهنی کودک شود و علاوه بر سرگرمی، موجب آشنایی او با میراث گذشته و تکوین هویت ملی و فرهنگی شود. همچنین از آنجایی که این داستان‌ها به رشد تخیل کودک کمک می‌کند و رشد تخیل کودک امر مطلوبی است و بنا به نظر روان‌شناسان در رشد تعقل و قوه استدلال و اکتشاف او در بزرگسالی نیز اثر مثبت دارد، نباید از خواندن این گونه کتاب‌ها و گفتن این گونه قصه‌ها برای آن‌ها کوتاهی کرد. (پولادی، ۱۳۸۴: ۱۷۳)

با فانتزی‌سازی داستان‌های شاهنامه برای کودکان می‌توانیم علاوه بر آشنا کردن ضمنی آنان با متون کهن، شرایطی را فراهم سازیم تا از دنیای ساختگی و خیالی مرتبط با ماجراهای این اثر لذت ببرند. با کاربرد این شیوه کودک با مشارکت در دنیای گذشته، بی‌آنکه مورد آموزش مستقیم قرار بگیرد با تاریخ و پیشینه فرهنگی ادبیات حماسی و اسطوره‌های ملی خود آشنا می‌شود و نخستین دستاورد چنین شیوه‌ای ایجاد مقدمات درک هویت ملی در ذهن کودک است. (پورخالقی چترودی و جلالی، ۱۳۸۹: ۵۹)

۲-۷- بوستان و گلستان سعدی

سعدی معلّم است؛ معلّمی که هنوز کلاس درسش تعطیل نمانده و تا این زمان و هر زمان دیگر برپاست. او پس از یک سفر طولانی به شیراز باز می‌گردد و حاصل سفرش را که یک کتاب اخلاق عملی است با خود به عنوان ره‌آورد می‌آورد. بوستان به نظم که سرشار از نکات اخلاقی و تعلیمی است و یک سال بعد، گلستان را نیز به همان شیوه، اما آمیخته به نثر می‌نگارد و هر دو کتاب را در اختیار طالبان اخلاق و تعلیم و تربیت قرار می‌دهد. در این دو کتاب مباحث تربیتی و اخلاقی زیادی مطرح شده که می‌توان برای آموزش کودکان از آن بهره گرفت.

از دید سعدی دوران کودکی مرحله اطاعت از مربی و زمان زحمت برای آموختن است که نتیجه این زحمات در بزرگی آشکار می‌شود. این دوران، زمان نقش‌پذیری و تربیت است. اگر در کودکی تربیت به شیوه پسندیده صورت نگیرد، اصلاح آن رفتارها و جبران آن در دوره بزرگسالی دشوار یا غیر ممکن خواهد بود. در حقیقت آموزش و پرورش و زحمت در این مرحله، سرمایه‌گذاری برای دوره بزرگسالی است:

ندانی که سعدی مراد از چه یافت نه هامون نوشت و نه دریا شکافت؟

به خردی بخورد از بزرگان قفا خدا دادش اندر بزرگی صفا

هر آن کس که گردن به فرمان نهد بسی بر نیاید که فرمان دهد
هر آن طفل کاو جور آموزگار نبیند، جفا بیند از روزگار
پسر را نکو دار و راحت رسان که چشمش نماند به دست کسان

(سعدی، ۱۳۵۹: ۱۶۰)

گلستان سعدی نمونه‌ای فاخر و درخشان از ادبیات تعلیمی و تأثیرگذارترین کتاب نثر در ادب پارسی است که در آن مفاهیم عمیق و تربیتی و اخلاقی در قالب حکایت‌های کوتاه و پند آموز برای مردم همه اعصار نقل کرده است. اگر چه این کتاب اثر تعلیمی به شمار می‌آید، اما برای مخاطب کودک نوشته نشده است. با این حال در بر دارنده مضامین و اندیشه‌هایی است که در صورت بازسازی می‌تواند در نظام آموزشی امروز و تربیت کودکان مؤثر واقع شود. از داستان‌های جالب و جذاب این کتاب می‌توان در آموزش کودکان و تعلیم معانی ارزشمند فکری به آنان استفاده کرد. بزرگان حوزه ادبیات فارسی از جمله شفیع کدکنی بر توجه به آثار قدما مخصوصاً گلستان سعدی برای کودکان سفارش زیادی می‌کنند. از گذشته‌های دور حکایت‌های منتخب گلستان سعدی در رده اولین منابعی بوده‌اند که کودکان به واسطه آن خواندن و نوشتن را آموخته‌اند. حکایت‌های شیرین سعدی برای کودکان هنوز هم از لحاظ محتوا مناسب هستند، اما از لحاظ دستوری می‌توان آن‌ها را به صورت داستان کوتاه برای کودکان روان‌نویسی کرد. این به آن دلیل است که با وجود این که جمله‌بندی حکایت‌های گلستان بسیار واضح و شیوا هستند، فهم آن برای کودکان امروز کمی دشواری دارد.

دوران کودکی از دیدگاه سعدی، دوران واقعی تربیت و نقش‌پذیری است. اثرات تربیتی معلم برای کودک و زحمات وی در بزرگی نمایان می‌گردد. دوره کودکی سرمایه‌گذاری برای ساخت آینده‌ای درخشان خواهد بود. سعدی همانند روان‌شناسان امروزی باور داشته که انسان هر چه کم‌سن و سال‌تر باشد، تربیت‌پذیرتر است. به اعتقاد وی اگر در تربیت کودک کوتاهی شود، در بزرگی، تربیت در او تأثیر نخواهد داشت:

هر که در خردی‌اش ادب نکنند در بزرگی فلاح از او برخاست
چوب تر را چنان‌که خواهی پیچ نشود خشک جز به آتش، راست

(سعدی، ۱۳۸۶: ۳۴۷)

از جمله داستان‌های گلستان سعدی برای کودکان می‌توان به مواردی چون ادب لقمان، دو شاهزاده، مرد نادان و دامپزشک، پای بدون کفش و غلام ترسو اشاره کرد. هم‌چنین برخی حکایات گلستان، قابلیت شناساندن فضایل و رذایل اخلاقی را به کودکان دارد. ستایش خرد و دانایی به جای جته و سن، پرهیز از آزار و اذیت و رنجاندن دیگران، تشویق به علم آموزی، ستایش جوانمردی و قناعت، دوری از ریاکاری و... همه مفاهیمی هستند که در حکایات گلستان نهفته شده است.

۳-۷- مثنوی معنوی

مثنوی معنوی، اثری عرفانی و هم‌چنین تعلیمی است که مولوی در قالب داستان، حکایت و تمثیل به بیان افکار و اندیشه‌های تربیتی و تعلیمی خود پرداخته و با پیام‌های خاص اخلاقی، انسان را به سوی کمال و مدارج عالی رهنمون

می‌سازد. انتقال این مفاهیم و پیام‌های خاص در قالب داستان و حکایت‌های جذاب، باعث نهادینه شدن این مفاهیم در شخصیت کودک و نوجوان و همچنین باعث پرورش قوه تخیل و پرسشگری آن‌ها می‌شود.

با بازنویسی مناسب و متناسب با ظرفیت گروه‌های سنی مختلف از جمله کودکان، می‌توان آن‌ها را با مفاهیم تربیتی این اثر آشنا کرد. بیشترین داستان‌های مثنوی از قصه‌های تو در تو تشکیل شده‌اند. قصه اصلی هم‌چنان در میان است که حکایت تازه‌ای آغاز می‌شود. از این رو خوانش قصه‌های تو در تو و فهم اندیشه سیال مولانا برای گروه سنی کودک چندان ساده نیست. پس مناسب است داستان‌های مثنوی به صورت اپیزود و بخش‌های مستقلی بازسازی شوند تا خواننده میان حکایت‌های تو در تو مثنوی سرگردان نباشد.

در مثنوی داستان‌هایی وجود دارد که در رهایی کودکان و نوجوانان از رنج‌های عاطفی، جرأت ایجاد رفتارهای جدید، آیین زندگی اجتماعی، روحیه فداکاری و از خودگذشتگی، اصلاح و پرورش ذهنیت، بهبود مهارت‌های ارتباطی، ایجاد و بروز خلاقیت فردی در اعتماد به نفس، بسیار مؤثر است. استفاده از داستان‌های آموزشی مثنوی با نقش تعلیمی، برای موضوعاتی چون افزایش توانایی کودکان، پرورش ذهن خلاق در آن‌ها، عشق، خیرخواهی، دوری از بدی و بهبود مهارت‌های ارتباطی، می‌تواند باعث ایجاد عزت نفس و خودباوری در کودکان شود. اما با توجه به حجم زیاد و سنگین بودن مطالب، مطالعه آن برای مخاطب کودک و نوجوان، سخت و خسته‌کننده است و بهتر است داستان‌های آموزنده این کتاب ارزشمند به زبان ساده بازنویسی و بازآفرینی شود. شاید همین بازنویسی بتواند خاطره‌ای دلنشین و طعمی لذت‌بخش از حکایات مثنوی را در ذهن فعال و پویای کودک بنشاند؛ به طوری که در آینده او را به مطالعه اصل این اثر راغب‌تر سازد. بعضی از داستان‌های این کتاب که می‌تواند برای کودکان مفید باشد عبارتند از: «طوطی و بازرگان»، «پندهای گنجشک»، «ازدها و مارگیر»، «شغالی که طاووس شد»، «موسی و شبان»، «سلطان محمود و دزدها»، «طوطی و بقال»، «فیل در تاریکی»، «نحوی و کشتیان» و «موش و شتر».

نتیجه‌گیری

از آنچه نوشته شد می‌توان این گونه نتیجه‌گیری کرد که:

۱. پشتوانه غنی در آثار کهن ادبی ایران نهفته است که می‌تواند در جهت تعلیم و تربیت و رشد و تعالی کودکان مؤثر باشد و پیام‌ها و اهدافی که این گونه آثار ارائه می‌کنند، می‌تواند نقش و اهمیت اساسی در تربیت زندگی حال و آینده کودکان و نوجوانان ایفا کند.
۲. به جهت کارکرد آموزشی و تربیتی، استفاده از متون کهن ادبی در برنامه درسی کودکان یک ضرورت است و می‌تواند نقش بسزایی در پیشبرد تفکر کودکان داشته باشد. بنابراین باید به متون کهن ادبی به منزله یک ابزار آموزشی نگاه کرد و روان‌خوانی این متون را جزء برنامه‌های اصلی کودکان در مدارس قرار داد تا بتوانند از طریق گفت و گو در مورد آن‌ها قدرت تفکر خود را بالا ببرند.
۳. داستان‌ها و قصه‌ها نقش بسیار مهمی نیز در تکوین و رشد شخصیت کودک دارد. این فن، ابزاری قوی در انتقال مفاهیم، اطلاعات و در نهایت شکل‌گیری شخصیت کودک و نوجوان است. استفاده از داستان و داستان‌نویسی به منزله ابزاری برای تقویت تفکر کودک است.

۴. بازنویسی و بازآفرینی متون کهن به زبان فارسی می‌تواند گامی مؤثر در افزایش انگیزه کودکان در مراجعه به متون اصلی باشد، می‌توان برخی حکایت‌های ساده و قابل فهم برای کودکان را عیناً روایت کرد تا آن‌ها با زبان و ادبیت متن اصلی هم آشنا شوند.

۵. از آنجا که تربیت فرزندان ما براساس فرهنگ هویت ملی شکل می‌گیرد، با استفاده از شاهنامه می‌توانیم فرهنگ کشور خود را به کودکان منتقل کنیم. با آموزش شاهنامه به کودکان مفاهیم والای انسانی در آنان تحقق پیدا می‌کند و به جایگاهی می‌رسند که می‌توانند سعادت را برای نسل بعدی بشریت به وجود آورند. هم‌چنین آشکار گردید که داستان‌های تخیلی این کتاب این به رشد تخیل کودک کمک شایانی می‌کند.

۶. بسیاری از حکایات بوستان و گلستان، قابلیت شناساندن فضایل و رذایل اخلاقی را به کودکان دارد و در بر دارنده مضامین و اندیشه‌هایی است که در صورت بازسازی می‌تواند در نظام آموزشی امروز و تربیت کودکان مؤثر واقع شود.

۷. استفاده از داستان‌های آموزشی مثنوی با نقش تعلیمی، برای موضوعاتی چون افزایش توانایی کودکان، پرورش ذهن خلاق در آن‌ها، عشق، خیرخواهی، دوری از بدی و بهبود مهارت‌های ارتباطی، می‌تواند باعث ایجاد عزت نفس و خودباوری در کودکان شود. داستان‌های مثنوی معنوی، از آن رو که با تمثیل‌های فراوان بیان شده، به زبان عامه نزدیک‌تر هستند و سرشار از مضامین آموزشی اخلاقی و تربیتی‌اند که در تربیت کودکان و نوجوانان به وسیله مربیان کارایی دارد.

منابع

- افلاطون، جمهور، ترجمه فؤاد روحانی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۳۵.
- بارانی، محمد، گل افشان، رشید، «مثنوی دریای فضایل تربیتی و تعلیمی»، پژوهش‌نامه ادبیات تعلیمی، سال ۴، شماره ۱۳، ۱۳۹۱.
- پاشایی، کامران، عادل‌زاده، پروانه، بررسی جایگاه مدیریت در متون ادب فارسی، تبریز: مولی علی، ۱۳۹۱.
- پایور، جعفر، بازنویسی و بازآفرینی در ادبیات، به کوشش فروغ الزمان جمالی، تهران: کتابدار، ۱۳۸۸.
- پورخالقی چترودی، مه‌دخت، جلالی، مریم، «فانتزی و شیوه‌های فانتزی‌سازی شاهنامه در ادبیات کودک و نوجوان»، مجله علمی پژوهشی مطالعات ادبیات کودک، سال اول، شماره اول، بهار و تابستان، ۱۳۸۹.
- پولادی، کمال، بنیادهای ادبیات کودک، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۸۴.
- سعدی، مصلح الدین، بوستان یا سعدی‌نامه، تصحیح و توضیح غلام حسین یوسفی، تهران: انجمن استادان زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۵۹.
- سعدی، شیخ مصلح الدین، گلستان، مقدمه تصحیح و تعلیقات حسن احمدی گیوی، چاپ دوم، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۶.
- شجری، رضا، بررسی اجمالی و تحلیل ادبیات کودک در ایران از آغاز تا دهه هفتاد، تهران: عیاران، ۱۳۸۴.
- شعاری نژاد، علی اکبر، اصول ادبیات کودکان، چاپ ششم، تهران: سروش، ۱۳۴۷.
- شعاری نژاد، علی اکبر، ادبیات کودکان، تهران: اطلاعات، ۱۳۷۸.
- شفیعی کدکنی، محمد رضا، موسیقی شعر، تهران: آگاه، ۱۳۸۸.
- فردوسی، حکیم ابوالقاسم، شاهنامه، دفتر دوم، به کوشش جلال خالقی مطلق، زیر نظر احسان یارشاطر، کالیفرنیا: مزدا، ۱۳۶۹.
- مولوی، جلال‌الدین محمدبن محمد، مثنوی معنوی، تصحیح رینولد ا. نیکلسون، چاپ پنجم، تهران: هرمس، ۱۳۹۰.
- غفاری، سعید، گامی در ادبیات کودکان و نوجوانان به همراه کتابشناسی کتاب‌های مناسب، تهران: دبیزش، ۱۳۸۱.
- فیشر، رابرت، آموزش و تفکر، ترجمه فروغ کیان زاده، اهواز: رسش، ۱۳۸۵.
- فیشر، رابرت، داستان‌هایی برای فکر کردن، مترجم سیدجلیل شاهرودی لنگرودی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۸۹.
- کم، فیلیپ، داستان‌های فکری، ترجمه باقری، تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۹.
- وایتهد، آلفرد نورس، آمال تربیت، ترجمه پرویز داریوش، تبریز: معرفت، ۱۳۳۸.

The role of ancient literary texts in the education of children

Relying on the Shahnameh Ferdowsi, Bostan and Golestan Saadi and)

Spiritual Masnavi)

abstract

Persian literature plays a vital and important role among different ages and classes of society; So that even the children of this region have not been deprived of this ancient heritage. The messages and goals that ancient literary works present can play a fundamental role and importance in educating the present and future lives of children. The appeal of ancient fiction increases the power of children's learning. Children come together to read these texts and learn the educational, moral, educational, etc. points that are in it. Ancient literary texts such as Shahnameh, Bustan, Golestan and Masnavi are full of these teachings and teachings and the role of these literary masterpieces in educating children should not be ignored. The inclusion of ethical and educational concepts in these masterpieces indicates the importance of this issue. Ferdowsi, during the stories of Shahnameh, Mowlana, instead of the book of Masnavi and Saadi on the seventh book of Golestan and Bostan (the effect of education), expressed a lot of educational and educational concepts that are very suitable for children. By rewriting and elaborate these texts, ethical, educational, social tips can be presented in the form of engaging and reading adventures for children. This research is an analytical and descriptive method of the importance and role of these works in children's education.

Keywords: Ancient literary texts, education, child, Shahnameh, Bostan and Golestan Saadi, Masnavi.

زیبایی‌شناسی تصویر غروب در شعر گذشته و معاصر

مهدی رستمی

عضو هیئت علمی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سلمان فارسی کازرون

dr.rostami@kazerunsfu.ac.ir

فاطمه رمضانی‌زاده

دانش‌آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سلمان فارسی کازرون

f.ramezani5694@gmail.com

چکیده

طبیعت و عناصر آن همواره در عرصه دید هنرمندان بوده‌است. یکی از مناظر طبیعی، غروب خورشید است. تصویر غروب در شعر فارسی از دیرباز تاکنون پس‌زمینه خیال‌پردازی و بیان عواطف، احساسات و اندیشه شاعر قرار گرفته است. پژوهش حاضر می‌کوشد به بررسی مؤلفه غروب و مقایسه تصاویر آن در آثار شاعران قدیم و معاصر بپردازد. تحلیل این مسئله چنان صورت گرفته است که دریابیم شاعران قدیم و معاصر چگونه از تصویر غروب بهره برده‌اند و در پسِ کاربست این کلمه چه معانی و دلالت‌های ضمنی پنهان است و چگونه بیان شده است. آیا غروب در شعر امروز کارکرد تازه‌ای یافته است و یا هم‌چنان با دلالت‌های پیشین استعمال می‌شود. روش به‌کاررفته در این تحقیق، توصیفی - تحلیلی و روش گردآوری داده‌ها به‌صورت کتاب‌خانه‌ای بوده است. با بررسی صورت گرفته محقق شد غروب در شعر کهن در نزد شاعران مشهور کاربرد محدودی داشته و بیشتر تصویری با بار معنایی قرین به تاریکی و خاموشی و نمادی از مرگ به کار رفته است. در شعر امروز کارکردهای تازه‌تری برای غروب مشاهده می‌شود. از کارکردهای جدید می‌توان به دو موضوع دل‌تنگی و سفر اشاره کرد که بسامد بالایی دارد و به بُن‌مایه‌ای عاطفی در شعر امروز بدل گشته است.

کلیدواژه‌ها: شعر گذشته، شعر معاصر، تصویر، طبیعت، غروب.

۱- مقدمه

با توجه به این‌که شعر بستر تصویر است، غروب نیز به عنوان یکی از عناصر تصویرساز استفاده شده است. به‌طور کلی تصویر یعنی هر توصیفی که بر حواس آدمی تاثیر بگذارد، تجربه‌های حسی را به وسیله زبان نشان دهد، به کمک کلمات به وجود آید و برای نمایش و توصیف امور و افکار تجریدی از مجموعه ساخت‌های زبانی بهره جوید. (فتوحی، ۱۳۸۵: ۴۱) انواع تصاویر به واقعی و مجازی، کارکرد تصاویر به اثباتی و اتفاقی و تصاویر از نظر بیرونی و درونی به دو دسته سطحی و عمقی تقسیم می‌شوند. برای درک هر یک از این موارد و تصویرسازی شاعران لازم است با مکتب شعرمورد تحلیل آشنا باشیم تا برداشت صحیح حاصل شود. برای مثال شاعران قدیم با پیروی از مکتب کلاسیسم، تصاویری واقعی، اثباتی و سطحی می‌ساختند و اغلب تصاویر رئال بودند؛ اما شاعران معاصر با تعدد مکتب‌ها هر کدام در یک شاخه یا چندین شاخه صاحب‌هنر هستند. برای مثال مکتب رمانتیسم، سمبولیسم و سوررئالیسم که تصاویری مجازی، اتفاقی و عمیق دارند از پرکاربردترین‌ها برای تصویرسازی در شعر یا اثر یک هنرمند معاصرند.

با توجه به حساسیت‌های ذهن شاعر و تخیل‌های مخصوص و حتی تازه و بی‌بدیل بودن آن، این سؤال پیش می‌آید که آیا همیشه برداشت شاعران از اطراف خود نگاهی نو بوده یا همواره دنباله‌رو پیشینیان است؟! تعقل و تخیلی که ذهن وقاد نسبت به اطراف با آن روبه‌رو و هم‌چنان در حال تصویرآفرینی است؛ تصاویری هستند سطحی یا گاه عمیق، اثباتی یا اتفاقی و حتی مجازی یا واقعی؛ آن‌هم با در نظر گرفتن وضوح و روشنی، حقیقت‌نمایی، تناسب و هماهنگی تقابل صورت و معنا و یا تقلید. فهم این‌که تصویرآفرینی‌های غروب امری تکراری است یا جدید، موجب نشاط و کشف افق دید شاعران در عصرهای مختلف می‌شود؛ به‌طوری که به‌یقین می‌توان گفت: غروب معماری پنهان اثر ادبی شده است و در کنار موهبتوها، شبکه‌ای نظام‌مند از مضامین را پدید می‌آورد. (عالی‌وند، ۱۴۰۱: ۲۸۴)

در گذشته از بحث پرستش خورشید نباید غافل بود؛ این‌که رفتن خدای درخشش برای انسان‌ها موجب دل‌تنگی بوده است و چون امکانات روشنایی در شب بسیار اندک بوده از غروب دل خوشی نداشته‌اند. حتی در شعر و ابیات شاعرانی که به‌طور دقیق واژه غروب را به کار نبرده‌اند، این حس نارضایتی نیز مشهود است. شب و تاریکی، ناخودآگاه و کهن‌نمونه‌های بدوی و نیروی ناآشنای فضای ضمیر شاعر، همه رازهایی است که با غروب شروع می‌شود؛ چون پس غروب ناپیداست و با شب و تاریکی ناخودآگاه ضمیر انسان به سمت افق‌های «نهفتنی و نگفتنی» سوق پیدا می‌کند. (امین‌پور، ۱۳۹۸: ۲۴۱) فردوسی وقتی می‌خواهد خبر از نبردی سخت یا حوادثی ناگوار دهد، از تصویر غروب استفاده می‌کند تا مصیبتی که در راه است را به خوبی نشان دهد:

«چو خورشید تابان نهان کرد روی/ همی رفت خون در پسِ پشتِ او»

(فردوسی، ۱۳۷۴: ۶۹۸)

یا نظامی در «چوگان باختن خسرو با شیرین» چنین می‌سراید:

«چو طاووس فلک بگریخت از باغ/ به گل چیدن به باغ آمد سیه زاع»

(نظامی، ۱۳۷۳: ۹۵)

از آنجایی که در این پژوهش تنها واژه غروب مدنظر است به همین دو مثال درباره تصویرسازی غروب (بدون استعمال واژه) اکتفا می‌کنیم و پا را از دایره تصویرهایی با مضمون غروب بیرون می‌نهمیم؛ بنابراین در بسیاری از تصاویر و تعبیری که به غروب نسبت داده شده است، بسامدی منفی و تکراری دیده می‌شود. برای مثال غروب در شعر قدیم

و نزد شاعران کلاسیک در مفهوم زوال به کار می‌رفته و شاعر در قسمت شریطه و دعای خود ممدوح را بی‌غروب و مانا مدح می‌کرده است. یا این‌که غروب را زمان فراق و مکانی مثل گور وصف می‌نمود. در اشعار معاصر هم که مدحی در کار نیست، شاعران حال نابسامان و خراب خود را با حضور خسته اشیا در غروب پیوند می‌زنند و یا این‌که از گوشه تنهایی پا را بیرون می‌نهند و با غروب که چون شریک غمی است قدم در راه می‌گذارند. با این اوصاف آنچه در این ادوار به‌طور یکسان باقی مانده، حس انتظار و اندوهی است که از گذشته تا به حال مانند کهن‌الگویی در ناخودآگاه جمعی بشر نقش بسته و تنها شکل بیان آن تغییر کرده است. به‌طور کلی «این موضوع (غروب) گویی به دلایلی در نظر هیچ شاعری خوش نبوده است و به جهت تاریکی که بر جهان حاکم می‌شده است و نیروی قدرتمندی چون خورشید رخت برمی‌بست تا به جای روشنایی و خوشی، تاریکی و اندوه دل مردمان را فراگیرد و از همین جهت در آثار دیگران حتی خارج از سرزمین ما آمده است.» (نیکخواه، ۱۳۸۸: ۶۵)

بنابر تعاریفی که از واژه غروب در فرهنگ لغت‌ها دیده می‌شود، کلمه‌ای است عربی در مصدر لازم و در نوع اسم که به دو معنی هنگام غروب آفتاب و فرو رفتن و ناپدید شدن آفتاب یا هر ستاره دیگر اطلاق می‌شود؛ اما در آثار ادبی در فضای جغرافیایی غروب، شاعر خود را جزئی از منظره می‌داند که نام دیگر آن دیگربودگی است. (عالی‌وند، ۱۴۰۱: ۲۸۴)

۱-۱- روش تحقیق

این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی با جامعه آماری اشعار کلاسیک و معاصر است. بررسی‌ها به روش نمونه‌گیری هدفمند ابیات و اشعار دارای مؤلفه غروب و بر اساس کیفیت و طرح آن تحلیل شده است. در این پژوهش غروب در دو گروه شعر کلاسیک و معاصر با مضمون یکسان اما تصاویر متفاوت آورده شده است؛ بنابراین مضمون زوال، نیستی، فنا، دل‌تنگی، انتظار و حتی غروب به عنوان زمان یا مکان زیر مقوله آن است. علاوه‌براین به لحاظ گردآوری اطلاعات، این پژوهش کتاب‌خانه‌ای و به‌صورت تحلیل محتوای ترکیبی (کمی و کیفی) انجام شده است. پس از انتخاب و مطالعه کتاب‌های برگزیده، مؤلفه غروب در اشعار آن‌ها استخراج و به لحاظ چگونگی تصاویر، در هر دوره بررسی شدند. در پژوهش حاضر تمام اشعاری که واژه غروب داشتند مطالعه شد و از بین آن‌ها ۲۶ شاهد مثال از ۱۹ شاعر که مناسب این پژوهش و شایان ذکر بود ثبت، تحلیل و مقایسه شد.

۲-۱- پرسش‌های تحقیق

۱. شاعران گذشته و معاصر از غروب در اشعار خود چگونه بهره جسته‌اند و تصویرسازی‌هایشان به چه صورت بوده است؟
۲. آیا حس شاعران نسبت به غروب و شیوه بیان آن از گذشته تا کنون به یک شکل بوده است؟
۳. آیا شاعران معاصر تلاشی نو در آفرینش تصویر غروب و تغییر حس اندوه همیشگی آن داشته‌اند؟

۳-۱- پیشینه تحقیق

آثار بسیاری در زمینه غروب آن‌هم چه در معنای حقیقی و چه مجازی نوشته شده است. چند مقاله مانند «طلوع و غروب شاهانه در شاهنامه»، «تناسب تصاویر طلوع و غروب با موضوع حکایت در آثار نظامی» و «مقایسه تصاویر طلوع و غروب در کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه» وجود دارد که به تصویرآفرینی‌ها و مقایسه ابیاتی با مضمون طلوع و غروب در یک اثر پرداخته است. «تحلیل منظره غروب در شعر پسینگاهی ۲ از علی باباچاهی با توجه به نظریه ساختار افق میشل کولو» نیز مقاله دیگری است که به تحلیل شعر بر اساس ساختاری مشخص پرداخته و غروب را به عنوان یک محیط بیان می‌کند. بر این اساس در هیچ یک و هیچ منبع دیگری مقایسه تصویرسازی و شیوه بیان حالات شاعر و اندوه وی در مورد مؤلفه غروب و وجود این واژه بین اشعار کلاسیک و معاصر انجام نشده است؛ در نتیجه این مهم گامی نو در حیطه پژوهش برداشته است و مطالب و نتایج تازه‌ای به همراه دارد.

۲- تحلیل یافته‌ها

۲-۱- غروب در شعر گذشته

مبانی نظری تصویر در شعر قدیم، پایه و اساس مکتبی مخصوص به خود را دارد که می‌بایست آن‌ها را خوب شناخت تا تجربه شاعرانه اثر را به خوبی درک کرد. نگرش سنتی یا کلاسیسم، جهان را بر اساس ذهنیت خود می‌بیند و همان دیده‌ها را به تصویر می‌کشد. تصاویری که واقعی (زبانی)، اثباتی و سطحی (تشبیهات حسی و ملموس یا با استعاراتی ساده) هستند. شاعران کهن نیز برای ادراک جهان به حواس مادی قانع و برای این درک ارج و اعتبار قائل‌اند؛ بنابراین آفرینش تصویر در هنر آنان بر چند اصل استوار است: ۱. محصول شناخت حواس و قابل حس کردن ۲. توصیف واضح و روشن تجربه ۳. نمایش مستقیم و بی‌واسطه اشیا و تصویر ۴. توجه به زیبایی مطلق. (فتوحی، ۱۳۸۵: ۹۸)

غروب نیز از جمله عناصری است که تصویر آن با بن‌مایه‌ای ثابت و مضمونی منفی در بین شاعران قدیم با نگرشی سنتی در مثال‌های این پژوهش دیده می‌شود؛ بنابراین اگر با نگاهی کلاسیک به این واژه و مؤلفه بنگریم بی‌شک متوجه خواهیم شد، در بین آن‌ها فراواژه‌ای مگر انگشت‌شمار وجود ندارد، غروب کاملاً حسی-تجربی است و همان چیزی که باید گفته شود، بیان شده است. رنگ غروب که همواره سرخگون است، یا همیشه رو به زوال دارد، بیانگر حال نامساعد شاعر است و او را به دورن خود فرومی‌کشد. حتی نگاه تقلیدی از طبیعت و نیز الگوهای هنری گذشته بسیار به چشم می‌خورد؛ این که وقتی شاعر می‌خواهد کسی را مدح کند و یا در شریطه برای او دعایی خیر کند، زندگی او را طولانی و عمرش را بی‌زوال و بی‌غروب می‌خواهد. تصویری که تولد انسان را به طلوع خورشید، سیر آن را به روز و آخر عمر را به طور محسوس به غروب و شب تشبیه کرده و برای مخاطب منطبق با عقل و پذیرفتنی است. در نتیجه باید در نظر داشت که این تشبیه و حس حاصل از آن که در اشعار کلاسیک و حتی بسیاری از اشعار معاصر با رویکرد بازگشت نمود یافته است از آنجا نشئت می‌گیرد که: «خورشید بزرگ‌ترین و درخشان‌ترین سمبل انرژی است. وقتی خورشید در آسمان ظاهر می‌شود باید در انتظار نتایج مثبت، نیرومند و روشن بود... خورشید مترادف حیات، آفرینش و باروری است برعکس غروب که معنی منفی دارد و نشانه پایان یک دوران آگاهی و روشن‌بینی است.» (اپلی، ۱۳۷۶: ۲۹۸-۹)

البته لازم به ذکر است در بین شاعران مثال شاعران قدیم جز مولانا سایر تصاویر برون‌گرا، واقعی، سطحی و اثباتی است.

استعمال واژه غروب در اشعار قدیم بیش از پنجاه مورد بود؛ اما بنابر تقسیم‌بندی مدنظر این پژوهش (غروب به‌عنوان ظرف زمان و مکان، در معنی زوال با بن‌مایه منفی، در مضمون سفر آخرت و وجه عرفانی، ساخت تصاویری توصیفی و گاه خنثی) پانزده مورد آن آورده شده است.

۱-۱-۲- غروب؛ ظرف زمان و مکان

(الف) «خورشید در مقدمه شب کند طلوع/ بعد از غروب اگر ز جمال افکنی نقاب»

(محشم کاشانی، ۱۳۴۴: ۱۵۹)

در این بیت شاعر از غروب به‌عنوان ظرف زمان بهره جسته و تصویری محسوس، تقلیدی از طبیعت و با تشبیهی معقول نه فراواقع آفریده است. تصویری اثباتی، واقعی و سطحی که در آن، ممدوح خود را چون خورشیدی می‌داند که پس از زمان غروب اگر نقاب را بردارد، جمال روی او، خود خورشیدی است که طلوع می‌کند و نمایان می‌شود.

(ب) «چون دید آفتاب که آن ماه هشت‌خلد از روی خود زکات به هفت آسمان دهد

افتاد در غروب و فروشد خجل زده تا نوبت طلوع بدان دلستان دهد»

(عطار نیشابوری، ۱۳۹۱: ۲۵۴)

در این دو بیت تصویرسازی عمیق نیست، تشبیه عینی، معقول، بدون هیچ هنجارشکنی و به‌طور کامل اثباتی، واقعی، بیرونی و سطحی در وضوح و نمایش مستقیم است چنان‌که به‌خوبی نشان می‌دهد حاصل اندیشه‌ای منطقی است. غروب نیز به‌عنوان مکانی در نظر گرفته شده که خورشید خود را خجلت‌زده در آن می‌اندازد تا آنکه شایسته دیده‌شدن است رخ بنمایاند.

۲-۱-۲- غروب با بن‌مایه زوال

(الف) «کوکبِ عمر را غروب رسید/ تا توانیش صرف طاعت کن

ناگهان می‌رسد اجل ای فیض/ بر گنه تا توانِ ضراعت کن»

(فیض کاشانی، ۱۳۸۱: ۱۰۹۴)

در این بیت شاعر سعی دارد با آوردن واژه غروب و یک تصویرسازی ملموس، سطحی، واضح، اثباتی، منطقی و تشبیهی ساده به سبک تمام شاعران کلاسیک و با افق دیدی بیرونی، خبر از عمری دهد که رو به پایان است و زوال در پی دارد. هم‌چنین هشدار دهد که دیگر فرصتی نمانده است و با آمدن اجل در بیت پایانی، اندوه برگشت‌ناپذیر بودن زندگی و لحظات آخر زندگی را با غروب نشان دهد.

(ب) «تو آگهی که مرا از غروب آن خورشید/ چه گنج‌های سعادت زیان جان آمد

من آگهم که گر آن شب چراغ گم کردم/ چه گوهرم به تلافی آن زیان آمد»

(عرفی شیرازی، ۱۳۳۷: ۲۷)

با توجه به این قصیده، شاعر قصد ادای احترام به ممدوح پیشین و ابراز تهنیت به ممدوح جدید را داشته است؛ بنابراین غروب و خورشید در کالبدی استعاری در این بیت به کار رفته و حق مطلب را ادا کرده است. این بیت و

تصویرسازی‌اش به دلیل استفاده از استعاره، کمی پا را از کلاسیک تشبیه‌گرا فراتر گذاشته؛ ولی هم‌چنان تصویرسازی معقول، بیرونی، واضح و روشن، اثباتی و سطحی است.

ج) «چون مو سپید گشت به دندان مبدل / سر زد چو صبح، وقت غروب ستاره است»

(واعظ قزوینی، ۱۳۵۹: ۱۰۴)

کاربرد استعاری غروب در برابر ریختن دندان، یکی از تازه‌ترین تصاویری است که واعظ ساخته و تعبیر غروب ستاره را برای آن به کار برده است. تصویری محسوس، بیرونی، واضح و معقول که با آن، واژه غروب را در شکلی متفاوت و توصیف و تقابلی متمایز به کار برده است.

۳-۱-۲- غروب در مدحیات و شریطه‌ها

این مورد زیرشاخه غروب در معنای زوال با بن‌مایه منفی قرار دارد؛ اما به دلیل بسامد آن در قصاید و چه در قسمت شریطه و دعا و چه در طول شعر، یک بخش مستقل به آن اختصاص داده شد. شاعران مکتب کلاسیک اغلب برای ممدوحشان حکومتی را آرزو دارند که چون آفتابی بی غروب و زوال باشد و با تشبیهات متداول و گاه تکراری دست به سرودن می‌زدند. اکنون به دو مثال از آن‌ها بسنده می‌کنیم:

الف) «بی غروب آفتاب دولت او / انس و جن مفتخر به ملت او»

(همام تبریزی، ۱۳۵۱: ۲۳۱)

ب) «ماه جاه تو بی افول و غروب / بدر قدر تو بی خسوف و محاق»

(عبدالرزاق اصفهانی، ۱۳۷۹: ۲۲۷)

۴-۱-۲- غروب با وجه عرفانی

نمود اصلی این نوع کاربرد از واژه غروب در اشعار مولانا است که پا را از جنبه کلاسیک فراتر نهاده و با نگاهی سمبولیک یا حتی سوررئال از غروب برای بیان مفهوم سفر روح به جهان دیگر و کارکرد عرفانی آن استفاده کرده است. لازم به ذکر است در چنین شاهد مثال‌هایی اغلب غروب شکل استعاره به خود گرفته است.

الف) «مرا به گور سپاری مگو وداع وداع / که گور پرده جمعیت جنان باشد

فروشدن چو بدیدی برآمدن بنگر / غروب، شمس و قمر را چرا زیان باشد

تو را غروب نماید ولی شروق بود / لحد چو حبس نماید خلاص جان باشد»

(مولانا، ۱۳۶۷: ۳۶۷)

در این بیت مولانا با غروب تصویری ساخته است که ذهن را از بُعد این جهانی فراتر می‌برد و از پرده جمعیت جنان می‌گوید؛ یعنی ذهن را به آنجایی می‌کشاند که مخاطب به فکر فرومی‌رود. وی با نگاهی نمادین و خاص نسبت به هم‌عصران خود، غروب عمر را امری غم‌انگیز نمی‌پندارد بلکه با آغوشی باز شروق جان خود را درک می‌کند. در نتیجه می‌توان گفت اگرچه بن‌مایه غروب هم‌چنان منفی است؛ ولی در اینجا با آن تصویری مثبت خلق شده و زیان آن را محو ساخته است؛ تصویری محسوس، اثباتی، واقعی، واضح، معقول و درونی.

ب) «تو را چه بحث رسد با من ای غرابِ غروب / اگر نه مسخ شده‌ستی ز لعنت مورود»

(مولانا، ۱۳۶۷: ۳۶۹)

برای درک هرچه بهتر این تصاویر می‌بایست خواننده بداند که این دو بیت از مکالمه شیطان با خدا درمورد گمراه کردن انسان آورده شده است و غرابِ غروب استعاره از شیطان است که هم‌چنان این غراب خواندنِ غروب، خود بدخبری و نحس بودن این واژه را نشان می‌دهد. علاوه‌براین فهم این تصویر چندان در دسترس نیست و ترکیبی نو به حساب می‌آید. این ابیات، تصویری توصیفی، درونی، اتفاقی و با نمایش مستقیم و محسوس دارند.

ج) «می‌رود شمس و قمر هر شب در گورِ غروب / می‌دهدشان فر نو شعشعه گوهر او»

(مولانا، ۱۳۶۷: ۸۳۰)

- گورِ غروب نیز ترکیب دیگری است که مولانا در منظری عارفانه به‌خوبی با آن به توصیف حس درونی خود می‌پردازد. آنچه در پس گور برای بشر وحشتناک و افول‌پذیر است و رستاخیز هر روز شمس و قمر به مدد فر الهی در تازه‌ترین ترکیب‌ها ساخته شده است و مثل مورد قبل و دیگر آثار ارزنده‌ی وی، حق تصویرسازی را با توجه به زیبایی مطلق، مجازی و بیرونی بودن به جای آورده است.

۲-۲- غروب در شعر معاصر

شعر معاصر همان‌طور که از نامش پیداست، در سیر کاملاً متفاوتی از قدیم و در پی آن مکتب کلاسیسم قرار دارد. شاعران این عصر همواره می‌کوشند متفاوت بیندیشند، ببینند و حرفی نو در قالب‌هایی تازه داشته باشند. حال یا نگرشی رمانتیک که سرشار از احساس است، پویایی و بالندگی دارد، تصاویر سایه‌وار، درونی و تعبیرگر است و شاعر در طبیعت و اشیا استحاله یافته و جدایی‌ناپذیرند، یا مانند سمبولیسم‌ها تصاویری با چند لایه و معنا می‌آفریند که گنگی ذاتی، اتحاد تجربه و تصویر و معرفت شهودی با تأمل و تأویل‌پذیری بالا دارد. شاعرانی چون سهراب که شعرهایش بوم نقاشی است و مانند فروغ و اخوان و دیگران که همگی اندوه رمانتیک را با عمق وجودشان درک کرده‌اند؛ سپس در اثری گاه سمبلیک می‌ریزند و برای ساخت ترکیب‌هایی تازه و ناب دست به دامن سوررئال می‌شوند. اندوهی که خمیرمایه آن اگرچه از گذشتگان است؛ اما جنس و بافتی به‌کلی متفاوت دارد. اندوهی که در کالبد غروب گاه از جنس فلسفی است و مرگ، زوال و تلاشی را مانند نگرش بدبینانه و پوچ‌انگارانه فروغ فرخزاد در خود دارد، یا اندوهی فردی است و هجران، سفر، تنهایی و شکست‌های شخصی را در دل خود جای داده است و شاعر با انتخاب کلماتی درخور احوال خود و ساخت تصاویری ناب، خویش را در پس واژگانی چون غروب که برای همگان ملموس است فریاد می‌زند. اخوان ثالث، احمد شاملو و... نیز گرفتار اندوهی اجتماعی و سیاسی هستند که این خستگی، اندوه، بیچارگی و خفقان مردم را در تصاویری چون «برگشت از کارخانه به مقصد خانه در هنگام غروب» و «لبریز از سکوت بودن» و تصاویر دیگر که در ادامه آورده شده است، نشان می‌دهند.

۱-۲-۲- غروب و سفر

۱-۲-۲- سفر درونی

الف) «غروب میان حضور خسته اشیا

نگاه منتظری حجم وقت را می‌دید

و روی میز هیاهوی چند میوه نوبر

به سمت مبهم ادراک مرگ جاری بود» (سپهری، ۱۳۸۹: ۱۹۲)

شاعر با آوردن خستگی اشیا در غروب و درک این حس، حجم وقت با یک نگاه منتظر، جاری بودن هیاهوی چند میوه نوبر به سمت ادراک مبهم مرگ، ترکیب‌ها و تصویری ساخته است که ناخودآگاه اندوه و یک سفر درونی را به خواننده القا می‌کند؛ این‌که غروب است و در انتظار، سفری به سمت مرگ مبهم در حال وقوع است. تصویری سوررئال که درونی، اتفاقی، مجازی، چندلایه، عمیق و نمادین است.

ب) «غروب را به دیوار کودکی‌ام تماشا می‌کنم

بیهوده بود بیهوده بود

این دیوار روی درهای باغ سبز فرو ریخت» (سپهری، ۱۳۸۹: ۹۵)

در این قسمت شاعر به درون خود سفر می‌کند و با یک سیر انفسی آنچه را در عالم کودکی باغ سبز می‌پنداشت، نکوهش می‌کند و آن را چیزی جز در و دیوار نمی‌یابد. بعد هم اندوه و حسرت آن را با هر «بیهوده بود» خود و فرو ریختن نشان می‌دهد. سهراب با این تصویرسازی که غروب را بر دیوار کودکی می‌بیند، اندوه، زوال و زمان از دست‌رفته را نشان می‌دهد؛ تصویری ناب، اتفاقی، مجازی، عمیق و درونی و تأمل‌برانگیز.

ج) «من اکنون در غروب انتظارم راه می‌پویم

تو را هم‌چون حریفی در کران این شب تاریک می‌جویم

و در پایان این شب‌زنده‌داری‌ها

و در آن سوی این چشم‌انتظاری‌ها» (نادرپور، ۱۳۸۱: ۱۹-۴۱۸)

انتظار و به راه افتادن اصلی‌ترین عناصری هستند که خبر از حس ناکامی می‌دهند. خبر از فرار و بیرون زدن برای یافتن چیزی یا کسی؛ دیگر چه برسد در غروب انتظار که هم اندوه شاعر و هم لبریز شدن آن را نشان می‌دهد. نگاهی کامل متفاوت از قبل که در بین شاعران معاصر رواج یافته و رنگی نو دارد و تغییر نگاه تقلیدی به گذشتگان و فرار از کنج عزلت را نمایان می‌سازد. نگاهی که حاصل آن، تصویری اتفاقی، درونی، عمیق و مجازی است.

۲-۲-۱-۲- سفر بیرونی

الف) «با غروب این دل گرفته مرا

می‌رساند به دامن دریا

می‌روم گوش می‌دهم به سکوت

چه شگفت است این همیشه صدا» (بهمنی، ۱۳۹۰: ۴۵۴)

شاعر در سطر نخست به غروب جانی بخشیده که گویی تنها همراه دل گرفته‌اش آن است و شاعر را در این حال غم‌اندود به سمت گوش دادن سکوتی شگفت می‌کشاند. تصویری رمانتیک که پارادوکس آن ناچاری شاعر را برای اینچنین تخلیه شدن از اندوه و همراهی نشان می‌دهد. سیری که محرک بیرونی آن، غروب و محرک درونی، دل گرفته است. سیری در آفاق که تصویر آن اتفاقی، با محرک درونی، عمیق و مجازی است.

ب) «ساعت شش، غروب دیروز است/و من/با جیب‌های پر از گریه/از کارخانه به خانه برمی‌گردم» (آتشی، ۱۳۹۸: ۵۴) از آنجایی که شاعر رمانتیک معاصر یا اندوه فردی دارد یا اندوه دیگران را می‌بیند، خفقان حاکم را به‌خوبی درک می‌کند و خود را صدای خود و دیگران می‌داند، این اندوه را با غروب به تصویر می‌کشد که چون کهن‌الگویی در ضمیر جمعی بشر جای دارد و برای انتقال حس غم، دل‌تنگی و اندوه بسیار ملموس است. عناصر این سطر «دیروز» که بیانگر تکرار این روند اندوهناک است، «جیب‌های پر از گریه» که دست‌مزد یک روز کاری‌اش است و پناه بردن از کارخانه (استعاره از محیط بیرون، جامعه یا هرچیز دیگر غیر از خود) به خانه (استعاره از درون شاعر یا مأمن و خلوتی که متعلق به خود اوست و شخص غریبی در آن نیست) به‌خوبی تصویری ناب ساخته است. تصویری که چند لایه و پیچیدگی دارد و تأمل‌برانگیز، مجازی، عمیق، درونی و اتفاقی است.

۲-۲-۲- غروب و دل‌تنگی و اندوه

الف) «می‌چکد سمفونی شب آرام

روی دل‌تنگی خاموش غروب

مغرب از آتش افسرده روز

بی‌صدا می‌سوزد» (شاملو، ۱۳۹۶: ۳۲۵).

شاعر در این قسمت، غروب را چنان به تصویر می‌کشد که گویی خود غروب هم دل‌تنگ است و فقط حامل دل‌تنگی نیست. حسی که بی‌صدا در جان آن جاری است و شاید از همین‌رو سایرین هم حس دل‌تنگی از آن می‌گیرند. دلیل سرخ بودن غروب نیز به تعبیر شاملو آتش افسرده روز است که بازهم در سکوت می‌سوزد و در شب فرومی‌رود. تصاویری تازه که اتفاقی، عمیق، مجازی و درونی هستند.

ب) «رود می‌نالد، جغد می‌خواند

غم بیاویخته با رنگ غروب

می‌تراود ز لبم قصه سرد:

دلم افسرده در این تنگ غروب» (سپهری، ۱۳۸۹: ۲۸)

در این چند سطر، بوم شعر سهراب پر از غم است؛ به‌خصوص غمی که با رنگ غروب ترکیب شده است. علاوه‌براین اگر خواننده بخواهد بسیار دقیق و عمیق به برخی اشعار و تصاویر بنگرد باید شاعر را خوب بشناسد تا

به‌سادگی از کوچکترین واژه نگذرد. درست مثل سهراب سپهری که رمانتیکی است با دیدگاهی سمبولیک و سوررئال. «نالیدن رود»، «خواندن جغد»، «تراوش قصهٔ سرد»، افسردگی در «تنگ غروب» و «غم آویخته با رنگ غروب» همگی حاکی از اندوه و هم‌نشینی غم، دل‌تنگی، افسردگی و غروب در اغلب موارد باهم است. عناصری که مواد اولیهٔ بسیاری از شاعران است. تصویر این شعر سهراب سپهری هم اتفاقی، درونی، نمادین، چندلایه و عمیق است.

ج) «آن طرف سیاهی من پیداست

روی بام گنبدی کاهگلی ایستاده‌ام شبیه غمی

نگاهم را در بخار غروب ریخته‌ام

روی این پله‌ها غمی تنها نشست» (سپهری، ۱۳۸۹: ۹۶)

«پیدا بودن سیاهی»، «بام کاهگلی»، «غم»، «بخار غروب» و «تنها» همه عناصری است که خبر از اندوه می‌دهد. اندوهی که فقط خود شاعر هست و خودش؛ یعنی تنهایی مطلق. سپهری در این چند سطر و ترکیب بخار غروب، ذره‌ذره ناپدید شدن خود را از تنهایی به جان کلام می‌ریزد و در نگاهی رمانتیک و سوررئال آن را با خواننده شریک می‌شود. غروبی که او را به همان سیاهی و تاریکی محض اجتماعی می‌کشاند. تصویری که اتفاقی، درونی، مجازی و عمیق است.

د) «شکسته خشک درختی پیر تنها گم/ نشسته در سکوت و همناک دشت/ نگاهش دور/ فسرده در غروبِ مردهٔ دلگیر/ و/ هنگامی که برمی‌گشت/ کلاغی خسته سوی آشیان خویش/ غم‌آور بر سر آن شاخه‌های خشک/ فروغ واپسین خنده خورشید شد خاموش» (ابتهاج، ۱۳۷۸: ۶-۸۵)

شاعر در کلامی پوشیده (نمادین) و چندلایه از «درخت خشک»، «شکسته»، «سکوت و همناک»، «غروب مردهٔ دلگیر»، «کلاغی خسته و غم‌آور»، «شاخه‌های خشک»، «خورشید خندان» و از خاموشی فروغ واپسینی می‌گوید که خواننده با تأمل، به غور آن دست می‌یابد. غروب مردهٔ دلگیر هم که به کلی نمایانگر اندوه و فراخوان زوالی است که با آمدن کلاغ اتفاق می‌افتد و همین اندک فروغ دلگیرِ باقی‌مانده از خورشید هم خاموش می‌شود. تصویری رمانتیک که مانند بعضی از همین چند شاهد مثال شاعران معاصر تازه، اتفاقی، درونی، عمیق و با وجود ظاهری ساده، گنگ و تأمل‌برانگیز است.

ه) «از چمنزار نیمروز پرید،

همرهٔ آرزو پرستویی

در غبارِ غروبِ دوداندود

دید از دور برج و بارویی

سایه خیس‌انده در سواحل شب» (اخوان ثالث، ۱۳۹۷: ۳۰۸)

تصویرسازی اخوان از غروب در بستری استعاری است که هم مانند «آتش دوداندود» است و هم مثل «راهی پر غبار» هردو دید را تار می‌سازد و دشواری راه، خستگی، اندوه بی‌حاصلی را با خود به همراه دارند. واژگانی که حاکی از در دسترس نبودن چیزی است و «برج و بارو»، «سایه و سواحل شب» برای آن حکم مهر تأییدی است از دیدگاه اختلاف طبقاتی و اندوه رمانتیک اجتماعی شاعر. تصویری در پوستین نمادین که تازه، اتفاقی، مجازی، عمیق و تأویل‌پذیر است.

۲-۲-۳- غروب و زیبایی

الف) «غروب که شود هوا

عطر ملایم برگشتن پنخس می‌کند

پایا به راه می‌افتند

و کوچه شکل جاری عاطفه دارد

غروب که می‌شود سببی در جیب و سلامی در سینه» (آتشی، ۱۳۹۸: ۶۵)

شاعر در این شعر نسبت به هم‌عصران خویش نگاهی مثبت و متفاوت به غروب دارد. درست مانند غروب مولانا که در نظرش شروق می‌نمود و در بین قدما نگاهی متفاوت و حتی سمبولیک داشت. البته با این تفاوت که غروب مولانا هم‌چنان وامدار اندوهی نهان است و معنی زوال را در خود دارد؛ اما منوچهر آتشی کامل مثبت‌نگر است و حال خوبی از غروب به تصویر می‌کشد؛ تصویری اتفاقی، چندلایه، مجازی، غیرمستقیم، عمیق، درونی، لبریز از تازگی و بدون هیچ تقلیدی.

ب) «خوش به حال من و دریا و غروب و خورشید و چه بی‌ذوق جهانی که مرا با تو ندید»

(بهمنی، ۱۳۹۰: ۵۲۰)

بهمنی از جمله شاعرانی است که گذشته از اشعار دیگر و تصویرسازی‌های متفاوتش با غروب، در مصراع دوم همین بیت از بی‌ذوقی جهان و قرار گرفتن اجباری‌اش در این شرایط می‌نویسد و حس خوبی از غروب می‌گیرد. او تنهایی‌اش با دریا و خورشید و غروب را دوست دارد و با این چند عنصر به آرامش دست می‌یابد. تصویری که بن‌مایه کامل متفاوتی از سایرین دارد و با وجود تصویر اتفاقی، محسوس، واضح و مستقیم و بیرونی، لبریز از احساس است.

۲-۲-۴- غروب و تصویرهای تازه

الف) «سایه‌ها زیر درختان در غروب سبز می‌گریند

شاخه‌ها در انتظار سرگذشت ابر

و آسمان چون من غبارآلود دلگیری» (ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۳۸)

ترکیب بدیع غروب با رنگ سبز، دیدگاهی به کلی متفاوت و سوررئال را نشان می‌دهد؛ اما این ترکیب و رنگ نیز باعث تغییر حس اندوه، دل‌تنگی و انتظاری نشده است که غروب به بیشتر افراد القا می‌کند. البته ابتهاج مانند گروهی

از هم‌کیشان خود شاعر رمانتیک است که اندوه اجتماعی خود را کامل به تصویر کشیده و با واژگانی چون سایه‌ها و شاخه‌ها اتحاد و همدردی مردم را باهم نشان داده است. تصویری که علاوه بر داشتن روح رمانتیک، به دلیل خفقان حاکم بر است از سمبل و کلام غیرمستقیم. تصاویری که اتفاقی، درونی، مجازی، عمیق و تأویل‌پذیر هستند.

ب) «تو درهٔ بنفشِ غروبی که روز رابر سینه می‌فشاری و خاموش می‌کنی»

(فرخزاد، ۱۳۸۳: ۲۴۰)

در اینجا با تصویری ناب و تازه از غروب مواجهیم که هاله‌ای از ابهام و زیبایی آن‌را فرا گرفته است و شاعر معشوق خود را در تصویری نو به درهٔ بنفشِ غروب همانند کرده است. او با نگاهی متفاوت از سایرین رنگ بنفش به غروب زده است. تصویری که اتفاقی و مجازی، عمیق، لبریز از حس، تأمل‌برانگیز و تأویل‌پذیر است و بی‌شک با عقاید او (یک رمانتیک با اندوه فلسفی) پی‌ربط نیست.

۲-۲-۵- غروب و ظرف زمان

«یکی بود یکی نبود/ زیر گنبد کبود/ لخت و عور تنگِ غروب/ سه‌تا پری نشسته بود/ زار و زار گریه می‌کردن پریا/ مژ ابرای باهار گریه می‌کردن پریا» (شاملو، ۱۳۹۶: ۱۹۵)

بی‌شک شاعران معاصر به دنبال این هستند که پا را از معمول فراتر بگذارند و افق‌های تازه‌ای را بگشایند؛ اما گاهی یک واژه را در معنای معمول خود به کار می‌برند که اغلب دروازه‌ای برای ورود به ذهن شاعر و حاصل آن (شعر) است. شاملو نیز در اینجا به ترکیب تنگ غروب بسنده کرده است؛ اما اگر سطرهای دیگر را مخاطب بخواند، غم و اندوه پریانی گریان را می‌بیند که مثل بسیاری از مردم در غروب گرفتار این حس می‌شوند. تصویری که تخیلی-رنال است و به صورت اتفاقی، مجازی، درونی و نامحسوس بر قلم جاری شده است.

نتیجه‌گیری

برای فهم توان شاعران در تصویرآفرینی هم می‌توان به تمام آثار شاعر توجه کرد و به نتیجهٔ قاطع از طرز فکر او رسید و هم می‌توان واژه‌ای که در شعر او و سایرین بیشترین کاربرد را داشته با توجه به هرمنوتیک به بحث و تحلیل نشست. غروب نیز یکی از این عناصر بود که در این پژوهش به‌طور ویژه و واحد به آن پرداخته شد. به‌طوری که اگر همواره این واژه در آثار بسیار دیگر به کار برود با قدرت تعقل و تخیل با همین مضمون منفی و لبریز از دل‌تنگی و نارضایتی روح انسان، تصویرهای گوناگونی می‌سازد. درحال حاضر نتایج این مقایسه و بررسی بنابر شواهد موجود به شرح ذیل است:

اول این‌که نشان داد شاعران دورهٔ قدیم با قرار گرفتن در مکتب کلاسیسم از غروب نگاهی یکسان داشته‌اند؛ اما شاعران دورهٔ معاصر با بخشیدن وجهی سمبولیک، رمانتیک و ساختن تصاویری سوررئال از غروب تصویری ابداعی ساخته‌اند و آن را نماد و تجسمی از انتظار معرفی کرده‌اند که این عنصر در معنی انتظار، ابداعی است. علاوه‌براین در مثال‌هایی که آورده شد شاعر رمانتیک با واژگان کلاغ، کارخانه، جیب‌های پر از گریه، همره آرزو پرستویی و برج‌وبارو

به غروب وجهی نمادین از ظلمت و تاریکی فردی و اجتماعی بخشیده است. دوم، غروب در شعر کلاسیک بسامدی واژگانی، زمانی داشته و تصویری تشبیهی است؛ در صورتی که در اشعار معاصر شاعر پا را از حیطه غروب به عنوان ساعتی از روز فراتر گذاشته و تصویرهای تازه‌ای به آن بخشیده است؛ به گونه‌ای که اگرچه نگاه ساده‌ای از غروب و تصاویر به چشم می‌خورد؛ اما نگاه آن‌ها با وجود ترکیب‌هایی چون غروب دل‌تنگ، غروب حزن‌آلود، غروب سرد و غروب دلگیر، همه تصاویری رمانتیک است. سوم این‌که شاعران قدیم با غروب به کنج عزلت پناه می‌بردند و نگاهی محدود داشتند؛ ولی شاعران معاصر در تصاویری نو با غروب هم‌قدم و همراه می‌شوند و بیرون می‌زنند. چهارم، غروب در شعر کلاسیک با مفهوم زوال و اندوه بیشتر در قسمت شریطه و به منظور مدح در قصاید به کار می‌رفته است؛ در حالی که در شعر معاصر و قالب‌های جدید هیچ محدودیت مکانی در شعر برای این واژه و تصویرسازی آن وجود ندارد. ششم این‌که غروب کلاسیک تنها پدیده‌ای طبیعی است؛ ولی غروب معاصر رنگ رمانتیک به خود گرفته است. با این اوصاف می‌توان اذعان کرد که شاعران قدیم و معاصر از واژه و مؤلفه غروب به شکلی متفاوت بهره جسته‌اند و تصویرسازی‌هایشان رنگ‌وبویی متفاوت گرفته است. به علاوه این نتیجه به دست آمد که شاعران معاصر تلاشی نو در آفرینش تصویر غروب و تغییر حس اندوه همیشگی آن داشته‌اند و شاهدان مثالی (۲-۲-۴) با مضمون تازه، شاد و غیرمعمول آورده شد که خبر از قدمی فراتر از تغییر تصویر می‌دهد.

منابع

- آتش، منوچهر. (۱۳۹۸). گزینۀ اشعار. چاپ هفتم. تهران: مروارید.
- ابتهاج، هوشنگ. (۱۳۷۸). راهی و آهی. تهران: سخن.
- اپلی، ارنست. (۱۳۷۶). رؤیا و تعبیر رؤیا. ترجمۀ دلارا قهرمان. تهران: میترا.
- اخوان ثالث. مهدی [م. امید]. (۱۳۹۷). شعر مهدی اخوان ثالث. چاپ دوم. جلد اول. تهران: زمستان.
- اصفهانی، جمال‌الدین محمد بن عبدالرزاق. (۱۳۷۹). دیوان استاد جمال‌الدین محمد بن عبدالرزاق اصفهانی. به تصحیح حسن وحید دستگردی. تهران: نگاه.
- بهمنی، محمدعلی. (۱۳۹۰). مجموعه اشعار محمدعلی بهمنی. تهران: نگاه.
- تبریزی، همام محمد بن فریدون. (۱۳۵۱). دیوان همام تبریزی. به تصحیح رشید عیوضی. تبریز: مؤسسه تاریخ و فرهنگ ایران.
- سپهری، سهراب. (۱۳۸۹). مجموعه شعر هشت کتاب. اصفهان: گفتمان اندیشه.
- شاملو، احمد. (۱۳۹۶). مجموعه آثار، دفتر یکم: شعرها. چاپ سیزدهم. تهران: نگاه.
- عالیوند، مهران و دیگران. (۱۴۰۱). «تحلیل منظرۀ غروب در شعر پسینگاهی ۲ علی باباچاهی با توجه به نظریۀ ساختار افق میشل کولو». ادبیات فارسی معاصر. ۱۲ (۱). صص ۲۹۴-۲۷۳.
- عرفی شیرازی، محمد بن خواجه زین‌الدین. (۱۳۳۷). کلیات عرفی شیرازی. به کوشش غلامحسین جواهری. تهران: کتاب‌خانه سنایی.
- عطار، محمد بن ابراهیم. (۱۳۹۱). دیوان عطار. به تصحیح سعید نفیسی. تهران: آدینه سبز.
- فتوحی رودمجنی، محمود. (۱۳۸۵). بلاغت تصویر. تهران: سخن.
- فرخزاد، فروغ. (۱۳۸۳). مجموعه سروده‌ها. چاپ اول. تهران: شادان.
- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۹). شاهنامه فردوسی. چاپ ششم. تهران: قطره.
- فیض کاشانی، علامه ملا محمد محسن. (۱۳۸۱). کلیات علامه ملامحمد محسن فیض کاشانی. به تصحیح مصطفی فیض کاشانی. قم: اسوه.
- لاهوری، اقبال علامه محمد. (۱۳۶۸). کلیات اشعار مولانا اقبال لاهوری. با مقدمه احمد سروش. تهران: کتاب‌خانه سنایی.
- محتشم کاشانی، کمال‌الدین علی. (۱۳۴۴). دیوان مولانا محتشم کاشانی. به کوشش مهرعلی گرکانی. تهران: کتابفروشی محمودی.
- مولوی، جلال‌الدین محمد بن محمد. (۱۳۶۷). کلیات شمس تبریزی. با مقدمه بدیع‌الزمان فروزانفر. تهران: امیرکبیر.
- نادرپور، نادر. (۱۳۸۱). مجموعه اشعار. تهران: نگاه.
- نظامی، الیاس بن یوسف. (۱۳۵۳). گزیده خسرو شیرین از پنج‌گنج نظامی گنجوی. به تلخیص و توضیحات عبدالمحمد آیتی. تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
- نیکخواه، مظاهر. (۱۳۸۸). «تناسبتصاویر طلوع و غروب با موضوع حکایت در آثار نظامی گنجوی». فصلنامه ادبیات فارسی. ۵ (۱۴). صص ۵۷۷۰.
- واعظ قزوینی، ملا محمد رفیع. (۱۳۵۹). دیوان ملامحمد رفیع واعظ قزوینی. به کوشش دکتر سید حسن سادات ناصری. تهران: مؤسسه مطبوعاتی علی‌اکبر علمی.

Aesthetics of sunset image in past and contemporary poetry

Fatemeh Ramzanizadeh

Master's degree in Persian language and literature from Salman Farsi University in Kazeroon

f. ramezani5694@gmail. com

Mehdi Rostami

Member of the Faculty of Persian Language and Literature, Salman Farsi University, Kazeroon

dr. rostami@kazerunsfu. ac. ir

Abstract

Nature and its elements have always been in the field of vision of artists. One of the natural sights is the sunset. The image of the sunset in Persian poetry has been the background of the imagination and expression of the poet's emotions, feelings and thoughts since long ago. The present research tries to examine the sunset component and compare its images in the works of ancient and contemporary poets. The analysis of this issue has been carried out in such a way that we find out how ancient and contemporary poets have used the image of sunset and what meanings and implied meanings are hidden behind the use of this word and how it has been expressed. Has the sunset found a new function in today's poetry, or is it still used with previous connotations? The method used in this research was descriptive-analytical and library data collection method. Through the investigation, it was realized that the sunset had a limited use in ancient poetry by famous poets, and mostly an image with a meaning related to darkness and silence and a symbol of death was used. In today's poem, there are newer functions for sunset. Among the new functions, we can mention the two themes of longing and travel, which have a high frequency and have become emotional elements in today's poetry.

Keywords: past poetry, contemporary poetry, image, nature, sunset.

نماد و نمادپردازی در اشعار علی رضا قزوه

صدیقه رسولیان آرانی

دکترای زبان ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا (س)، استاد دانشگاه فرهنگیان قم

sedighehrasolian@yahoo.com

طاهره احمدی ورزنه

فارغ‌التحصیل رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه قم

t.ahmadivarzaneh1362@gmail.com

چکیده

«نماد» کلمه‌ای است که علاوه بر معنی ظاهری، طیف معنایی گسترده‌ای را به خواننده القا کند و عمل به کارگیری یا شیوه به کار بردن، پردازش و تبدیل مفاهیم به نماد را «نمادپردازی» گویند. در واقع می‌توان نماد را استعاره گسترش یافته دانست با این تفاوت که در نماد به جای یک معنای پنهان با طیفی از معانی روبرو هستیم و نیز از قرینه صارفه خبری نیست. به دلیل این که نماد ماهیت متنوع و رازآمیز دارد و نیز تحت تأثیر شرایط اجتماعی و سیاسی است، اهمیت آن در شعر معاصر و از جمله شعر دفاع مقدس بسیار زیاد است. بنابراین مهم‌ترین مسأله‌ای که با آن مواجه می‌شویم انواع نمادها، ویژگی‌ها و کیفیت به کارگیری آن‌ها در این حوزه شعری است. این پژوهش جهت رسیدن به پاسخی قابل اعتماد برای این مسأله به بررسی نماد در یکی از برجسته‌ترین شاعران دفاع مقدس، علی رضا قزوه پرداخته است. نمادها در شعر دفاع مقدس، از نظر اجزا و عناصر تشکیل دهنده به دو گروه کلی نمادهای مرتبط با طبیعت و نمادهای غیرطبیعی و از جهت معنایی به دو دسته نمادهای سیاه و نمادهای سفید تقسیم می‌شوند؛ البته در این محدوده، تقابل معنایی و تحول و گسترش مفاهیم نمادها از ویژگی‌های اصلی آن‌ها به شمار می‌آید. شناخت نمادها و کشف معانی آن‌ها برای فهم شعر بسیار مهم و راهگشا است. کاربرد نماد در شعر دفاع مقدس نوعاً پیرو دو حالت است: یا شعر فضای نمادین ندارد و شاعر جهت غنای ادبی بیشتر، نماد را به کار می‌گیرد و یا فضای حاکم بر شعر، نمادین است؛ در این صورت برای رسیدن به معنا و تصویر درست از شعر، نمادها باید حتماً در ارتباط با هم در نظر گرفته شوند. نمادهای سفید در اشعار دفاع مقدس بسامد زیادی نسبت به نمادهای سیاه دارند (جهت القای معانی و مضامین مثبت) و برای تصویرسازی مفاهیم حول دو محور خیر و شر بسیاری از این نمادهای سفید در تقابل نمادهای سیاه یا در بافتی نمادین خلق می‌شوند و یا تحول معنایی پیدا می‌کنند. نگاه اجمالی تأویل‌ها و تحلیل‌های سه مجموعه شعری علی رضا قزوه، در این پژوهش حاکی از آن است که، بیشترین خلاقیت‌ها و نوآوری‌ها در مورد نمادهای انسانی و مدنی به کار گرفته شده است و البته این نشانگر یک روند طبیعی و حتمی است؛ زیرا در مورد نمادهای طبیعی که از عناصر واضح و بدیهیات محیط شاعر و نویسنده هستند، نمیتوان چندان دخل و تصرفی جز نوآوری‌های معنایی به عمل آورد، اما نمادهای انسانی و مدنی قابلیت این را دارند که شاعر و نویسنده، بسته به فضای اثر ادبی خود به هر نحو که می‌توانند از آن‌ها بهره بگیرند.

کلیدواژه‌ها: نماد، نمادپردازی، شعر، پایداری، علیرضا قزوه، دفاع مقدس.

مقدمه

«نماد» از اصطلاحاتی است که روان‌کاوان و روان‌شناسان، دین‌شناسان و محققان پدیدارشناسی دینی، پژوهشگران عرصه‌های عرفان و تصوف، اسطوره‌شناسان و هنرمندان مختلف، تعریفی از آن ارائه کرده و از منظر خود به آن نگریده‌اند. همین فراگیری، ارائه تعریفی جامع و مانع را از نماد دشوار می‌کند. در فرهنگ‌ها و لغت‌نامه‌ها معانی متعددی برای آن ارائه شده که نظر به هم‌خوانی و قرابت با معانی اصطلاحی رایج امروز نماد در ادبیات و هنر، مناسب‌ترین و جامع‌ترین تعریف لغوی را صاحب آندراج عرضه کرده است که نماد را در مفهوم متعدی و به معنای فاعلی آن، یعنی «ظاهرکننده» و «نشان‌دهنده» آورده و دهخدا نیز در لغت‌نامه عیناً عبارت آندراج را پذیرفته و شاهد مثال را نیز از همان مأخذ نقل کرده است. (دهخدا، ۱۳۷۲: ذیل نماد) اگرچه همه افرادی که به تعریف نماد پرداخته‌اند به گنگ بودن و کامل نبودن تعاریف خود اعتراف کرده‌اند، اما در میان تعاریف ارائه شده، نقطه مشترکی وجود دارد و آن عبارت است از این‌که سمبل و نماد باید معنایی فراتر از معنای ظاهری داشته باشد. سردرگمی و تشویش در تعریف نماد نشانگر این مطلب است که: «نماد عنصری سرکش و غیرقابل تعریف است و تامل و تلاش هرچه بیشتر برای تعریف نماد، فقط به ناگشودگی، بی‌کرانگی و عروج بیشترش مدد می‌رساند.» (قبادی، ۱۳۷۴: ۳۴۷) یونگ می‌گوید: «سمبل دارای جنبه ناخودآگاه وسیع‌تری است که هرگز به طور کامل توضیح داده نشده و کسی هم امیدی به تعریف آن ندارد.» (یونگ، ۱۳۵۲: ۲۴) ناتوانی زبان معیار جهت انعکاس اندیشه‌های غامض عرفانی، گریز از بیان مستقیم اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی و سرانجام دغدغه مشارکت خواننده در جریان خلق آثار ادبی، انگیزه‌های اصلی گرایش به نماد و نمادپردازی است؛ بنابراین از دیرباز نماد و نمادپردازی در ادب فارسی، به‌ویژه در گستره شعر فارسی، ظهور و بروز ویژه‌ای داشته است. در ادبیات کلاسیک فارسی نمادها بسیار نادر و انگشت‌شمارند و بیشتر محدود به متون عرفانی می‌شوند؛ زیرا عرفا بخشی از حقایق عرفانی را به ملاحظات مختلف به شکل نمادین بیان می‌کردند. حافظ معروف‌ترین شاعریست که به ملاحظات اجتماعی، بخشی از انتقادهای اجتماعی خود را در قالب نماد بازنموده است. در یک تقسیم‌بندی کلی می‌توان تشبیه را مشخصه اصلی سبک خراسانی، استعاره را ویژگی اصلی سبک عراقی، تمثیل را شاخصه بارز سبک هندی و نماد را جزو ملاحظات برجسته ادبیات معاصر قلمداد نمود.

در ادبیات معاصر، علاوه بر عوامل مذکور، ظهور و بروز مکاتبی که گرایش خاص به ابهام دارند، توجه به نمادپردازی را افزون کرده است، تا جایی که امروزه نماد به یکی از عناصر اصلی شعر معاصر مبدل شده و بدون تأویل و تفسیر آن، فهم شعر ناممکن است؛ در واقع شاعران، پس از نیما، دریافتند که خواننده معاصر از ساده‌گویی و ساده‌اندیشی دل‌زده می‌شود. این تفکر، شاعران را واداشت تا در پاسخ به کثرت‌گرایی معنایی و ساده‌گریزی خواننده، به سخن نمادین روی آورند؛ یعنی به وسیله گستردگی حوزه مفهومی و توان بی‌مانند تداعی‌انگیزی نماد و افزونی امکانات و قابلیت‌های معنایی در لفظی اندک، به سمت یکی از اغراض هنر، یعنی «ابهام» متمایل شوند. در پی این روند، انواع نماد به شعر راه یافت و خواننده را بر آن داشت تا برای درک و فهم شعر معاصر و کنار زدن پرده‌های ابهام، انواع نماد را بر اساس معیارهای مختلفی هم‌چون وسعت و شمول، جایگاه نماد در اثر، سیر تاریخی و طبیعی، پیوستگی با تفکر و اندیشه، پیوستگی با حوزه‌های علوم، ارزش‌های بنیادی و تکوینی، جنس پدیده‌ها و موضوعات و... مورد شناسایی قرار دهد و روز به روز به دنبال شناخت انواع دیگری باشد؛ اما این، برای برقراری ارتباط با نمادهای معاصر و فهم شعر، کافی نیست؛ چراکه عناصر نمادین که در سراسر تاریخ شعر فارسی، مفاهیم خاص یافته‌اند، چندان که هر

فارسی‌زبان، هرچند ارتباط کمی با شعر داشته باشد، می‌تواند آن‌ها را دریابد و گاه در مناسبات روزمره خود از آن‌ها بهره گیرد، ناگهان در شعر نیما، سیما و سیرتی دیگر پیدا می‌کنند و مفاهیمی را می‌یابند که بیش از هر چیز حاصل نوعی جهان‌بینی ویژه است؛ مفاهیمی که خاص اندیشه و نگاه اجتماعی - سیاسی او به نظام هستی است؛ با وقوع انقلاب و جنگ و حوزه جدیدی به نام ادبیات پایداری، این اندیشه‌ها و نگاه‌ها با شکلی جدید و دیگرگونه در شعر و بالتبع در آیینۀ نمادها منعکس شدند؛ بنابراین با توجه به اختلاف و تفاوت و حتی تقابل معنایی در نمادهای شعر کلاسیک و شعر معاصر، برداشت و تلقی خوانندگان در دریافت و معنایابی نمادها، نباید مستقل از بافت و اقتضای حال باشد.

پیشینه تحقیق

در دهه اخیر «نماد و نمادپردازی» در آثار معاصر مورد توجه قرار گرفته و پژوهش پیرامون آن در حال گسترش است؛ پژوهش‌هایی که بیشتر در چارچوب پایان‌نامه و مقاله و قریب به اتفاق، پیرامون شعر معاصر نگاشته شده‌اند و معمولاً حول محور اشعار معاصرانی چون نیما، سپهری، اخوان، شاملو، فروغ و... دور می‌زنند. اصلی‌ترین و مهم‌ترین پژوهش‌های صورت گرفته پیرامون نمادپردازی در ادبیات دفاع مقدس به شرح ذیل است:

کتاب‌ها:

۱. یزدانی طبایی، زهرا (۱۳۹۳). نمادهای حماسی در شعر دفاع مقدس، تهران: انتشارات نظری.

۲. نورایی، الیاس (۱۳۹۳). واژه‌های نمادین در شعر دفاع مقدس، تهران: نشر یار دانش.

پایان‌نامه‌ها:

۱. سعادت، مهدی (۱۳۹۱). «بررسی نماد و نمادگونه‌ها در شعر دفاع مقدس». به راهنمایی جهانگیر صفری، دانشگاه شهرکرد، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

۲. قربانیان یاوند، سمیه (۱۳۹۰). «نمادگرایی در شعر سپید مقاومت در ایران». به راهنمایی لیلا هاشمیان، دانشگاه بوعلی سینا، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

تعریف لغوی نماد، رمز و سمبل

کلمه نماد در فرهنگ غیاث‌اللغات با فتح نون از «نمودن» به معنای نشان دادن آمده است و در این صورت مفهومی متعدی را دربرمی‌گیرد (فرهنگ غیاث‌اللغات، ذیل نماد)؛ در بعضی از فرهنگ‌ها و متون کهن آن را به ضم نون از «نمودن» در نظر گرفته‌اند که شامل معنای فاعلی با مفهومی لازم است؛ یعنی نمایان‌گردنده و ظاهرشونده. در شکل مصدری (نماییدن) و با مفهوم متعدی (نمایان گردانیدن) هم به کار رفته است؛ (فرهنگ آندراج، ذیل نماد) کلماتی مانند «نمایه»، «نمودن»، «نمونه» و نظیر آن‌ها که در منابع قدیمی دیده می‌شوند، قریب به همین معانی را می‌رسانند. از میان معانی و مفاهیم ارائه شده درباره نماد، آنچه به اصطلاح امروزی نماد نزدیکی بیشتری دارد و جامع‌تر و مناسب‌تر به نظر می‌رسد، تعریف لغوی صاحب آندراج است که آن را در مفهوم متعدی و نیز فاعلی آن، یعنی «ظاهرکننده» و «نشان‌دهنده» آورده است و دهخدا هم در لغت‌نامه عیناً آن را پذیرفته و شاهد مثالش را ذکر کرده است. (لغت‌نامه دهخدا، ذیل نماد)

پورنامداریان در کتاب ارزشمند رمز و داستان‌های رمزی، «رمز» را معادل عربی نماد و «سمبل» را معادل انگلیسی آن در نظر گرفته‌اند (پورنامداریان، ۱۳۶۷: ۱)؛ بر همین اساس و برای رعایت اصل اختصار، در این پژوهش از اختلافات جزئی میان آن‌ها صرف نظر شده و کلمه «نماد» به کار می‌رود.

تعریف اصطلاحی نماد

در حوزه علوم مختلف از قبیل روان‌شناسی و روان‌کاوی، دین‌شناسی، پدیدارشناسی، تصوف و عرفان، اسطوره‌شناسی و... تعاریف و نظریات مختلفی از نماد ارائه شده است. مقالات و کتب مرتبط از جمله «رمز و داستان‌های رمزی» پورنامداریان فصل مشبعی را به این نظریات اختصاص داده‌اند که در آن میان نام دانشمندان و صاحب‌نظرانی چون یونگ، پیرس، اریک فروم، میرچا الیاده، کاسیرر، چدویک و... به چشم می‌خورد. همین گستردگی سبب می‌شود که به دست آمدن یک تعریف کامل و همه‌جانبه از نماد به سادگی صورت نگیرد و این مسأله‌ای است که همه صاحب‌نظران به آن اعتراف کرده‌اند؛ اما نقطه مشترک میان همه تعاریف و نظرات پیرامون نماد از «دیگر معنایی» آن حکایت دارد. سردرگمی و تشویش در تعریف نماد نشانگر این مطلب است که «نماد عنصری سرکش و غیرقابل تعریف است و تأمل و تلاش هرچه بیشتر برای تعریف نماد، فقط به ناگشودگی، بیکرانگی و عروج بیشترش مدد می‌رساند.» (قبادی، ۱۳۸۸: ۳۴۷) یونگ می‌گوید: «سمبل دارای جنبه ناخودآگاه وسیع‌تری است که هرگز به طور کامل توضیح داده نشده و کسی هم آمیدی به تعریف آن ندارد.» (یونگ، ۱۳۵۲: ۲۴)، اما در این پژوهش برای مشخص شدن چارچوب کار، به ناچار نماد به عنوان یک مقوله ادبی تعریف شده است: «نماد گونه‌ای از بیان و پیام‌رسانی است که معانی و مفاهیم غیر محسوس، ناشناخته، رازناک و غیر قابل بیان، به شکلی مبهم و غیر قطعی و با ویژگی بسیار معنایی در آن متجلی می‌شود و معمولاً معنی روساختی خود را نیز حفظ می‌کند.» (آقاحسینی؛ خسروی، ۱۳۸۹: ۱۷)

تعریف ارائه شده، شکل دیگری از تعریف پورنامداریان است که در کتاب «رمز و داستان‌های رمزی» آن را چنین بیان کرده است: «رمز چیزی است از جهان شناخته شده و قابل دریافت و تجربه از طریق حواس که به چیزی از جهان ناشناخته و غیر محسوس، یا به مفهومی جز مفهوم مستقیم و متعارف خود اشاره کند، به شرط آنکه این اشاره مبتنی بر قرارداد نباشد و آن مفهوم نیز یگانه مفهوم قطعی و مسلم آن تلقی نگردد؛ بنابراین به اختصار بیشتر می‌توان رمز را نشانه‌ای پیدا از واقعیتی ناپیدا شمرد.» (پورنامداریان، ۱۳۶۷: ۲۲) این تعریف اصل و اساس تعاریف مورد قبول پیرامون نماد است.

در نهایت و به طور موجز می‌توان گفت: نماد از دیدگاه علم بلاغت (که اساس این پژوهش است) به کلمات، عبارات و یا جملاتی گفته می‌شود که جدای از معنای ظاهری خود، طیف گسترده‌ای از معانی را به مخاطب منتقل کند و عمل به کار بردن و تبدیل معانی و مفاهیم به نماد را «نمادپردازی» می‌نامند. در واقع نمادپردازی، مجموعه مراحل و تبدلات فرآیند تکون یک ساختار نمادین است؛ با این توصیف نمادپردازی در برابر «Symbolization» قرار می‌گیرد. (قبادی، ۱۳۸۸: ۴۴)

انواع نماد

آنچه تا کنون به عنوان انواع نماد به دست ما رسیده، دسته‌بندی‌های گوناگونی است که هر کدام بر اساس ملاک و معیاری شکل گرفته است؛ به عنوان مثال بر اساس وسعت و شمول، جایگاه نماد در اثر، سیر تاریخی و طبیعی نماد، پیوستگی با تفکر و اندیشه، ارتباط با حوزه‌های علوم، ارزش‌های بنیادی و تکوینی، جنس پدیده‌ها و موضوعات، کلیشه و ابداع، آفرینش آگاهانه و یا ناخودآگاه و

به نظر می‌رسد هریک از انواع مطرح شده از زاویه و نگاهی خاص به انواع نماد نگریسته‌اند، حال آنکه پژوهش پیش رو به دنبال دسته‌بندی جامعی است که بتواند انواع نماد را در خود بگنجاند.

تقسیم‌بندی نماد از دیدگاه نگارنده

پژوهشگر در پژوهش پیشین خود به دسته‌بندی‌ای از نماد رسیده است که تقریباً بی‌سابقه و کلی‌تر از دسته‌بندی‌های فوق است، به طوری که می‌توان همه انواع نماد را در آن جای داد؛ ذیلاً به طور موجز و مختصر به آن اشاره می‌شود: (رسولیان آرانی، ۱۳۹۰: ۱۵-۱۶)

نماد از دیدگاه معنایی

در این دیدگاه، نوع نگاه به نماد از لحاظ ابعاد معنایی و فکری است؛ یعنی هاله‌های معنایی پنهان در نماد دارای چه زمینه معنایی است؟ آیا عرفانی و مذهبی است و یا سیاسی و اجتماعی؟ مثال روشن و دیرآشنایی که می‌توان درباره دیدگاه معنایی به آن اشاره کرد نمادهای مولوی است که اندیشه‌های عرفانی را دربرمی‌گیرد. ذکر این نکته لازم است که بحث بر سر بار معنایی مثبت و منفی نمادها و اصطلاحاً نمادهای سیاه و سفید، ذیل این نوع از نماد بررسی می‌شود.

نماد از دیدگاه اجزا و عناصر تشکیل دهنده

در این دیدگاه می‌توان نماد را به دو دسته تقسیم کرد:

نمادهای طبیعی: یعنی نمادهایی که مرتبط با طبیعت هستند و خود به دو گروه تقسیم می‌شوند: عناصر و مظاهر طبیعی: این گروه از نمادها، همان عناصر و مظاهر طبیعت هستند (مثل: کوه، جنگل، دریا، شب، بهار و...) که شاعر به فراخور فضای شعر، جهت انتقال معنی موردنظرش از آن بهره می‌گیرد. عناصر و مظاهر طبیعی از رایج‌ترین و پرکاربردترین نمادهایی هستند که هم شعرای گذشته و هم معاصر به کار گرفته‌اند. نمادهای حیوانی: نمادهایی که اسامی حیوانات را با توجه به ویژگی‌های طبیعی و شناخته شده هر یک در برمی‌گیرند؛ مانند: خفاش، شیر، کبوتر و

نمادهای غیرطبیعی؛ این گروه از نمادها نیز به دو دسته قابل تقسیم‌اند:

نمادهای انسانی یا مدنی: یعنی نمادهایی که مربوط به انسان و یا ساخته دست او هستند؛ مانند: حصار، پنجره، چراغ و

نمادهای تاریخی و اسطوره‌ای: نمادهایی که شامل اسامی تاریخی و یا اسطوره‌ای هستند؛ مانند: فرعون، ضحاک، رستم و....

ادبیات پایداری

«ادبیات پایداری، ادبیات ستیهندگی و عشق است. ادبیات توفنده و پرتلاطمی که آلودگی به یأس و سکون را نمی‌پذیرد و به‌سان روح، پیوسته در کالبد خمود ادبیات هر عصر دمیده می‌شود. در واقع این گونه ادبی، در طول تاریخ و در کشاکش تهاجم قدرت‌ها و تدافع جوامع سلطه‌ناپذیر، همواره به مثابه ابزار و سلاحی بازدارنده رخ نموده و موجبات احیاء، تداوم و بقای فرهنگی جوامع مورد هجوم یا تحت سلطه را فراهم آورده است.» (بصیری، ۱۳۸۷: ۹۱)

حدود ادبیات پایداری را در سه سطح بسیار وسیع، عام و خاص می‌توان ترسیم کرد. در سطح بسیار وسیع متعلق اعتراض، جهان و طبیعت است. از این منظر هنر و ادبیات فی حد ذاته نوعی مقاومت در برابر نقص واقعیت و طبیعت تلقی می‌شود. در سطح عام از مفهوم ادب پایداری، متعلق «نفی» و «اعتراض»، انحرافات است که شاعر در جامعه و محیط خود مشاهده می‌کند که می‌تواند زمینه‌های مختلفی داشته باشد. اما در ادبیات پایداری به معنای خاص - که موضوع این پژوهش است - متعلق اعتراض، استبداد داخلی یا هجمه و تجاوز خارجی و عوارض و تبعات آن است. (چهرقانی، ۱۳۹۶: ۸-۱۰) به عبارتی ساده‌تر عنوان ادبیات پایداری معمولاً به آثاری اطلاق می‌شود که تحت تأثیر شرایطی چون اختناق و استبداد داخلی، نبود آزادی‌های فردی و اجتماعی، قانون‌گریزی و قانون‌ستیزی با پایگاه‌های قدرت، غصب قدرت و سرزمین و سرمایه‌های ملی و فردی و... شکل می‌گیرند؛ بنابراین جان‌مایه این آثار مبارزه با بیداد داخلی یا تجاوز بیرونی در همه حوزه‌های سیاسی، فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی و ایستادگی در برابر جریان‌های ضد آزادی است. (جهانگرد: ۱۳۹۵: ۶۵) صرف‌نظر از ویژگی‌های کلی این نوع ادبیات، آنچه وجه ممیزه آن از سایر مقوله‌های ادبی است، در پیام و مضمون آن نهفته است؛ بدین معنا که آثاری از این دست اغلب آیینه دردها و مظلومیت‌های مردمی هستند که قربانی نظام‌های استبدادی شده‌اند. این آثار ضمن القای امید به آینده و نوید دادن پیروزی موعود، دعوت به مبارزه و ایستادگی در برابر ظلم و ستم، ستایش آزادی و آزدادگی، ارج نهادن به سرزمین مألوف و شهیدان و جان‌باختگان وطن را در بطن خود دارند. در کشور ما انقلاب اسلامی و جنگ هشت ساله، با گذشت تنها چند دهه، تحولاتی عظیم در عرصه ادبیات به جای گذاشت، به گونه‌ای که نظاره‌گر تحولات آشکار در سبک آثار این دوران هستیم؛ اگرچه نام سبکی خاص و مشخص برای شعر و داستان انقلاب و دفاع مقدس در نظر گرفته نشده است و حتی برخی آن را فاقد سبکی آشکار می‌دانند، با این حال ویژگی‌ها و خصوصیات متعددی در این نوع آثار به چشم می‌خورد که آن را زیرمجموعه ادبیات پایداری قرار می‌دهد.

دو ویژگی کلی ادبیات پایداری

۱- بهره‌گیری از نماد: در ادب پایداری نمادپردازی برای علل مختلفی صورت می‌گیرد:

الف. حاکمیت فضای اختناق و تهدید و ارباب

ب. ایجاز و قدرت در رساندن مقصود

ج. ابهام‌آفرینی، عمق‌بخشی و جستن راهی برای غنای هنری و ادبی از مسیر نمادپردازی یا آشنایی‌زدایی از نمادهای

پیشین

د. القای مفاهیم غیرقابل توضیح

۲- چهره انسانی عام داشتن: اگرچه نمونه‌های شاخص در ادب پایداری متعلق به منطقه، قوم و یا ملتی است اما چون بازتاب وجدان عموم بشریت است، همگان در همه مکان‌ها و زمان‌ها می‌توانند آن‌ها را دریابند و با آن‌ها ارتباط برقرار کنند. درواقع ادب پایداری هم‌چون آیین‌های است که هر انسانی می‌تواند احوالات خود، اندوه دردمندان، سیاهی ظالمان و شکوه مقاومت و ایستادگی را در آن بنگرد.

شاخصه‌های فکری و محتوایی ادبیات پایداری

۱- «ترسیم چهره رنج کشیده و مظلوم مردم

۲- دعوت به مبارزه

۳- بیان جنایت‌ها و بیدادگری‌ها

۴- توصیف و ستایش جان‌باختگان و شهیدان

۵- القای امید به آینده و پیروزی موعود

۶- ستایش آزادی و آزادگی

۷- ستایش سرزمین خود». (سنگری، ۱۳۸۳: ۴۵)

ادبیات دفاع مقدس

«ادبیات دفاع مقدس که یکی از زیرمجموعه‌های ادبیات پایداری ایران است، ترکیبی است بدیع و نامی است نیکو که در شناسنامه فرزند پایداری ملت ایران با دارا بودن تاریخ و جغرافیای مشخص به ثبت رسیده است. شناخته‌شده‌ترین مفهوم ادبیات پایداری چنین است: شاخه‌ای از ادبیات جنگ که با عنصر تعهد و محوریت مردم مظلوم حق‌طلب برای رسیدن به عدالت و آزادی واقعی که مشخصه جامعه آرمانی موعود است، شکل می‌گیرد. ادبیات پایداری، مفهومی عام از ادبیات پایداری تمامی ملت‌هاست، اما زمانی که سخن از ادبیات دفاع مقدس به میان می‌آید، با مفهومی خاص سر و کار داریم که از دو عنصر آشنای «دفاع» و «مقدس» تشکیل شده است. دفاع مقدس در ادامه آزادی‌خواهی اسلامی و تحول بزرگ انقلاب در ایران سربرآورد و بالیدن گرفت. باید توجه داشت که فقط آثاری در حوزه ادبیات دفاع مقدس قرار می‌گیرند که با نگاهی به ارزش‌ها و باورهای مقدس دینی که منشأ ظهور این دفاع بوده شکل گرفته‌اند و آثاری که با نگاه منفی و بدبینانه نوشته شده‌اند، در زیرگروه ادبیات جنگ قرار می‌گیرند.» (امیری خراسانی و هدایتی، ۱۳۹۳:

(۳۷)

وجه نام‌گذاری «شعر جنگ» به «شعر دفاع مقدس»

قبل از پرداختن به مبحث شعر جنگ لازم است تعریف معینی از آن ارائه شود تا بر اساس آن بتوان نامی دقیق و مناسب پیشنهاد کرد. واضح است که شعر جنگ، شعر پایداری و یا شعر دفاع مقدس، در قدم اول شعر است. «در تعریف شعر می‌توان گفت که ماهیت آن زاییده قدرت تخیل و تصویرگری، وسایل آن بیان مجازی و آرایش آن وزن یا ایقاع، قافیه و دیگر صناعات لفظی است.» (داد، ۱۳۸۰: ۱۳۸۲)؛ اگرچه این تعریف، مرزهای شعر و حدود تمایز آن از دیگر گونه‌های سخن را مشخص می‌کند، اما به نظر می‌رسد که به خود شعر کمتر می‌پردازد. انگار که در توصیف یک خوراک، تنها به مواد اولیه و وسایل مورد نیاز برای تهیه آن اکتفا شود. از میان تعاریف ارائه شده برای شعر، شاید تعریف زیر از شفیعی کدکنی موجزتر و کامل‌تر باشد و بیش از همه به شیوه آفرینش خلاقانه آن اشاره کند: «شعر گره‌خوردگی عاطفه و تخیل است که در زبانی آهنگین شکل گرفته باشد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۹۳) با پذیرفتن این تعریف، دیگر گونه‌های سخن هم‌چون شعار و نظم وقایع و...، از محدوده شعر جنگ یا دفاع مقدس خارج می‌شوند. ایرانیان که معتقد بودند جنگ بر آن‌ها تحمیل شده است با توجه به پیشینه دینی و ملی در باب نکوهیده شمردن جنگ و تهاجم، عنوان دفاع را برای مبارزات هشت‌ساله خود علیه عراق به کار گرفتند. واضح است که دفاع از حد و مرز هر سرزمین برای اهالی آن دارای تقدس است بالاخص این که متعرض به خاک، متعرض به اعتقادات و فرهنگ یک کشور باشد؛ بنابراین اصطلاح دفاع مقدس به مقاومت هشت‌ساله ایرانیان در برابر جنگ تحمیلی عراق اشاره می‌کند. (محمدی فشارکی؛ صفایی، ۱۳۹۴: ۲۹۰)

به عبارت دیگر تغییرات و دگرگونی‌های اجتماعی از جمله عواملی است که در تحولات ادبی مؤثر است و از آنجا که ادبیات آینه تمام‌نمای روح یک ملت و منعکس‌کننده تحولات اجتماعی هر عصر است، ادبیات جنگ ایران به‌ویژه شعر آن نشان‌دهنده هشت سال دفاع مقدس و مقاومت ملت مبارز ایران است. بر این اساس، در این حوزه با اشعاری با عنوان «شعر جنگ» و «شعر دفاع مقدس» مواجه می‌شویم که صاحب‌نظران در این عرصه برای هر یک تعاریفی ارائه کرده‌اند:

ابوالقاسم رادفر شعر جنگ را شعری سرشار از معنویت، پاکی و قداست می‌داند که روح والای رزمندگان و جانبازان را می‌ستاید، به انسان نیرو و حیاتی دوباره می‌بخشد و انسان با خواندن آن صفات ملکوتی و برتر، احساس خجلت و کوچکی می‌کند. (رادفر، ۱۳۷۳: ۱۸۸)

در تعریفی دیگر چنین آمده است: به اشعاری که در همه انواع قوالب شعری اعم از سنتی و نو پیرامون تشویش و تکریم دوست و تحقیر و تهدید دشمن و تقویت روحیه مذهبی و ملی برای حفظ وطن و انقلاب است، «شعر جنگ» گفته می‌شود. (کرمی، ۱۳۹۶: ۱۲۱)

سید حسن حسینی زمان ویژه‌ای را برای شعر جنگ معین می‌کند: «شعر جنگ به لحاظ زمانی حد فاصل بین شروع تجاوز تا پذیرش قطع‌نامه (۵۹۸) را دربرمی‌گیرد.» (حسینی، ۱۳۸۰: ۱۲)

از آنجا که شاعران جنگ اعم از ضعیف و قوی، درونیات خود را پیرامون دفاع حق علیه باطل و حوادث و پیامدهای آن به دور از هرگونه تصنع، سبک و شهرت منعکس کرده‌اند، می‌توان آن را شعری خودجوش در نظر گرفت. به طور کلی شعرهای دفاع مقدس شامل مفاهیم گسترده‌ای مانند پایداری، مقاومت، ایثار، شهادت و هستند.

به نظر می‌رسد رشد سریع و همگام شعر همراه با شرایط حساس و پرچالش اجتماع مانند دوران مشروطه، انقلاب، جنگ و دفاع مقدس، این نوع ادبی را پیش‌تر از دیگر انواع، عرصه جولان مقوله‌هایی مانند نماد کرده است؛ بنابراین برای فهم آثار معاصر و کشف معانی چندلایه آن، پژوهش پیرامون نمادها و معرفی و شناسایی آن‌ها ضروری است؛ بر این اساس پژوهشگر در نظر دارد با توجه به علاقه و مطالعات خود در حوزه ادبیات معاصر - خصوصاً ادب پایداری و دفاع مقدس - نماد را در آثار علیرضا قزوه به عنوان یکی از برجستگان این حوزه مورد تحقیق و بررسی قرار دهد. امید است حاصل آن، چشم انداز روشنی از نمادهای معاصر برای علاقه‌مندان فراهم آورد، ابهامات نمادهای شعر دفاع مقدس را برطرف نماید، نمادهای نوین به کار رفته در این نوع ادبی را بیان کند و افق تازه‌ای از معانی پنهان و لایه‌های نهانی این دسته از آثار را در برابر دیدگان علاقه‌مندان و مخاطبان بگشاید.

معرفی شاعر (علیرضا قزوه)

علیرضا قزوه در اول بهمن ۱۳۴۲ در شهر گرمسار متولد شد. پس از گذراندن دوران کودکی تحصیلات خود را در زادگاه خویش ادامه داد و در سال ۱۳۶۱ دیپلم تجربی گرفت. او در سال ۱۳۶۹ مدرک کارشناسی را از دانشگاه حقوق قضایی قم اخذ نمود و کارشناسی ارشد را در رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران ادامه داد. وی در سال ۱۳۹۱ از تاجیکستان، دانش‌نامه دکتری خود را در رشته لغت‌شناسی (زبان فارسی) دریافت کرد. وی از سال ۱۳۶۰ شعر سرودن را آغاز کرد و به عنوان شاعری شاخص و تأثیرگذار در دوران پس از انقلاب شناخته شد. او نه تنها در جبهه که در عرصه شعر دفاع مقدس حضوری فعال داشته‌است.

علیرضا قزوه به تعبیری شاعری است که از دایره بسته و متعفن نفسانیت فاصله گرفته و تلاش دارد هنر و شعر خود را همواره در مسیر آرمانی و الهی به حرکت وادارد و پاسداری کند. در شعر او می‌توان عناصر گفتمان ستم‌ستیزی، عدالت‌طلبی، آزادی‌خواهی، شهادت‌طلبی، فداکاری و دیگر فضایل معنوی و ملکات نفسانی را مشاهده نمود. نام قزوه شاید زمانی بیشتر رنگ گرفت و جلوه کرد و به زبان‌ها افتاد که آثار وی در زیرگونه «شعر اعتراض» منتشر شد. مجموعه «از نخلستان تا خیابان» او در روزگاری به چاپ رسید که گفتمان لیبرالیستی و ادبیات تکنوکرات‌های بی‌درد بر فراز و درون جامعه ایرانی، ندای نحس و رخوت‌برانگیز «تساهل و تسامح» برمی‌زدند. قزوه متأثر از چنین روزگار تلخی و در یاد خون‌های پاکی که در تقابل با هر نوع نگاه و مشی خداستیزانه بر زمین ریخته شده بود شعر سرود؛ به واقع آگاهان و صاحب‌نظران ادبیات قزوه را یکی از پرچم‌داران شعر اعتراض می‌دانند. او به عنوان یک شاعر انقلابی نمی‌توانست از زبان ستیهنده برخوردار نشود. او عاشق است، اما عشق را در مخروبه نفس نجسته است. او باب‌پسند مخاطب و بر اساس معادلات دنیایی شعر نمی‌گوید، تملق به زبان نمی‌آورد؛ بلکه قلم را برای خشنودی خدا و در جهت مصالح جامعه انسانی به کار می‌گیرد.

از دیگر اختصاصات قزوه موضع‌گیری او در برابر رویدادهای روز درباره اسیران و جهان اسلام است؛ به عبارت دیگر قزوه با بهره از دانش دینی و آگاهی‌های سیاسی و تاریخی به تحلیل حوادث و پیشامدها از نگاه ادبی می‌نشیند. وی نشان داده است برخلاف اغلب شعرا، نه در یک سبک و وزن خاص، بلکه چه در قالب کلاسیک و چه در قالب سپید و در اوزان گوناگون، بهترین‌ها را می‌سراید.

قزوه دارای ویژگی‌های زبانی خاصی است. او در آثار منشور خود، نظم و نثر ادبی را به هم آمیخته و از زبان محاوره در متن بهره برده است. استفاده فراوان از لغات و اصطلاحات عربی، استفاده زیاد از اسم‌های اساطیری و تاریخی، تکرار کلمات، آوردن آواها و صداها در میان شعر از دیگر ویژگی‌های زبانی وی محسوب می‌شود. در مورد ویژگی‌های ادبی او باید گفت: قزوه غزل‌سراست و استفاده فراوان از تشبیه، تلمیح، تشخیص و واج‌آرایی در مجموعه آثار او دیده می‌شود. زمینه فکری او در تمام آثارش به پنج محور اصلی تقسیم می‌شود: دفاع مقدس، اشعار آیینی و مذهبی، نهضت عاشورایی، اعتراض، و ادبیات مقاومت و پایداری. ازجمله اندیشه‌های او دفاع از مظلوم در هر جای جهان و با هر دین و مذهبی است.

قزوه مدتی به عنوان رایزن فرهنگی در تاجیکستان و هندوستان فعالیت نمود. او «رایزنی فرهنگی» را ماموریتی بزرگ برای گسترش زبان فارسی و مهم‌تر از آن، تبلیغ گفتمان انقلاب اسلامی می‌داند؛ گفتمانی که هم اینک جهان مظلومان، رهایی و رستگاری خود را در دریافت و فهم و تحقق عملی آن می‌داند.

آثار علیرضا قزوه

از نخلستان تا خیابان (مجموعه شعر) ۱۳۶۸ / چه عطر شگفتی (یادواره شهید احمد زارعی) ۱۳۷۳ - پرستو در قاف (سفرنامه حج) ۱۳۷۴ / شبلی و آتش (مجموعه شعر) ۱۳۷۵ / این همه یوسف (مجموعه شعر) ۱۳۷۶ / خورشیدهای گم‌شده (گزیده اشعار تاجیکستان) ۱۳۷۶ / گزیده ادبیات معاصر (مجموعه شعر) ۱۳۷۸ / غزل معاصر ایران ۱۳۷۹ / قدم زدن در کلمات (مجموعه گفتوگو با شاعران معاصر) ۱۳۷۹ / عشق علیه‌السلام (مجموعه شعر) ۱۳۸۱ / کسی هنوز عیار تو را نسنجیده است (جشن‌نامه محمدعلی بهمنی) ۱۳۸۳ / با کاروان نیزه (مجموعه شعر) ۱۳۸۴ / قطار اندیمشک (مجموعه شعر) ۱۳۸۴ / از خیبر جنوب (آثار شاعران مقاومت جهان) ۱۳۸۵ / من می‌گویم شما بگریید (مرثیه عاشورایی) ۱۳۸۵ / سوره انگور (گزیده اشعار) ۱۳۸۷ / قونیه در قطار (سفرنامه قونیه) ۱۳۸۸ / کلمات الشعرا (تصحیح تذکره) ۱۳۸۹ / چمدان‌های قدیمی (گزیده غزلها) ۱۳۹۱ / صبح بنارس (مجموعه شعر) ۱۳۹۱ / صبحتان بخیر مردم (غزلهای قزوه) ۱۳۹۱ انگشتی سوم خاتم (مجموعه اشعار عاشورایی) ۱۳۹۲ / من می‌گویم شما بگریید (مجموعه‌های از مرثیه‌های عاشورایی) ۱۳۹۳ / قطار مهاراجه (مجموعه خاطرات کوتاه در هند) ۱۳۹۴ / برادر انگلستان (رمان) ۱۳۹۶ / پشت هر سنگ خداست (مجموعه سرودهای قزوه درباره فلسطین و قدس) ۱۳۹۷

این پژوهش با تاکید بر سه اثر از آثار قزوه یعنی «از نخلستان تا خیابان»، «قطار اندیمشک» و «گزیده ادبیات معاصر» صورت گرفته است.

نمادهای طبیعی

وجود تصاویر نمادین از طبیعت در آثار بیشتر شاعران قابل مشاهده است؛ یعنی شاعران از پدیده‌های طبیعی برای تجسم بخشیدن به مفاهیم نامحسوس ذهنی بهره می‌برند و آن‌ها را به شکل قابل درکی ارائه می‌نمایند. طبیعت غنی‌ترین منبع و بهترین دست‌مایه برای نمادپردازی شاعران و نویسندگان است و قادر است هر زمان عنصر تازه‌ای از گنجینه خویش به هنرمندان هدیه دهد؛ بر همین اساس نمادهای طبیعی، یعنی آن نمادهایی که برآمده از طبیعت هستند و خود به دو گروه عناصر و مظاهر طبیعی و نمادهای حیوانی تقسیم می‌شوند. به دلیل وضوح و صراحت این دسته از نمادها

به لحاظ تئوریک، از اطاله کلام پرهیز و به مصادیق و مثال‌ها که الگوهای عملی و اساسی جهت شناخت نماد هستند، پرداخته می‌شود.

۱- عناصر و مظاهر طبیعی

نمادهایی مانند آب، آسمان، باران، بهار، پاییز، جنگل، شب و... مظاهر و عناصر موجود در طبیعت هستند که شاعر به تناسب حال و هوای شعر، برای القای معانی مورد نظر خویش، از آن‌ها بهره می‌گیرد. در واقع نمادهای طبیعی، پرکاربردترین و رایج‌ترین گروه نمادهاست که هم گذشتگان و هم معاصرین به کار گرفته‌اند. برای آشنایی بیشتر با این نمادها و میزان کاربرد هر کدام در دفاتر شعر علی رضا قزوه، نموداری نیز در پایان فصل ارائه می‌شود که با آن می‌توان نمادهای مهم و پرکاربرد را از نمادهای کم‌اهمیت و کم کاربرد شناسایی کرد.

آبی

یکی از جهانی‌ترین انواع نمادها، نمادپردازی رنگ است. آبی از رنگ‌های سرد و انزواطلبانه که مربوط به جریان‌های منفی، سست و ناسازگارند، شمرده می‌شود. آبی رنگ فضا، آب و هوایی لطیف، آسمان زلال و به معنای اندیشیدن است. آبی روشن، با آسمان، روز و دریای آرام و آبی تیره با آسمان شب و دریای طوفانی برابر است. در زمینه گوناگونی رنگ آبی که دارای طیفی از رنگ نزدیک به سیاه تا رنگ یاقوت کبود شفاف است، نظریه‌های فراوان وجود داشته است.

«برخی گفته‌اند آبی منسوب به ژوپتر و ژنو (ایزدان مرد و زن آسیایی) و به معنای احساسات مذهبی فداکاری و بی‌گناهی است. هم‌چنین رنگ آبی برای مردم مصر نشانه حقیقت و حکمت بوده است.» (سرلو، ۱۳۸۹: ۴۳۲-۴۴۰)

آنچه در شعر معاصر ما از نماد آبی برداشت می‌شود بیشتر مفاهیمی نظیر خلوص، پاکی، رفعت، امید، پیروزی، احساسات مذهبی، عصمت و تقدس، صفا و روشنی، زیبایی و تعلق به ملکوت و عالم بالاست.

- صندلی‌های چرخدار/ بال درآورده‌اند/ پیراهن‌های خاکی/ در گنجه‌ها می‌گیرند/ (بیدار می‌شوم)/ با چشم‌های آبی‌ات مرا می‌نگری/ تنها برای/ پیام‌های تسلیت مانده است. (قزوه، ۱۳۹۳: ۱۰۶)

ابری

«ابر از نظر نمادین وجوه مختلفی را دربرمی‌گیرد که اصلی‌ترین آن‌ها در ارتباط با طبیعت مخلوط و غیر مشخص آن است. ابر را وسیله به جامه درآمدن خداوند و مظهریت نیز دانسته‌اند. قرآن کریم، مظهر الله را به صورت سایه یک ابر ذکر می‌کند و نه به صورت پدر ازلی که در تمثیلات متقدمان آمده است. بنابر تفسیر عرفانی، ابرها پرده نازکی هستند که دوطبقه عالم را از هم جدا می‌کنند.» (شوالیه، ۱۳۸۴: ۳۰) بر اساس نتایج به دست آمده از آثار شاعران، ابری نماد فضای دچار خفقان، ستم‌زده، مبهم، بیمارگونه، متشنج، غم‌زده، آینده نامعلوم و نامشخص، تهی از حقیقت و مفهوم انتظار است.

آن سه تکه ابر را پیچیده بر خود، روی دوش چار زندانبان می‌آید

در غروب سبخت محزون، سخت ابری، آخرین سردار از میدان می‌آید
مردی از مردان مردستان مردی آنک آنک می‌دمد بر شانه‌ها مان
راه بگشایید ای آرام جان‌ها، دارد آن تابوت سرگردان می‌آید. (قزوه، ۱۳۹۳: ۱۵۶)

باران

نمادپردازی آشکاران بارورسازی و با نماد آب در ارتباط است؛ درست به همین دلیل نماد پالایش است، نه تنها از آن جهت که آب، ارزش «ماده جهانی» دارد، یعنی نماینده میانجی بی‌شکلی یا گاز بودن و شکل داشتن یا جامد بودن است - جنبه‌ای که در تمام روایات نمادین معمول است - بلکه به علت این حقیقت که آب باران از آسمان فرو می‌ریزد؛ از این رو با نور نیز هم‌خانواده است. این است سبب آنکه در بسیاری از اسطوره‌ها باران را نماد «تأثیرات معنوی» آسمان دانسته‌اند که بر زمین فرومی‌بارد. (سرلو، ۱۳۸۹: ۱۸۲) بر اساس آنچه از تفسیر و تحلیل اشعار به دست می‌آید می‌توان باران را نماد رحمت و از طرفی نعمت و عذاب، طراوت، احیای زندگی، برکت، پاکی، تکرار، انسانیت، عطوفت، نگاه تازه و بی‌آلایش، حقیقت، کرم، انسان‌های والا و شهدا دانست.

قدس خون یحیی در دلِ تشنه است / قصه یوسف درون چاه / سنگ‌ها بگذار چون باران فرود آیند / سنگ‌ها آبستن
ابرنند / باران کم نخواهد شد / هر شهید ابری است / جمعه‌ها در سجده خون / از شهیدان کم نخواهد شد. (قزوه، ۱۳۹۳: ۱۶۵-۱۶۴)

بهار / بهاران / نوبهار

نماد طراوت، زیبایی، روزگار خوش، اعتدال و ازجمله آن اعتدال اجتماعی و روحی و معنوی، عدالت، آغاز تفکری نوین و اندیشه‌ای نو، حالات خوش، خرمی، کرم، جوانمردی، عافیت، تولد و زایش، شادی، حال معنوی و روحی خوب و دور از هواهای نفسانی، جوانی، خامی و ناپختگی، سبزی، شرایط مساعد، آزادی، پیروزی و در بعضی موارد نماد برای امام خمینی (ره)، روزگار موعود و امام زمان (عج) هم آورده شده است.
بهار از جمله نمادهای پرکاربرد و متداول است که قریب به اتفاق شعرا از آن بهره برده‌اند تا جایی که می‌توان آن را نمادی کلیشه‌ای به حساب آورد.

- دسته‌دسته گم شدند، مهره‌های بی‌نشان
تشنه تشنه سوختند، نخل‌های روزه‌دار
می‌رسد بهار و من، بی‌شکوفه‌ام هنوز
آفتاب من بتاب! مهربان من ببار! (قزوه، ۱۳۸۵: ۱۵)

خشک‌سالی

علیرضا قزوه در دفتر «از نخلستان تا خیابان» در شعر «مولا ویلا نداشت» از این نماد بهره برده است. اوضاع نامناسب، شرایط سخت، نابسامانی، دوران رنج و سختی، رکود و بی‌انگیزگی و فقر فرهنگی مفاهیم پنهان در آن به شمار می‌آیند.

- گفتم چیزی بخوان / گفت: رویم سیاه / آخر میدانی که... / گفتم: می‌دانم، خشکسالی است / اما در کیفهای سامسونت هم / یک خروار مضمون ناب خفته است. (قزوه، ۱۳۸۵: ۵۲)

دریا

این نماد می‌تواند در مقوله نمادپردازی هم‌پایه و هم‌ردیف نماد «اقیانوس» قرار بگیرد و گستره معانی آن را شامل شود، به علاوه این که بازگشت به دریا نمادی از مرگ هم محسوب می‌شود. دریا در فرهنگ اسلامی، نماد خرد بی‌کران الهی، ازلی و خستگی‌ناپذیر و در عرفان نمادی از «عالم بالا» است و مفاهیم پاکی و لطافت، تلاطم و حرکت، جای پاک و بی‌تعلق، آزادی خواهان و مبارزان راه آزادی و حتی جبهه و شهدا از آن استنباط می‌شود.

- از داغت ای همه خوبی، نیلی است دشت نگاهم

آن‌سان که گونه ساحل، از تازیانه دریا

آخر چگونه نگرید، شبنم برای گل سرخ

آخر چگونه نگیرد این دل بهانه دریا. (قزوه، ۱۳۸۵: ۱۰)

در این شعر، دریا می‌تواند مفاهیم خداوند، زندگی، ملکوت و عالم بالا، شهدا و انسان‌های والا و... را به خواننده منتقل کند.

سپیده / سپیده دم / صبح

این نماد مفاهیمی مانند روشنی، پاکی، صلح، امید، فضای آرام، صفا، آگاهی و بیداری، شرایط مطلوب، پویایی، صدق و راستی، موقعیت بهره‌دهی و باروری، رهایی از بند ظلم و ستم، حیات، زیبایی، عدالت، آزادی، عشق، خوشبختی، پیروزی روشنی بر سیاهی و حق بر باطل را در خود نهان داشته است. (رضایی جمکرانی، ۱۳۷۸: ۱۰۳) اما «صبح کاذب» نمادی از راهبران دروغین که به ظاهر قصد دارند آدمی را به سرمنزل مقصود برسانند، اما بیشتر سبب انحراف می‌شوند و یا دنیا و ظواهر فریبنده آنکه آدمی را از رسیدن به صبح واقعی حق تعالی باز می‌دارد، است.

- نگاه کن به گربه‌ها / کلاه خود را / به خاطر ماهیان می‌خواهند / کنار این شب دل‌تنگ / که بوی آخرالزمان دارد بنشین / و چغیهای به گردن ماه بینداز / و چشم از سپیده بردار. (قزوه، ۱۳۹۳: ۱۶۹)

سرخ

سرخ به خاطر درخشش، نیرو و قدرت خود در همه جای جهان به عنوان نماد اساسی اصل زندگی به شمار می‌آید. سرخ، این رنگ آتش و خون، همان دوجهی‌گری نمادین آتش و خون را داراست و بدون شک مفهوم آن بر حسب تیره یا روشن بودن رنگ ظاهری آن تفاوت می‌کند. یکی از این دو جلب می‌کند، جرأت می‌دهد، تحریک می‌کند که این همان سرخ پرچم‌ها، اعلان‌ها، آگهی‌ها و کاغذهای بسته‌بندی است؛ دیگری هشدار می‌دهد، باز می‌دارد، دعوت به احتیاط و حفظ حدود می‌کند و نگرانی می‌آورد؛ این همان سرخ آتشین چهارراه‌ها، چراغ سرخ ورود ممنوع استودیوهای سینما و رادیو یا چراغ ورود ممنوع اتاق جراحی و... است. هم‌چنین سرخ، رنگ علم و رنگ معرفت عرفانی است که

بر غیرسالکان ممنوع است. «در برخی از فرهنگ‌ها سرخ، رنگ اعیاد مردمی مانند اعیاد بهاری و اعیاد ازدواج و در برخی دیگر علاوه بر تجسم جنب و جوش، تندی و تیزی و جوانی، رنگ جنگجویان و سلحشوران است. در برخی از سرزمین‌ها هم سرخ را رنگ خون، زندگی، زیبایی، ثروت، وحدت و عشق می‌دانند.» (شوالیه، ۱۳۸۲: ۵۶۶-۵۷۳)

با توجه به تمامی معانی اشاره شده که هر کدام در فرهنگ و یا در میان ملتی مورد قبول و استفاده است، در شعر معاصر فارسی، بالاخص شعر دفاع مقدس، سرخ با توجه به زمینه شعری در بسیاری از این معانی و مفاهیم می‌تواند به کار برود، اما آنچه از فضای جنگ و دفاع مقدس به هاله‌های معنایی سرخ افزوده شده است عبارتند از: شهید، خون شهید، شهادت، مقاومت و پایداری، عزت و یا همان مصداق «هیئات من الذله»، جوشش و زندگی جاوید.

- من اما سرم درد می‌کرد / گفتم: / دیروز چاره ساز این سر پر درد / یک پیشانی بند سبز بود / و امروز / جز با زبان سرخ نشاید که ... / گو هرچه باد، باد. (قزوه، ۱۳۸۵: ۶۴)

سرد / سردی

علیرضا قزوه در دوبیتی دعای خویش، خود را بدون تحرک، سست، بی‌رمق، بی‌هدف و انگیزه، ناامید، بی‌درد و جامانده می‌داند و همه این مفاهیم را در قالب نماد سرد ارائه می‌کند:

- من اینجا سرد سردم، ای دل! ای دل!

جدا از اهل دردم، ای دل! ای دل!

من و رفتن به سوی روشنایی

دعا کن برنگردم، ای دل! ای دل! (قزوه، ۱۳۸۵: ۲۸)

سیب / گل سیب

شکل دایره‌ای سیب نشان از تمامیت و نیز نمادی برای خواسته‌های زمینی و تسلیم در برابر آرزوهاست. هشدار می‌دهد که از طرف خداوند به جهت ممنوعیت خوردن آن به انسان داده شده، به منزله بر حذر بودن انسان از غوطه‌ور بودن در آرزوهای زمینی و مادی و ستایش آن‌هاست. (سرلو، ۱۳۸۹: ۵۰۷)

سیب را سمبل آگاهی، معرفت و بینایی نیز دانسته‌اند و همین است که آدم و حوا پس از خوردن این میوه ممنوعه بر وضعیت خویش آگاه شدند و خود را پوشاندند، در حالی که پیش از آن غافل از برهنگی خود بودند و شرمی از آن نداشتند. (شریفیان؛ داربیدی، ۱۳۸۶: ۶۵)

هم‌چنین گاهی سیب را برای القای مفاهیم تندرستی، زیبایی، عشق، زایش، آفرینش، زندگی و هدیه الهی به بندگان به کار رفته است. نماد سیب در شعر دفاع مقدس برخی از معانی فوق را شامل می‌شود، اما یک جهت متفاوتی دارد و آن داشتن چارچوبی مذهبی، مقدس و عرفانی است، به شکلی که آن را با مفهوم شهید و شهادت گره می‌زند.

- این بوی ناب وصال است، یا عطر گل‌های سیب است

این نفخه آشنایی، بوی کدامین غریب است

امشب از این کوی بن‌بست، با پای سر می‌توان رست

روشن، چراغ دل و دست، با نور امن یجیب است. (قزوه، ۱۳۸۵: ۱۲)

شقایق

«پیش از هر چیز شقایق نعمانی نشانه عمر کوتاه یک روزه و یادآور عشق است. شقایق نعمانی تک گل است و رنگش نگاه را به خود جذب می‌کند؛ زیبایی‌اش با سادگی‌اش پیوند دارد. گل‌برگ‌هایش یادآور لبانی است که وزش باد آن‌ها را از هم باز می‌کند؛ بدین ترتیب متکی به حضور و نفخه ذات باری است. نماد روحی است که به اثرات معنوی گرایش دارد، اما ممکن است مفهوم شبانه آن در نظر گرفته شود که نماد زیبایی ناپایدار است. قوی است به مثابه رنگش اما شکننده است؛ چون جسمی که طاق‌حمل روح را ندارد؛ گل خونین که با باد می‌شکند و باد آن را از جا می‌کند و می‌برد. شقایق نعمانی هم نشانه سرشاری و جمال زندگی است و هم نشانه ناپایداری آن.» (شوالیه، ۱۳۸۵: ۷۰ و ۷۱)

به نظر می‌رسد همین وجوه زیبایی، ناپایداری و عشق سبب راه پیدا کردن این نماد زیبا به شعر دفاع مقدس شده است و داشتن نقطه‌های سیاه‌رنگی به نام داغ که از آن با عنوان داغ شقایق یاد می‌کنند، بار معنایی این نماد را به سمت حزن و اندوه سوق داده است؛ بر همین اساس است که در بسیاری از اشعار این حوزه، شقایق به عنوان نماد شهید، خون شهید و شهادت استفاده شده است.

– آه! دنیا باز در مرگ شقایق صبر کرد

آه! لعنت بر زبان بسته ناقوس‌ها

کهکشان در کهکشان اسطوره می‌غلند به خاک

برتر از اسطوره‌های عهد دقیانوس‌ها. (قزوه، ۱۳۸۵: ۲۴)

صحرا

صحرا دارای دو نمادگرایی اساسی است: یکی نشانه بی‌تمایزی اولیه است و دیگر، نشانه سطحی پهناور و بایر که در پشت آن باید حقیقت کشف شود. در اسلام مفهوم دوم این نمادگرایی بیشتر مطرح می‌شود.

صحرا، زمین خشک، ویرانه خالی از سکنه، نماد جهانی خالی از خداوند است و کلام شیاطین، جای مجازات بنی‌اسرائیل و محل وسوسه مسیح؛ از همین رو کاتبان کتاب مقدس شرایط هیچ کجا را سخت‌تر از صحرا ندیده‌اند. دو وجهی بودن این نماد تکان‌دهنده است؛ در یک تصویر بی‌بهرگی و سترونی ناشی از بی‌خدایی و در تصویر دیگر، باروری به خاطر داشتن خدا و فقط حضور خدا. صحرا فضیلت رحمت را در مسیری معنوی نشان می‌دهد و اثبات می‌کند که هیچ چیز بدون رحمت خداوندی وجود نمی‌یابد. همه چیز به رحمت اوست و تنها به رحمت او. (شوالیه، ۱۳۸۵: ۱۳۸-۱۴۱)

– بیا نایی! بزن نی تا بگیریم

شب غربت در این صحرا بگیریم

کنار چاه دل بنشین که امشب

تمام خویش را یک جا بگیریم. (قزوه، ۱۳۸۵: ۲۸)

آن‌چه از زمینه شعری قزوه پیرامون صحرا به دست می‌آید، دنیا، غربت، شرایط سخت، تنهایی و عرصه جدایی از محبوب است.

لاله / گل لاله

لاله گل معروف در ادبیات عرفانی و نیز کنایه از چهره گلگون محبوب است که عاشق مهجور را داغدار می‌کند. این گل در ادبیات فارسی مظهر شهید و کشته راه دوست است. می‌گویند که وقتی سیاوش قهرمان مظلوم و اسطوره‌های ایران زمین کشته شد، از قطرات خون او لاله دمید. لاله گلی زیبا، لطیف و دلنواز است؛ شکل آن هم‌چون قلب آدمیان و برگ‌های گل لاله شبیه قطره‌های خون است و اگرچه خود خونین رنگ و سرخ است، ته برگ‌های آن سیاه و داغیده است؛ گویی که داغی بر دل دارد؛ بنابراین معانی لطافت، زیبایی، پر از احساس و دلنوازی هم می‌تواند داشته باشد. در ایام انقلاب با بیدار شدن روح شهادت‌طلبی در مردم توسط امام خمینی (ره) خون شهید به صورت نمادین مورد توجه قرار گرفت و گل لاله از سوی شاعران و نویسندگان سمبلی برای فداکاری و شهادت شد. در دفاع مقدس هم گل لاله یادآور اهمیت شهادت کسانی است که با نثار خون سرخ خود این راه را تداوم بخشیدند و الگوی مبارزه با ظلم و ستم برای مبارزان بعد از خود شدند.

- در روز خدا جرأت برخاستنش نیست

پایی که بر آن زخم عبوری ننشسته

قسمت نشود روی مزارم بگذارند

سنگی که گل لاله بر آن نقش نبسته. (قزوه، ۱۳۸۵: ۹)

۲- نماد حیوانی

نماد حیوانی در هیچ یک از دفاتر وجود ندارد.

نمادهای غیرطبیعی

۳- نمادهای انسانی یا مدنی

آدامس‌های بادکنی

این نماد از نوآوری‌ها و آفرینش‌های علیرضا قزوه در شعر «مولا ویلا نداشت» است؛ شعری که در میدان جنگ «فقر و غنا» و در زمانه کم‌رنگ شدن ارزش‌های انقلاب، اعلام موجودیت می‌کند؛ شعری حسرت‌زده، پرخاشگر و معترض به استحاله فرهنگی، معترض به تبعیض و نابرابری‌های اجتماعی و اقتصادی، معترض به احیای فرهنگ سرمایه‌سالاری و افزایش فاصله‌های طبقاتی در جامعه، معترض به اشرافی‌گری و تجمل‌گرایی، معترض به خاموشی و فراموشی مردان جبهه و جنگ و بازماندگان شهدا و... بدیهی است که در چنین فضای شعری، شاعر از نمادهای جدید و متناسب با مضمون و فحوای کلام بهره می‌گیرد. یکی از این نمادها آدامس‌های بادکنکی است که به نظر می‌رسد مقصود از آن ظواهر پوچ تمدن، بیهودگی‌ها، امور بی‌ارزش و کارهای عبث باشد:

- جمعی به جیغ بنفش می‌اندیشیدند/ و برای کشف زوزه صورتی/ هفت مرتبه «الیوت» و «اکتاویوپاز» را ورق می‌زدند/ چقدر وقت ما صرف آدامس‌های بادکنکی شد/ بعضی شعرهایشان را/ به مینا و سوزی تقدیم می‌کردند/ احمق‌ترها برای گرفتن نوبل/ به شبکه‌های بی بی سی و واشنگتن دخیل می‌بستند. (قزوه، ۱۳۸۵: ۵۳)

بار گران

- مثل نسیم صبح نخلستان، سرشار از زخم و سکوت و صبر رفتید، اما در دل هر چاه، یک سینه آواز حزین مانده ست
«رفتیم اگر نامهربان بودیم» - رفتند اما مهربان بودند -
«رفتیم اگر بار گران...»، آری، بار گرانی بر زمین مانده ست. (قزوه، ۱۳۹۳: ۸۲-۸۳)
بار گران نماد وجود پر تعلق و وابسته آدمی، مسئولیت، اهداف مهم، وصیت شهدا و کارهای به ثمر نرسیده است.

خنجر

خنجر نماد خشونت، نفاق، رذالت و بدی، ظلم، خیانت، دشمنی و قدرناشناسی است.
- گفتی خوشا یک دو رکعت، با دیده تر بخوانیم
گفتم بیا یک دو بیتی از نان و خنجر بخوانیم
ای شانه از دست یاران، جز نان خنجر نخوردیم
بگذار تنها در این شهر، خود را برادر بخوانیم. (قزوه، ۱۳۷۸: ۱۴)

دمپایی لانگشتی

این نماد در شعر «در روزگار قحطی وجدان» که شعر اعتراضی است به کار رفته و حال و هوای آن نظیر شعر «مولا ویلا نداشت» است؛ این نماد هم از آفرینش‌ها و ابداعات قزوه محسوب می‌شود.
- بیا بی خیال باشیم/ در روزگار چرخش‌های صد و هشتاد درجه/ در روزگار جوک و غیبت/ یادش به خیر/ تلخ و شیرین. / داریوش و گوگوش/ نعمت نفتی/ گل گفتی!/ روزگار دمپایی‌های لانگشتی/ آدم‌های لابلای/ مسترهای آمریکایی. (قزوه، ۱۳۸۵: ۴۸-۴۹)
به نظر پژوهشگر مفاهیمی مانند تجدد، راحت‌طلبی، بی‌قیدی، روزمرگی، بی‌دغدگی و گرایش‌ات بدون مغز و ناپخته در این نماد پنهان شده‌اند.

شعر

علیرضا قزوه در شعر «بگو که حق با شعر است و سنبله‌ها» نماد شعر را به زیبایی به کار برده است:

ای خدای آفریننده عراق و واشنگتن با هم/ که عراق را سرزمین تمدن‌های کهن کردی/ و واشنگتن را سرزمین موشک و گاو میش/ ای خدای آفریننده شعر و نطق‌های بچه‌گانه پرزیدنت‌ها با هم/ بگو که حق با شعر است و سنبله‌ها/ نه با بمب‌های خوشه‌ای. (قزوه، ۱۳۹۳: ۱۸۲)

شعر دارای معانی احساس، روح و جان، لطافت، زیبایی و معناگرایی است.

عموجان فرانک

شعر «در روزگار قحطی وجدان» نماد جدید دیگری از علیرضا قزوه به ما معرفی می‌شود که ناشی از تراوشات و خلاقیت‌های افکار اعتراضی وی است؛ عموجان فرانک نماد شخصی دیگری است که قزوه در اشعار (خصوصاً اشعار اعتراضی) خود به نمایش می‌گذارد. این نماد افراد بی‌اهمیت به وطن و یا به تمسخر وطن‌پرست، بی‌خیال نسبت به ملت، محتاط و در واقع ترسو و عافیت‌طلب را هم‌چون نقابی در خود پنهان کرده است:

- جنگ که تمام شد/ عمو جان فرانک هم از فرانسه برگشت/ هنرمندان برای گاو میش حسن رمان نوشتند/ و بر اساس یک قل و دو قل/ آخرین فیلمشان را ساختند. (قزوه، ۱۳۸۵: ۴۷)

کروات

علیرضا قزوه باز هم در شعر اعتراضی دیگری با عنوان «از نخلستان تا خیابان» نماد جدیدی را خلق کرده است. نماد کروات در شعر او مفاهیم تجدد، ظواهر تمدن غربی، تهاجم فرهنگی، اجنبی‌گرایی، روشنفکر نمایی و تقلید کورکورانه را در بر دارد:

- بیایید به دلارها/ به چشم یک اجنبی نگاه کنیم/ بیایید به کرواتها محل نگذاریم/ بیایید با ماشین بیت المال/ به خانه باجناقمان نرویم. (قزوه، ۱۳۸۵: ۷۱)

۴- نمادهای تاریخی و اسطوره‌ای

پیغمبر

- دیروز یکی بودم با تو، ولی امروز
تو نورتر از نوری و من گردتر از گرد
یک روز اگر از من و عشق تو بپرسند

پیغمبرتان کیست؟ بگو درد، بگو درد. (قزوه، ۱۳۹۳: ۸۴-۸۵)

نظر پژوهشگر این است که پیغمبر در این شعر شامل مفاهیم راهنما و رهبر، مکتب و آیین، رسول، الگو و سرمشق است.

یوسف

- چو ماهی بی‌تکلف بود یوسف

درون چاه، یوسف بود یوسف

کجا یوسف اسیر چاه تن شد

به هر گامی خلیل بتشکن شد

چرا ما ماه کنعانی نباشیم

چرا ما یوسف ثانی نباشیم

چرا ما چشم یوسف بین نداریم

مسلمانیم و درد دین نداریم. (قزوه، ۱۳۹۳: ۱۴۷)

علیرضا قزوه در «مثنوی این همه یوسف» که در مورد شهید یوسف کلاهدوز، قائم مقام سپاه پاسداران سروده، نماد یوسف را در معنای خدا، حقیقت، زیبایی و یا امام زمان (عج) آورده است.

تحلیل نمادپردازی در اشعار علیرضا قزوه

بررسی و تحلیل نمادها نکاتی را ارائه می‌دهد و چشم‌اندازی را روشن می‌کند که فهم آن‌ها، شناخت شعر معاصر و از جمله شعر دفاع مقدس (در حوزه مطالعاتی این پژوهش) را در پی دارد که در ذیل به مهم‌ترین آن‌ها پرداخته می‌شود. - مضامین و جانمایه‌های ویژه‌ای پیرامون دفاع مقدس به کار گرفته شده و زمینه پردازش و شکل‌گیری نمادها را فراهم کرده است: وطن، شهید و شهادت، اعتراض، فتح قریب، فخر، رجز، مقابله و مقاومت در برابر ظلم و ستم و نوشتاری

- نمادهای سیاه و سفید

اگرچه تقسیم‌بندی‌هایی که تا کنون به لحاظ معنایی درباره نماد ارائه شده است، متنوع و البته درخور توجه است، اما آنچه پژوهش پیش رو به دست می‌دهد این است که می‌توان دو گروه اصلی و بزرگ در حوزه معنا برای نمادها در نظر گرفت: نمادهای سفید و نمادهای سیاه. این تقسیم‌بندی کلی بر اساس بار مثبت و منفی نمادها - که از دو مفهوم اصلی تقابل خیر و شر نشأت می‌گیرد - شکل گرفته است؛

کلماتی که نماد سفید بودند مانند:

آبی، ابری، بهار، باران، دریا، سپیده دم، سرد، سرخ، سیب، شقایق، صحرا، لاله، شعر، پیغمبر و یوسف... .

کلماتی که در دسته‌های نمادهای سیاه قرار می‌گیرند مانند:

خشکسالی، بار گران، خنجر، دمپایی لا انگشتی، عمو جان فرانک و کراوات... .

این نکته بدیهی است که بسیاری از نمادها دو جنبه مثبت و منفی معانی را در خود جای می‌دهند، اما آنچه آن‌ها را در یکی از دو گروه نمادهای سیاه یا سفید قرار می‌دهند، نوع کاربرد آن‌ها در شعر است.

- با نگاهی دقیق به نمادهای به دست آمده از شعر دفاع مقدس، این مهم ثابت می‌شود که نمادهای این عرصه، به لحاظ معنایی، تلفیقی از معانی اجتماعی، سیاسی، عرفانی و مذهبی هستند؛ یعنی شاید در نگاه اول به نمادهای شعر دفاع مقدس این چنین به نظر برسد که آن‌ها فقط حاوی مفاهیم اجتماعی و در نهایت سیاسی هستند، اما تأمل در نمادها و تفسیر آن‌ها چنین می‌نماید که نمادهای این حوزه می‌توانند تلفیقی از دیدگاه‌های معنایی مختلف باشند. باید در نظر داشت که مضمون شعر تعیین‌کننده انواع معانی نمادهاست. گاهی در توصیف شهید، نمادها فقط عرفانی

هستند. در جایی دیگر مبارزه با دشمن و ظلم و ستم، نمادهای اجتماعی و سیاسی را می‌آفریند، در موقعیت‌های الگوگیری از واقعه عاشورا و به میان آمدن مفاهیمی مانند انتظار، نمادها مذهبی می‌شوند و در مواردی هرچند اندک تمام این مفاهیم و تصاویر را در خود می‌گنجانند.

- پتانسیل نمادها تا جایی است که با گذر زمان و ایجاد تغییرات، می‌توانند معانی کهنه را کنار گذاشته و معنازایی کنند؛ این مسأله زمانی محقق می‌شود که شاعر با خلاقیت خود بتواند نماد را از کلیشه‌ای شدن نجات دهد و به روز رسانی معنایی کند.

به عبارت دیگر، نمادها به عنوان یک قوه تولید مفاهیم در ادبیات، می‌توانند از طریق تأویل و با توجه به تغییر تجربه‌ها و تحولات ذهنی، به جای رکود و حتی مرگ، جان دوباره بگیرند و یا متحول شوند. (پورنامداریان، ۱۳۸۷: ۱۶۱) آن‌چه که می‌توان آن را نقطه عطفی در شعر دفاع مقدس دانست، آغاز دگرذیسی و پوست‌اندازی نمادها با رویکرد سیاسی و اجتماعی جنگ است که لایه‌های معنایی متفاوتی را نسبت به گذشته بر نمادها می‌افزاید؛ مفاهیمی مانند مبارزه با ظلم و حمله دشمن، شهید و شهادت، رهبری امام خمینی (ره)، جانبازان و ایثارگران، حفاظت از آب و خاک، فتح قریب، امدادهای غیبی و... که پیش از این در اشعار و شکل‌گیری نمادها بی‌سابقه بود، اکنون از محورهای اصلی معنایی نمادها محسوب می‌شدند.

- همان‌گونه که جهان بینی و نوع نگاه شاعران بر شیوه و سبک شعریشان مؤثر است، نوع نمادپردازی را نیز که از مؤلفه‌های مهم و پررنگ در شعر و شاعریست، تحت تأثیر قرار می‌دهد.

- به کارگیری نمادها، از دو حالت خارج نیست:

الف. شعر فضای نمادین ندارد و شاعر درکنار بهره‌گیری از صور خیال دیگر، جهت غنای ادبی بیشتر، نماد را هم به کار می‌گیرد.

ب. شعر فضای نمادین دارد. شاعر وازگانی را به کار می‌گیرد که می‌توان نماد سیاه و سفید را از نظر معنایی از آن استخراج کرد.

- دهه پنجاه که جنگ در سال پایانی آن روی می‌دهد، با نمادهای کمتری نسبت به دو دهه دیگر روبه‌روست که قریب به اتفاق آن‌ها، نمادهای طبیعی از نوع عناصر و مظاهر طبیعی هستند؛ نمادهایی مانند شب، نور، باران، لاله، خورشید، دریا، بهار و آسمان که از نمادهای پر کاربرد شعر معاصر محسوب می‌شوند.

شعر دهه شصت که بیشترین سال‌های جنگ تحمیلی در آن رقم خورده، علاوه بر تنوع در قالب‌های شعری مانند قصیده، غزل، مثنوی، دوبیتی، رباعی و شعر نو از قبیل نیمایی، آزاد و سپید، با ارزش محتوایی پررنگ و تأثیرگذاری که تحت تأثیر انقلاب، جنگ، سال‌های بعد از جنگ و مسائل اجتماعی آن پدید آمده، روبه‌رو است. اشعار این دهه دارای بیشترین نمادها به لحاظ کمیت می‌باشند و دربرگیرنده همه انواع نمادها اعم از طبیعی و غیرطبیعی هستند.

این نکته بسیار مهم و قابل تأمل است که کیفیت نمادها خصوصاً به لحاظ نوآوری و خلاقیت در دهه شصت کاملاً مشهود است؛ به‌ویژه در اشعار اعتراض‌آمیز شاعرانی چون قزوه- که از شاعران معترض جنگ و بعد از جنگ و زمینه‌های اجتماعی است- موضوعاتی مانند اعتراضات به غفلت و بی‌خبری جامعه، فراموش کردن ارزش‌ها و اهداف،

شاعران بی‌درد، فقر مردم، فساد و بی‌عدالتی، تشنیت امت اسلامی و... نمادهای جالب و بکری مانند عمو فرانک، کروات، دمپایی لانگشتی، آدامس‌های بادکنکی و... را به وجود آورد؛ بنابراین دهه شصت اوج اعتلای نمادپردازی شعر دفاع مقدس در گستره مورد بررسی در این پژوهش است.

در دهه هفتاد اگرچه شعر مضمون‌گرا در دهه‌های گذشته به نوعی تعدیل می‌شود و زبان و بازی‌های زبانی نقش پررنگ‌تری به خود می‌گیرند، اما روند نمادپردازی نسبت به دهه شصت، کاهش یافته است و نمادها بیشتر از نوع طبیعی هستند که برجستگی خاصی در آن‌ها مشاهده نمی‌شود؛ به عبارت دیگر سیر نمادپردازی در این دهه، ادامه مسیر عادی نمادپردازی در این سال‌هاست.

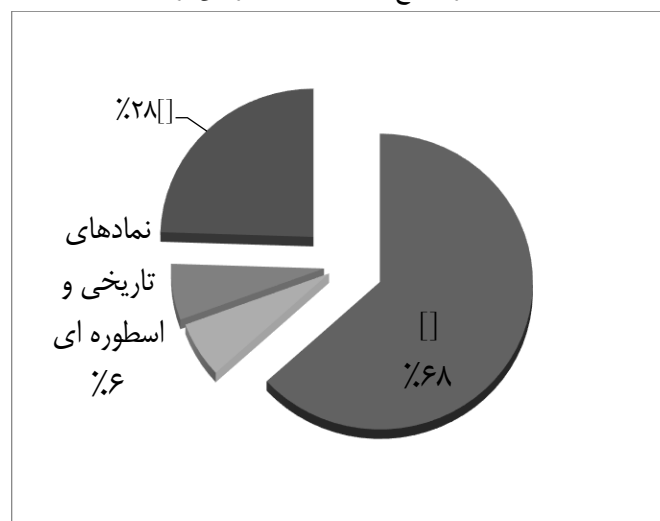
در دهه هشتاد نمادها و به طور کلی شعر دفاع مقدس چندان برجسته نیستند و تعدادشان اندک است. در حالی که عده‌ای از صاحب‌نظران، این روند رو به کاهش را طبیعی و گاه ناشی از اهمال کاری شاعران می‌دانند. برخی معتقدند شاعران این دهه به سمت کیفی‌سازی سروده‌ها قدم برداشته‌اند و اشعار خود را پخته‌تر و کمال یافته‌تر ارائه نموده‌اند. در مجموع، آنچه از یافته‌های این پژوهش به دست می‌آید، بیانگر این مطلب است که دهه هشتاد را نمی‌توان دهه‌ای دارای جریان نمادپردازی در شعر جنگ دانست.

- بررسی‌ها، تأویل‌ها و تحلیل‌های آثار ادبی در این پژوهش حاکی از آن است که، بیشترین خلاقیت‌ها و نوآوری‌ها در مورد نمادهای انسانی و مدنی به کار گرفته شده است و البته این نشانگر یک روند طبیعی و حتمی است؛ زیرا در مورد نمادهای طبیعی که از عناصر واضح و بدیهیات محیط شاعر و نویسنده هستند، نمی‌توان چندان دخل و تصرفی جز نوآوری‌های معنایی به عمل آورد، اما نمادهای انسانی و مدنی قابلیت این را دارند که شاعر و نویسنده، بسته به فضای اثر ادبی خود به هر نحو که می‌توانند از آن‌ها بهره بگیرند.

مثال:

روزگار دمپایی‌های لانگشتی / آدم‌های لاابالی / مسترهای آمریکایی. (قزوه، ۱۳۸۵: ۴۸-۴۹)

نمودار میزان انواع نماد در آثار مورد بررسی قزوه



جدول نمادهای طبیعی و غیر طبیعی در اشعار علیرضا قزوه

نمادهای طبیعی		نمادهای غیر طبیعی	
عناصر و مظاهر طبیعی	نمادهای حیوانی	نمادهای انسانی و مدنی	نمادهای تاریخی / اسطوره ای
آبی ابری بهار خشکسالی دریا سپیده سرد سرخ سیب شقایق صحرا لاله		بارگران خنجر دمپایی	

جدول نمادهای سیاه و سفید در اشعار علیرضا قزوه

نمادهای سفید	نمادهای سیاه
آبی ابری بهار باران پیغمبر دریا سپیده سرد سرخ سیب شعر شقایق صحرا لاله یوسف	بارگران خشکسالی خنجر دمپایی لانگشتی عموجان فرانک کراوات

نتیجه‌گیری

«نماد» و پیچیدگی‌های آن با دنیای انسان شکل گرفته و ارتباط تنگاتنگ دارد. در واقع نمادها قدم به قدم همراه با رشد انسان‌ها گسترش یافته و با توسعه اندیشه بشری پیش‌رفته‌اند. به دلیل گره‌خوردگی نماد با امیال، آرزوها، اندیشه‌ها، احساسات، فرهنگ و... طبیعی است که فرآیند نمادسازی از کودکی تا بزرگسالی انسان به تدریج نضج و قوام یابد. نمادسازی و نمادپردازی ابزار تفهیم و تفهیم معانی دور از ذهن است و گویی رشته‌ای است که آدمی را به منبع قدرتی برتر متصل می‌کند.

از دیرباز تا کنون شاعران که به پهنای آفاق می‌نگریسته‌اند و با اندیشه، مرزهای خودبینی و جزمی‌نگری را درنور دیده و به فراسوی تاریخ و انسان و دغدغه‌هایش می‌اندیشیده‌اند، به نماد توجه داشته‌اند. در ادبیات کهنسال ایران زمین، نمونه‌های بی‌بدیل نمادپردازی و نمادگرایی را در عرصه‌های بسیار گوناگون می‌توان دید؛ مخصوصاً در ادبیات حماسی و ادبیات عرفانی؛ اما دنیای معاصر و مناسبات اجتماعی و سیاسی ایرن زمین، خصوصاً از دوره مشروطه به بعد، مضامین، فضا و لحن آثار فارسی را متفاوت کرد و دیگر آن ابعاد رمزی و تمثیلی ادامه نیافت؛ در واقع با تغییر دنیای اطراف، نگاه و در نتیجه قلم شاعران و نویسندگان، نمادها و نمادپردازی هم تغییر کرد و مسیر دیگری را در پیش گرفت.

انقلاب اسلامی و جنگ تحمیلی عراق علیه ایران، از مهم‌ترین وقایع این سال‌ها محسوب می‌شوند که رد پای آن‌ها در آثار شاعران مشهود و هویداست؛ به‌ویژه جنگ که هر قدر کوچک و کوتاه باشد، دارای ابعاد و پیامدهای بزرگی است. در مقوله فرهنگی - ادبی، چیزی که از خود جنگ مهم‌تر است، تأثیرات و پیامدهای آن بر زندگی اجتماعی ملت‌هاست. نگاهی اجمالی به هشت سال دفاع مقدس نشان می‌دهد که پیامدهای ناشی از آن، بسیار بزرگتر و مهم‌تر از خود جنگ بوده است؛ ویرانی‌ها، شهادت‌ها، جانبازی‌ها، دوری‌ها، وفاداری‌ها، فداکاری‌ها، جدایی‌ها، اسارت‌ها و... هر کدام به تنهایی می‌توانند سوژه آثار ادبی مهم واقع شوند.

این نکته درست است که در این دوره برخلاف دوره‌های قبل، از آثار رمزی و تمثیلی چندان خبری نیست، اما باید توجه داشت که هدف از شعر شاعران هم دیگر مانند گذشته نیست. اثر ادبی در این دوره صدای رسای یک هنرمند است که انعکاس آن گوش و هوش خواننده را نسبت به حوادث دوران خود، تحلیل آن‌ها و پیامدهای آن روشن می‌کند؛ بنابراین زبان خاصی را برای خود دارد و طبیعتاً بسیاری از مبانی زیبایی‌شناسی گذشته تغییر می‌یابند و مباحث دیگری جای آن‌ها را می‌گیرند.

نباید فراموش کنیم که نوع جهان‌بینی یک شاعر در پردازش‌های ادبی تأثیر غیر قابل انکار دارد؛ بنابراین مقوله ادبی نماد هم از این اصل مستثنی نیست. بررسی‌ها نشان داد که طرح مباحثی مانند وطن، مبارزه با ظلم، شهادت‌طلبی و... و البته موضع‌گیری شاعر در مورد آن‌ها زمینه پردازش نمادها را فراهم می‌آورد.

اگرچه تقسیم‌بندی‌های متعدد و متنوعی مانند انواع نمادها بر اساس ابداع و شمول، تأثیر و پویایی، قلمرو معنایی، بافت سخن، خاستگاه و... ارائه شده است، اما آنچه خط مشی اصلی این پژوهش است، یک دسته‌بندی کلی و البته کامل است که می‌تواند همه انواع نماد را در بر بگیرد و آن، انواع نماد بر اساس اجزا و عناصر تشکیل‌دهنده است؛ بر این اساس نمادها در دو دسته کلی طبیعی و غیرطبیعی جای می‌گیرند. نمادهای طبیعی خود شامل عناصر و مظاهر طبیعی و نمادهای حیوانی و نمادهای غیرطبیعی شامل نمادهای انسانی یا مدنی و نمادهای تاریخی و اسطوره‌ای هستند.

این پژوهش ذیل این دسته‌بندی، نگاهی کلی از دیدگاه معنایی مانند معانی عرفانی، مذهبی، اجتماعی و سیاسی نیز به نمادها داشته است، تا نتیجه به دست آمده فقط حکایتگر ظاهر نمادها و نوع آن‌ها نباشد؛ بلکه حیطه معنای آن‌ها را که در حوزه مطالعاتی این پژوهش پیرامون جبهه و جنگ است، دربرگیرد. از مهم‌ترین نتایج به دست آمده حاصل از تحلیل معنایی نمادها در کنار اجزا و عناصر تشکیل‌دهنده آن‌ها، یکی به دست آمدن معانی مثبت و منفی (یعنی همان نمادهای سفید و سیاه) است و دیگر این‌که یک نماد در عین این‌که می‌تواند یک نماد طبیعی و یا غیرطبیعی باشد، حتماً ذیل یکی از حوزه‌های معنایی سیاسی، اجتماعی، عرفانی و مذهبی و در عین حال نمادهای سفید و سیاه واقع می‌شود و همین نگاه همه‌جانبه و چند بعدی درک نمادها را لذت‌بخش می‌کند.

نمادپردازی علیرضا قزوه نشان از این دارد که اگرچه او به برخی نمادها مانند نمادهای حیوانی توجه چندانی ندارد اما در نمادهای غیرطبیعی از نوع انسانی و مدنی نوآوری و خلاقیت کم نظیری دارد و آثار او در این مورد، اشعار دهه شصت را از نظر نمادپردازی برجسته نموده و مورد توجه قرار می‌دهد و البته این در کنار مسئله دگردیسی‌ها و نوآوری‌های معنایی نمادهاست.

منابع

- امیری خراسانی، احمد؛ هدایتی، فاطمه (۱۳۹۳)، «ادبیات پایداری، تعاریف و حدود». نشریه ادبیات پایداری. ۶ (۱۰)، ۴۱-۲۳
- آقا حسینی، حسین؛ خسروی، اشرف (۱۳۸۹)، «نماد و جایگاه آن در بلاغت فارسی». مجله بوستان ادب، ۲ (۲)، ۳۰-۱.
- بصیری، محمدصادق (۱۳۸۷)، «طرح و توضیح چند سؤال درباره مبانی ادبیات پایداری». مجله نامه پایداری (مجموعه مقالات اولین کنگره ادبیات پایداری دانشگاه کرمان)، تهران: بنیاد حفظ آثار و نشر ارزشهای دفاع مقدس.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۶۷)، رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، تهران: علمی فرهنگی.
- پورنامداریان، تقی و دیگران (۱۳۹۱)، «بررسی و تأویل چند نماد در شعر معاصر». ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۲ (۱)، ۴۸-۲۵.
- پورنامداریان، تقی؛ خسروی شکیب، محمد (۱۳۸۷)، «دگردیسی نمادها در شعر معاصر». پژوهش زبان و ادبیات فارسی، (۱۱)، ۱۴۷-۱۶۲
- جهانگرد، فرانک (۱۳۹۵)، «تحلیل سیر تکوینی تعاریف ادبیات پایداری در ایران». نشریه ادبیات پایداری دانشگاه شهید باهنر کرمان، ۸ (۱۴)، ۷۷-۶۱.
- جهانگرد، فرانک (۱۳۹۵)، «تحلیل سیر تکوینی تعاریف ادبیات پایداری در ایران». نشریه ادبیات پایداری دانشگاه شهید باهنر کرمان، ۸ (۱۴)، ۷۷-۶۱.
- چهرقانی، رضا (۱۳۹۶)، «ادبیات پایداری در ایران» نشریه ادبیات پارسی معاصر پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۷ (۲)، صص ۱-۳۳.
- حسینی، اشرف الدین (۱۳۸۵)، کلیات جاودانه نسیم شمال، دوم، تهران: اساطیر.
- داد، سیما (۱۳۸۰)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران: مروارید
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۳)، لغت‌نامه، زیر نظر سید جعفر شهیدی و محمد معین، تهران: روزنه.
- رادفر، ابوالقاسم (۱۳۷۳)، مجموعه مقاله‌های سمینار بررسی ادبیات انقلاب اسلامی، تهران: انتشارات سمت.
- رسولیان آرانی، صدیقه (۱۳۹۰)، «بررسی نماد در شعر معاصر». به راهنمایی: محمدرضا یوسفی، پایان‌نامه (کارشناسی ارشد)، دانشگاه قم.
- سرلو، خوان ادواردو (۱۳۸۹)، فرهنگ نمادها، ترجمه مهرانگیز اوحدی، تهران: نشر دستان.
- سنگری، محمدرضا (۱۳۸۳)، «ادبیات پایداری». مجله شعر، (۳۹)، ۵۳-۴۵.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰)، ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، تهران: سخن
- شوالیه، ژان؛ گربران، آلن (۱۳۸۲)، فرهنگ نمادها، ترجمه سودابه فضائی، مجموعه پنج جلدی، تهران: جیحون.
- قبادی، حسینعلی (۱۳۷۴)، «نظری بر نمادشناسی و اختلاف و اشتراک آن با استعاره و کنایه». مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد، ۲۸ (۳ و ۴)، ۳۵۸-۳۳۵.
- قبادی، حسینعلی (۱۳۸۸)، آیین آینه، دوم، تهران: مرکز نشر آثار علمی دانشگاه تربیت مدرس.
- قزوه، علیرضا (۱۳۸۵)، از نخلستان تا خیابان، ششم، تهران: سوره مهر.
- (۱۳۹۳)، قطار اندیمشک، چهارم، تهران: حوزه هنری.
- کرمی، احمد (۱۳۹۶)، «مؤلفه‌های پایداری در اشعار سپیده کاشانی». نشریه مطالعات ادبیات، عرفان و فلسفه، ۳ (۳/۱)، ۱۱۸-۱۲۸.
- محمدی فشارکی، محسن؛ صفایی، پانته‌آ (۱۳۹۴)، «نگاهی دوباره به عنوان ادبیات دفاع مقدس»، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، نشریه ادبیات پایداری، ۷ (۱۲)، ۲۷۳-۳۰۱.
- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۵۲)، انسان و سمبل‌هایش، ترجمه ابوطالب صارمی، اول، تهران: امیرکبیر

Symbol and Symbolization in Ali Reza Ghazveh's Poems

Abstract

“Symbol” is a word that, in addition to its apparent meaning, conveys a wide range of meanings to the reader, and the act of using or the method of using, processing, and transforming concepts into symbols is called “symbolization.” In fact, a symbol can be considered an extended metaphor, with the difference that in a symbol, instead of a hidden meaning, we are faced with a range of meanings, and there is no mention of a metaphor. Because a symbol has a diverse and mysterious nature and is also influenced by social and political conditions, its importance in contemporary poetry, including the poetry of the Holy Defense, is very high. Therefore, the most important issue we face is the types of symbols, their characteristics, and the quality of their use in this poetic field. In order to reach a reliable answer to this issue, this research has examined the symbol in one of the most prominent poets of the Holy Defense, Ali Reza Qazveh. Symbols in the poetry of the Sacred Defense are divided into two general groups in terms of their components and constituent elements: symbols related to nature and unnatural symbols, and in terms of their meaning: black and white symbols. Of course, in this area, the semantic contrast and the evolution and expansion of the concepts of symbols are their main characteristics. Recognizing symbols and discovering their meanings is very important and crucial for understanding poetry. The use of symbols in the poetry of the Holy Defense typically follows two modes: either the poem does not have a symbolic space and the poet uses symbols for greater literary richness, or the space that governs the poem is symbolic; in this case, to achieve the correct meaning and image of the poem, the symbols must be considered in relation to each other. White symbols in the poetry of the Holy Defense have a high frequency compared to black symbols (in order to instill positive meanings and themes), and to illustrate concepts around the two axes of good and evil, many of these white symbols are created in opposition to black symbols or in a symbolic context or undergo semantic evolution. A brief look at the interpretations and analyses of three poetry collections by Ali Reza Ghazveh in this research indicates that the most creativity and innovation has been applied to human and civil symbols, and of course this indicates a natural and inevitable trend; because in the case of natural symbols, which are clear elements and axioms of the poet's and writer's environment, not much can be done except for semantic innovations, but human and civil symbols have the ability for the poet and writer to benefit from them in any way they can, depending on the space of their literary work.

Keywords: Symbol, Symbolization, Poetry, Sustainability, Ali Reza Ghazveh, Sacred Defense

تحلیل استعاره مفهومی درد و درمان در مصیبت‌نامه عطار نیشابوری با رویکرد زبان‌شناسی شناختی

زکیه رشیدی رضاآباد

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

Terme.rashiidii@gmail.com

چکیده

استعاره یک ابزار شناختی در نظام مفهومی ماست. طبق نظریه لیکاف و جانسون، استعاره‌های مفهومی محصول تجربیات انسانند که عبارتند از درک یک مفهوم انتزاعی (حوزه مقصد) در قالب یک مفهوم عینی (حوزه مبدأ). این پژوهش برآن است تا با بررسی مصیبت‌نامه عطار، نشانه‌های توجه عطار را به موضوع درد و درمان ردیابی کند و همین‌طور نگاشت‌های استعاری مرتبط با درد و درمانی را بیابد که در شبکه همگون استفاده شده است. شیوه گردآوری این پژوهش کتاب‌خانه‌ای و روش تحقیق حاضر توصیفی-تحلیلی بود که با رویکرد زبان‌شناسی شناختی و با استفاده از الگوی نظری لیکاف و جانسون اجرا و اطلاعات گردآوری با روش تحلیل محتوا طبقه‌بندی و پردازش شد. با بررسی این اثر دریافتیم درد برای عطار بسیار حائز اهمیت است به طوری که شعر خود را شعر درد می‌داند. یکی از نشانه‌های توجه عطار به درد به کارگیری مکرر واژه درد و درمان در ابیات مختلف است. دردی که عطار از آن سخن می‌گوید درد جسمانی نیست بلکه دردی است که با روح و روان آدمی سروکار دارد. درد و درمان در هر حوزه به شکل‌های مختلف مفهوم‌سازی شده‌اند. درد در حوزه مبدأ توصیف‌گر تعداد زیادی از مفاهیم مختلف است و وقتی در حوزه مقصد قرار می‌گیرد مفاهیم زیادی برای توضیح مفهوم درد به کار گرفته شده‌اند.

کلیدواژه‌ها: زبان‌شناسی شناختی، استعاره مفهومی، عطار نیشابوری، مصیبت‌نامه، درد و درمان.

۱- مقدمه

زبان هم‌چون موجود زنده‌ای است که روزی به دنیا می‌آید و رشد و تکامل می‌یابد و می‌میرد. زبان برای ایجاد تحول تلاش می‌کند. یکی از ابزارهای شناختی مرتبط با زبان ساخت استعاره است که ذهن متفکران را به خود مشغول کرده است. استعاره در گذشته عمدتاً به لحاظ زیبایی‌شناختی مورد توجه قرار می‌گرفت (ساسانی، ۱۳۸۲: ۱۲) و در متون ادبی جستجو می‌شد. این در حالی است که استعاره در تمام لحظه‌های انسان جاری است و جزو لاینفک زبان است و نظام مفهومی ضرورتاً استعاری است. استعاره کمک می‌کند تا ساختار مفاهیم روشن شود و در زبان اجرا شود.

لیکاف و جانسون (۱۳۹۶: ۱۴) اولین کسانی بودند که درباره «استعاره مفهومی» سخن گفتند و استعاره را به صورت کاربردی در زندگی روزمره ردیابی کردند. آنان معتقدند شیوه زیستن انسان، روابط، گفت‌وگوها، تجربیات زندگی و هر آنچه برای انسان رخ می‌دهد کاملاً استعاری است و نمی‌توان استعاره را از زندگی روزمره جدا کرد. در واقع آنان دریافتند استعاره‌ای که به طور سنتی در حاشیه قرار داشت و موضوع جانبی بود، یک موضوع کاملاً اساسی است که می‌تواند درباره فهم و ادراک انسان بیانی مطلوب و توضیحی جامع ارائه کند.

امروزه برای مطالعه زبان، رویکرد زبان‌شناسی شناختی مورد توجه قرار گرفته است؛ رویکردی که زبان را وسیله‌ای برای سازماندهی، پردازش و انتقال اطلاعات می‌داند. شناختیان اعتقاد دارند که انسان به صورت ناخودآگاه در پی یافتن ارتباطی میان موضوعات ناهم‌گون است تا بتواند امور را بر پایه همین ارتباطات و اشتراکات به صورت درست درک کند؛ درک یک مفهوم انتزاعی بر پایه امور عینی که به آن استعاره مفهومی گفته می‌شود (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۲۵).

تجارب ما به دو حوزه عینی و انتزاعی تقسیم می‌شوند؛ مفاهیم شناختی و مخصوصاً استعاره مفهومی به ما کمک می‌کند تا حوزه‌های انتزاعی را از طریق فرافکنی در حوزه‌های عینی بهتر درک کنیم (نک. پریشانزاده، ۱۳۹۸: ۲۳-۲۴). با توجه به توضیحات بارسلونا «استعاره‌های مفهومی شامل یک معنای اصلی و یا مضمون کلی‌اند به بیان ساده‌تر، هر قلمرو مبدأ بر یک یا تعداد محدودی از جنبه‌های قلمرو مقصد تأکید می‌کند. هر قلمرو مبدأ برای این طرح‌ریزی شده است که نقشی خاص در توصیف مجموعه‌ای از قلمروهای مقصد ایفا کند» (بارسلونا، ۱۳۹۹: ۱۳۳)، بنابراین هر مفهوم استعاری دارای دو قلمرو مبدأ و مقصد است. این قلمروها به صورت دلخواه انتخاب نمی‌شوند بلکه با توجه به فرهنگ و تجربیات انسان انتخاب می‌شوند. شیوه بیان استعاری «نگاشت» نام دارد که جایگاه آن در اندیشه است و علاوه بر بیان بدیع و شاعرانه، در زبان روزمره نیز یافت می‌شود. در واقع نگاشت رابطه بین قلمرو مبدأ و مقصد است و اساس استعاره مفهومی بر پایه روابط مفهومی بین این دو قلمرو بنا شده است (نک. فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۲۶-۳۲۷، پریشانزاده، ۱۳۹۸: ۲۸-۳۱).

۲- روش تحقیق

شیوه گردآوری این پایان‌نامه کتابخانه‌ای و روش تحقیق حاضر توصیفی-تحلیلی است که با رویکرد زبان‌شناسی شناختی و با استفاده از الگوی نظری لیکاف و جانسون اجرا می‌شود و اطلاعات گردآوری شده با روش تحلیل محتوا طبقه‌بندی و پردازش می‌شود.

۳- پیشینه تحقیق

دربارهٔ زبان‌شناسی شناختی، استعارهٔ مفهومی و حتی درد در آثار عطار، کتاب‌ها و مقالات زیادی به زبان فارسی منتشر شده است که تعداد اندکی از آن‌ها در سه محور مرور می‌شود:

با محوریت مبانی نظری زبان‌شناسی شناختی و استعارهٔ مفهومی

__ مقالهٔ «زبان‌شناسی شناختی و استعاره» از ارسلان گل‌فام و فاطمه یوسفی‌راد به شناخت مختصری از زبان‌شناسی شناختی و نقش مهم استعاره در رویکرد شناختی پرداخته است (۱۳۸۱).

__ کتاب استعاره: مبنای تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی مجموعه‌ای از هفت مقاله از اومبرتو اکو و چند تن دیگر از محققان است و در آن به بررسی استعاره از دیدگاه‌های مختلف پرداخته شده است و فرهاد ساسانی آن را جمع‌آوری کرده و همراه گروهی از مترجمان آن را ترجمه کرده است (۱۳۸۲).

__ مقاله‌ای تحت عنوان «نظریهٔ استعاره مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون» از زهره هاشمی که در آن گزارشی از نظریهٔ لیکاف و جانسون ارائه داده شده است (۱۳۸۲).

__ کتابی با عنوان استعاره و شناخت تألیف حبیب‌الله قاسم‌زاده که در آن به بررسی استعاره از منظر شناختی و روان‌شناختی پرداخته است (۱۳۹۲).

__ کتاب استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم که با عنوان اصلی live by, 1980 Metaphors we جانسون نوشته شد (ترجمهٔ هاجر آقا بیگی) در این کتاب به استعاره به شکلی متفاوت از شکل سنتی آن توجه شده است و استعارهٔ مفهومی مطرح شده است (۱۳۹۴).

با محوریت کاربریت استعارهٔ مفهومی در آثار ادبی

__ پایان‌نامه «استعارهٔ درد در گویش کردی ایلام از منظر معنی‌شناسی شناختی» از وحیده کریمی که به مطالعه استعاره‌سازی‌هایی که هنگام بیان درد در یکی از گویش‌های کردی ایلام رخ می‌دهد می‌پردازد (۱۳۹۱).

__ مقالهٔ «مقایسهٔ استعاره‌های مفهومی غم و شادی در اشعار پروین اعتصامی» از آزاده شریفی مقدم، مریم آزادی‌خواه، وحیده ابوالحسنی‌زاده که با هدف تعیین حوزه‌های مبدأ، تنوع و فراوانی آن‌ها و میزان جهان‌شمول بودن مفاهیم در پیکرهٔ مورد نظر بوده است (۱۳۹۸).

با محوریت درد در آثار عطار

__ مقالهٔ «بررسی مفهوم عرفانی درد در شعر عطار» از یوسف نیک روز (۱۳۸۷).

__ مقالهٔ «درد عارفانه در آثار عطارنیشابوری» از نعمت‌الله علی‌پور به ویژگی درد، کیفیت و فواید شناخت آن به دیگران پرداخته است (۱۳۸۸).

__ مقالهٔ «مفهوم درد از دیدگاه عطار» از کوروش کریم پسندی با نگاهی به طرح موضوع درد در آثار عطار که سیری در اشارات تأمل برانگیز او درباره درد، اهمیت آن، انواع درد، عوامل درمان‌کننده درد، فواید و اثرات درد و عوارض بی‌دردی و... دارد (۱۳۹۲).

۴_ مبانی نظری

۴_۱ درد و انواع آن

درد در فرهنگ‌های مختلف مترادفات متعددی دارد هم‌چون ألم، بیماری، تألم، داء، رنج، سوزش، عارضه، کسالت، مرض، ناخوشی و... در فرهنگ فارسی و فرهنگ معین و فرهنگ عمید درد با رنج، ناخوشی، بیماری و آزار مترادف است. در لغت‌نامهٔ دهخدا درد، خبریافتن است از حال ناطبیهی، رنج تن و رنج روح، رنج دل و آزار و وجع و ألم آمده است. به طور کل هرگاه انسان از وضع مطلوبش فاصله بگیرد و آرامشش سلب شود دچار درد و رنج می‌شود. این وضعیت نامطلوب می‌تواند در ساحت جسم و یا در ساحت روح و نفس باشد (گرچی، ۱۳۹۸: ۲۷).

درد دو نوع است؛ درد جسمانی و درد روحانی. درد جسمانی صرفاً با جسم و بدن انسان سرو کار دارد مثل درد پا، درد سر، کمر و... به عبارتی وقتی وضعیت جسمانی انسان از حالت طبیعی خارج شود درد و ناراحتی ایجاد می‌کند. درد عرفانی کاملاً با درد جسمانی متفاوت است. البته برای دردی که به روح و درون بستگی دارد بیشتر واژهٔ رنج به کار می‌رود. بین درد و رنج گاهی تفاوت قائل می‌شوند. درد در حوزهٔ جسمانی متصور می‌شود اما رنج بیشتر بار معنایی معرفتی_ انسانی دارد (همان) و ما در اینجا از رنج با عنوان درد روحانی یا عرفانی یاد می‌کنیم. درد عرفانی با روح و جان آدمی سروکار دارد و درونیات و ذات را درگیر خود می‌کند. درد عرفانی برای عارف بسیار شیرین و خوشایند است زیرا این درد اشتیاقی است که انسان برای رسیدن به معشوق در دل می‌پروراند و سوز و گدازی است که سرپای وجود انسان را می‌سوزاند و تمنای وصال عاشق به معشوق است. پس عارف در تلاش است تا درد را در درون خود با اشتیاق برای طلب حق رشد دهد و خود را دردمندتر کند.

۴_۲ زبان‌شناسی شناختی

رویکرد مطالعهٔ زبان که امروزه تحت عنوان زبان‌شناسی شناختی مطرح شده است در واقع جزئی از یک جنبش گسترده است که به صورت کلی به شرحی مطلوب از طبیعت انسان و مخصوصاً به معنای زبانی می‌پردازد. زبان‌شناسی شناختی مدل جدیدی از زبان را ارائه می‌دهد و رویکردی خلاق است که به مطالعهٔ زبان و اندیشه می‌پردازد و در حوزهٔ مطالعاتی بین رشته‌ای به نام علوم شناختی به وجود آمده است (اَوَنز، گرین، ۱۳۹۸: ۱۳). یکی از ویژگی‌های این رویکرد «ساختار زبان» است که بازتابی مستقیم از شناخت است یعنی هر عبارت زبانی خاص، وابسته به یک موقعیت معین با روشی مخصوص، آن موقعیت را مفهوم‌سازی می‌کند (لی، ۱۳۹۷: ۱۱).

تلاش زبان‌شناسان شناختی بر آن است تا میان دو امر غیر مرتبط ارتباط ایجاد کنند و براساس همین ارتباطات مسائل را قابل درک نمایند یعنی امور انتزاعی و نامفهوم را براساس امور واقعی و ملموس مفهوم‌سازی کنند (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۲۵).

۴_۳ استعارهٔ مفهومی

در زبان‌شناسی شناختی استعاره در قالب فهم یک حوزه مفهومی براساس یک حوزه مفهومی دیگر صورت می‌گیرد (کوچش، ۱۳۹۵: ۲۰). برای درک بهتر این مسئله باید گفت استعاره یک ساز و کار شناختی است که براساس آن عناصری از یک قلمرو تجربی بر قلمرو تجربی دیگر نگاشت می‌شود آن‌گونه که قلمرو دوم تا حدودی با قلمرو اول درک می‌شود؛ قلمروی که نگاشت می‌شود قلمرو مبدأ و قلمروی که نگاشت روی آن صورت می‌گیرد قلمرو مقصد نامیده می‌شود (بارسلونا، ۱۳۹۹: ۱۰). به زبان ساده‌تر می‌توان گفت استعاره فهمیدن الف بر حسب ب است یعنی بین مبدأ و مقصد تناظرهایی وجود دارد که اجزای سازنده الف و ب با هم نگاشت می‌شوند.

در بیان یک مفهوم استعاری، تنها حوزه مبدأ و هدف ایفای نقش نمی‌کنند بلکه «یک مجموعه تناظر منظم میان مبدأ و هدف وجود دارد که در آن عناصر مفهومی سازنده ب با عناصر مفهومی سازنده الف متناظرند. به زبان فنی، تناظرهای مفهومی غالباً نگاشت نامیده می‌شوند» (کوچش، ۱۳۹۵: ۲۶). خاستگاه شیوه بیان استعاری نگاشت است و جایگاه آن در اندیشه است نه در زبان و علاوه بر بیان شاعرانه در زبان روزمره نیز کاربرد دارد (پیشانزاده، ۱۳۹۸: ۲۸).

۵- بحث و تحلیل

۵-۱ نگاشت‌های مرتبط با درد و درمان در مصیبت‌نامه

در نظریه لیکاف و جانسون به این موضوع پی بردیم که استعاره در زندگی انسان جریان دارد و با تجربیات و فرهنگ انسان ارتباط مستقیم دارد؛ زندگی سراسر استعاره است و نمی‌توان تفکیکی بین زندگی و استعاره قائل شد. درد جزو مفاهیمی است که برای عطار بسیار حائز اهمیت است و از آن برای بیان مفاهیم گوناگون استفاده کرده است؛ بنابراین می‌توان رد پای درد را در دو حوزه مبدأ و مقصد ردیابی کرد. عطار هم طیب و داروساز بسیار توانا و هم عارفی بزرگ و مؤثر برای عارفان بعد خود بود. او از مفاهیم درد و درمان موجود در طبابت استفاده کرده و مفاهیم عرفانی خود را به صورت استعاره مفهومی توضیح داده است. مصیبت‌نامه یکی از آثار برجسته عطار است که می‌توان به وضوح درد عرفانی را در آن یافت. در ادامه نگاشت‌های مربوط به درد و درمان که در مصیبت‌نامه عطار بازتاب یافته است در دو حوزه مبدأ و مقصد توصیف می‌شود.

۵-۱-۱ درد در حوزه مبدأ

هر حوزه مبدأ می‌تواند چندین حوزه مقصد متفاوت و مجزا را دربر بگیرد، به این معنی که برای یک حوزه مبدأ می‌توان چندین مقصد و هدف گوناگون در نظر گرفت. در این بخش گستردگی دامنه استعاره درد در حوزه مبدأ مورد توجه است و هم‌چنین مفاهیم گوناگونی که برای توصیف مفهوم درد در حوزه مقصد به کار رفته‌اند. در ادامه نگاشت‌های مبتنی بر درد در حوزه مبدأ گزارش می‌شود:

۵-۱-۱-۱ درد آتش است

آتش در عرفان نمادهای گوناگونی دارد و برای بیان مفاهیم مختلف استفاده می‌شود. عطار در مصیبت‌نامه چند جنبه از آن را روشن کرده است.

در مثال زیر جنبهٔ سوزاندگی آتش برای درد خداوند در نظر گرفته شده است. منظور از آتش، شور و حرارتی است که از شدت اشتیاق برای رسیدن به حضرت حق تعالی در دل آدمی به وجود می‌آید. درد در حوزهٔ مقصد آتشی است که جان و جهان را می‌سوزاند.

می‌توان این مفهوم را با توجه به کل بیت دریافت.

درد تو باید که جان می‌سوزدش پای بر آتش جهان می‌سوزدش

(عطار، ۱۳۸۶: ۱۲۹)

در این مثال روشن‌گری آتش مد نظر است یعنی جنبهٔ روشنی‌بخش آتش را پررنگ کرده، اما این روشنایی بخشی ظاهری نیست بلکه دردی را بیان می‌کند که هم‌چون آتش نوری دارد که حقایق را آشکار می‌نماید و آدمی را از تاریکی و ضلالت نجات می‌دهد.

می‌توان این مفهوم را براساس کل بیت دریافت کرد.

هر که را این درد عالم سوز نیست در شب است و هرگز او را روز نیست

(همان: ۳۱۱)

۵-۱-۱-۲ درد وام است

طلب خداوند در درون سالک شور و اشتیاق و دردی به وجود می‌آورد که سالک را همواره مشتاق‌تر می‌کند. هرگاه خداوند دردی به سالک می‌دهد او دردی بیشتر از حضرت حق طلب می‌کند و شور و اشتیاقش بیشتر و بیشتر می‌شود. عطار هر دردی را که انسان متحمل می‌شود هم‌چون وامی می‌داند که خداوند به او عطا کرده است به همین جهت انسان همواره طالب دردی است که از جانب حق تعالی به انسان می‌رسد.

درد در حوزهٔ مبدأ قرار دارد و مقصد آن وامی است که عطار از خداوند طلب می‌کند.

ای جهان‌ی درد همراهم ز تو درد دیگر وام می‌خواهم ز تو
هرچه می‌خواهی توانی کرد تو بیش گردان هر دمم این درد تو

(همان: ۱۲۹)

۵-۱-۱-۳ درد گنج است

درد و رنجی که انسان را به مطلوب حقیقی برساند بسیار گران‌بها و با ارزش است و کسی که در این مسیر واقعاً طالب حقیقی باشد قطعاً قدر آن را می‌داند به همین جهت رنجی که در این مسیر می‌کشد بسیار خوشایند و شیرین است و هم‌چون گنجی بسیار ارزشمند است که در وجود انسان پنهان شده است. بنابراین درد در حوزهٔ مبدأ و گنج را در مقصد می‌توان بیان‌گر مفهوم نگاشت «درد گنج است» دانست؛ مفهوم این نگاشت با توجه به بیت قابل فهم است.

رنج‌برد کوی تو رنجی خوش است درد تو در قعر جان گنجی خوش است

(همان)

۵-۱-۱-۴ درد قفل است

درد در بسیاری از موارد برای سالک امری مبهم است و هم‌چون قفل به نظر می‌آید. پیر طریقت هم‌چون کلید قفل‌ها را باز می‌کند و با تفسیر دردها و رنج‌های سیر و سلوک، دروازه‌های سیر و سلوک را برای سالک باز نگه می‌دارد. گر تو را دردیست پیر آید پدید قفل درد را پدید آید کلید (همان: ۱۶۴)

۵-۱-۲ درد در حوزه مقصد

همیشه درد در حوزه مبدأ قرار ندارد و گاهی می‌توان رد پای آن را در حوزه مقصد پیدا کرد. درد برای عطار صرفاً امری ظاهری و جسمانی نیست بلکه مفهومی انتزاعی و بسیار مهم و حیاتی است و با روح آدمی در ارتباط است؛ دردی از جنس دین، از جنس خدا، از جنس عشق و هر آنچه که روح را جلا می‌دهد و انسان را از درون دگرگون می‌کند، بنابراین برای توضیح آن یک مبدأ کافی نیست. عطار مفاهیم گوناگونی را به کار برده است تا بتواند توضیحی برای مفهوم حقیقی درد ارائه دهد. برای روشن شدن این سخن لازم است به نگاشت‌های زیر توجه شود:

۵-۱-۲-۱ دین درد است

دین برای عطار جزء مسائل بسیار حائز اهمیت است از نظر عطار هر که درد دین نداشته باشد بویی از مردانگی نبرده است. توجه عطار به دین را در تمام قسمت‌های مثال زیر نیز می‌توان به وضوح دید. این‌که عطار دردمندی در راه دین را مردانگی می‌داند نمونه بارزی از توجه عطار به دین است. مرد دین باید درد دین داشته باشد. مفهوم «دین درد است» هم از کل مثال قابل دریافت است هم به شکل اضافه به کار رفته است.

چند گویم هر که مرد دین بود در دلش یک ذره درد این بود
لیک چون تو مرد درد دین نه‌ای دین چه دانی تو که جز عین نه‌ای
(همان: ۱۷۴)

۵-۲-۱ خدا درد است

منظور از درد خدا همان طلب خداوند است. زمانی که انسان دریابد دوری از خداوند و به عبارتی «بی‌خدایی» چه درد وحشتناکی است با تمام وجود طالب رسیدن به خدا می‌شود. آن‌گاه است که سراپای وجودش را درد طلب می‌گیرد و قرارش بی‌قرار و آرامش ناآرام می‌شود.

در بیت زیر نگاشت «خدا درد است» به شکل اضافی درد بیت آمده است: «درد خدا»

ذره‌ای درد خدا در دل تو را بهتر از هردو جهان حاصل تو را
زنده زین دردم به دنیا هر نفس همدم تا گور این درد است و بس
در قیامت مونسیم این درد باد پیشه من مجلسم این درد باد
گر بهشتی باشم و گر دوزخی باد جانم مست این درد ای اخی
(همان: ۱۲۹)

۵-۲-۳ طلب درد است

عطار معتقد است برای وارد شدن به هر راهی باید در دورن خود طالب آن راه بود. وقتی سالک پا به این عرصه می‌گذارد سختی‌های زیادی را به چشم می‌بیند زیرا می‌داند برای به دست آوردن چیزهای با ارزش باید ریاضت کشید و در بلا افتاد. اصل منطق عرفان همین است؛ هیچ چیز قیمتی و با ارزشی رایگان و به آسانی به دست نمی‌آید بنابراین طلب نقطه آغاز سختی و رنج است.

طلب دردی است که سالک برای رسیدن به آن لحظه‌ای آرام و قرار ندارد. استعاره‌ها ممکن است به شکل‌های گوناگون در ابیات خودنمایی کنند. در بیت زیر نگاشت «طلب درد است» به صورت اضافی آمده است: «درد طلب». عطار طلب را دردی می‌داند که سالک به خاطرش آرام ندارد. سالک فکرت ز درد این طلب می‌نیاساید زمانی روز و شب (همان: ۱۶۱)

۵_۱_۲_۴ عشق درد است

سالک بعد از گذر از مرحله طلب پای در راه عشق می‌گذارد و عظمت معشوق شوری در دل و آتشی در جگر سالک عاشق می‌افکند. عاشق می‌داند برای رسیدن به معشوق باید سراسر وجود خود را بسوزاند با این حال درد عشق را بسیار خوشایند می‌داند.

مثال زیر حکایت دردی است که مجنون در راه رسیدن به لیلی متحمل شد. می‌توان نگاشت «عشق درد است» را با توجه به کل یا بخشی از حکایت درک کرد زیرا بدون توجه به کل حکایت، نمی‌توان دریافت منظور از «از دلم این درد چون بیرون کنند» چیست و به کدام درد اشاره دارد.

چون ز لیلی گشت مجنون بی‌قرار	روز و شب شد هم‌چو گردون، بی‌قرار
... این سخن مجنون چو بشنود از پدر	گفت «چندینی غم و رنج و خطر
کاین زمان من می‌کشم از بهر دوست	دوست داند کاین همه از بهر اوست؟»
گفت «داند» گفت «پس این می‌بسم	تا قیامت هم نفس این می‌بسم
گر دلم را زین مصیبت خون کنند	از دلم این درد چون بیرون کنند؟»
	(همان: ۱۹۹)

۵_۱_۳ درمان در حوزه مقصد

درمان و هر عنصر مربوط به آن مانند دارو، دوا و گیاهان دارویی و... هرگز در حوزه مبدأ قرار نگرفتند و فقط می‌توانیم در حوزه مقصد آن‌ها را ببینیم.

۵_۱_۳_۱ درد درمان است

از نظر عطار مهم‌ترین چیزی که می‌تواند درد عارف، سالک و عاشق را درمان کند خود درد است. درد بهترین درمان‌گر است. در مثال زیر با توجه به بیت اول این موضوع به روشنی قابل درک است.

گفت: ای دردی که درمان منی جان جانی کفر و ایمان منی

من که باشم تا چنین دردی کشم	دامن خود در چنین گردی کشم
بس عجب دردی نمی‌دانم تو را	این قدر دانم که‌ای جانم تو را
در دلم دردیست از درمانش هست	چاره‌ای کن چون رگی باجانش هست

(همان: ۱۶۶_۱۶۷)

۵_۱_۲ معشوق درمان است

عطار در بعضی ابیات خود معشوق را به عنوان درمان معرفی نمی‌کند بلکه هرآنچه که مجاز از معشوق است دوا و درمان درد خود می‌داند مثل بوی معشوق، روی معشوق، وصال معشوق، زلف معشوق و... این مثال به بویی از جانب معشوق قناعت می‌کند و آن را دوی درد خود می‌داند.

یا به بویی زنده گردان جان من یا بساز از دارویی درمان من
(همان: ۳۰۶)

۵_۱_۳ فقر و فنا درمان است

عطار فقر و فنا را آخرین وادی سیر و سلوک سالک قرار داده است و آن را درمان تمام دردها می‌داند. سالک باید از تمام تعلقات خود بگذرد و خود را خالی از همه چیز در دنیا کند و تنها خود را نیازمند یک حقیقت مطلق بداند آن حقیقت کسی نیست جز حضرت حق تعالی؛ اگر به این درجه رسید درد او درمان خواهد شد.

نقطه فقر است پیشان همه فقر جان‌سوز است درمان همه
(همان: ۴۰۰)

در مثال زیر نیز به صراحت بیان کرده است که برای رسیدن به درمان باید جان دادتا به وصال رسید.
تا که جان‌داری بلای جان توست جان بده در درد کاین درمان توست
(همان: ۲۹۶)

۶_ نتیجه‌گیری

با نگاهی گذرا به مصیبت‌نامه عطار می‌توان دریافت که درد و درمان شاکله اصلی این اثر ارزشمند است. چیزی که در بخش اول توجه ما را جلب می‌کند دامنه استعاره درد در حوزه مبدأ است. درد در قلمرو مبدأ توصیف‌گر تعداد زیادی قلمرو مقصد است. به طور مثال درد فقط مفهوم وام را توصیف نکرده بلکه علاوه بر وام، گنج، آتش و قفل را نیز توصیف کرده است. بنابراین گستردگی دامنه استعاره را می‌توان به راحتی درک کرد. از طرفی می‌توان گفت درد در هر نگاشت استعاری فقط یک جنبه از مفهوم هدف را برجسته کرده و جنبه‌های دیگر آن را پنهان کرده است. به عبارتی وقتی می‌گوییم «درد وام است» صرفاً جنبه وام بودن درد برجسته شده و بقیه جنبه‌ها پنهان شده‌اند.

نکته دیگری که باید به آن توجه کرد تعداد قلمروهای مبدئی است که برای توضیح یک هدف یا قلمرو در مقصد به کارگرفته شده‌اند. این نکته بسیار مهم است زیرا عطار چندین مبدأ را به کار گرفته است تا درد را در حوزه هدف

توضیح دهد. این موضوع از این جهت اهمیت دارد که نشان می‌دهد درد برای عطار بسیار مهم است به طوری که شعر خود را شعر درد می‌داند. درد نزد عطار امری انتزاعی است و برای توضیح آن یک حوزهٔ مبدأ کافی نیست بلکه باید از چند مبدأ مختلف برای توضیح و شفاف‌سازی مفهومی آن استفاده کرد. بنابراین دردی که عطار از آن سخن می‌گوید دردی عرفانی و کاملاً مفهومی است و با درد جسمانی که بیماران با آن سروکار دارند متفاوت است. با کمی دقت می‌توان دید عطار به درد به دید یک امر پارادوکسیکال توجه می‌کند زیرا در ابیات مختلف عوامل گوناگون را درد می‌داند اما در جای دیگر درد را درمان می‌داند.

منابع

- اونز، ویوین، گرین، ملانی (۱۳۹۸) الف_ب زبان‌شناسی شناختی. ترجمهٔ جهان‌شاه میرزاییگی، تهران: آگاه.
- بارسلونا، آنتونیو (۱۳۹۹) استعاره و مجاز با رویکرد شناختی. ترجمهٔ فرزانه سجودی. لیلا صادقی. نینا امراللهی. تهران: نقش جهان مهر.
- پرشانزاده، سروناز (۱۳۹۸) اصول و روش‌های تصویرسازی شناختی با نگاهی به تصویرسازی غزلیات شمس. تهران: مهر نوروز.
- ساسانی، فرهاد (۱۳۹۰) استعارهٔ مبنای تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی. ج ۲. تهران: سوره مهر.
- عطار، محمد بن ابراهیم (۱۳۸۶) مصیبت‌نامه. مقدمه و تصحیح محمد رضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.
- فتوحی، محمود (۱۳۹۰) سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها. تهران: انتشارات سخن.
- کوچش، زولتان (۱۳۹۵) مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره. ترجمهٔ جهان‌شاه میرزاییگی. تهران: آگاه.
- گرچی، مصطفی (۱۳۹۸) الفبای درد: بررسی و تحلیل مفهوم درد و رنج در شعر معاصر ایران. تهران: خاموش.
- لی، دیوید (۱۳۹۷) زبان‌شناسی شناختی: یک مقدمه. ترجمهٔ جهان‌شاه میرزاییگی. تهران: آگاه.
- لیکاف، جرج، جانسون، مارک (۱۳۹۴) استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم. ترجمهٔ هاجر اقا ابراهیمی. چاپ سوم. تهران: نشر علم.

Abstract

Metaphor is a cognitive tool in our conceptual system. According to Lakoff and Johnson. Conceptual metaphors are the products of human experiences that refer to understanding an abstract concept (target domain) in terms of a concrete concept (source domain). This research study examines Attar's Mosibatname to trace his signs of attention to the issue of pain and treatment and so to find metaphorical mappings related to this topic used in the homogeneous network. We found that pain is a significant concept for Attar. Such that he considers his poetry as the poetry of pain. One of the signs of Attar's attention to pain is the frequent use of the words pain and treatment in different verses. The pain that Attar is talking about is not physical pain.

but it concerns one's soul and mentality. Pain and treatment in each domain are conceptualized in different ways. Pain in the source domain describes a variety of different concepts, and many different concepts can be used to explain the concept of pain in the target domain. This way a library research in which we used a descriptive-analytical method within the cognitive linguistic approach, and then the obtained data were classified and processed using the content analysis method.

Keywords: cognitive linguistics, conceptual metaphor, Attar Neishabori, Mosibatname, pain and treatment.

بررسی تطبیقی میانوند در زبان‌های فارسی و انگلیسی

ریحانه رضوانی کاشانی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تبریز

Reihaneh.Rezvani@tabrizu.ac.ir

ابراهیم اقبالی

عضو هیأت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تبریز

Eghbali@tabrizu.ac.ir

چکیده

در مقاله به بررسی و مقایسه جامع جایگاه و کاربرد وندها، به‌ویژه میانوندها، در زبان‌های فارسی و انگلیسی می‌پردازد. وندها به عنوان عناصر کلیدی تشکیل‌دهنده کلمات، نقش بنیادی در ساخت واژه‌ها و عبارات ایفا می‌کنند و فهم دقیق آن‌ها می‌تواند به تحلیل‌های زبانی و ادبی کمک شایانی نماید. در بخش ابتدایی این مطالعه، تعریف و طبقه‌بندی وندها، به‌ویژه میانوندها، بیان می‌شود و اهمیت آن‌ها در ساختار زبان به تفصیل مورد بحث قرار خواهد گرفت. سپس با توجه به معیارهای مشخص برای انواع وندها، به مقایسه‌ای تطبیقی میان زبان‌های فارسی و انگلیسی پرداخته می‌شود. این مقایسه شامل ارائه نمونه‌ها و شواهد معتبر از هر دو زبان است و تلاش می‌شود تا ابهامات موجود در این زمینه برطرف شود. به‌ویژه در مورد میانوندها، که در منابع دستوری کمتر به آن‌ها پرداخته شده، این پژوهش سعی دارد چالش‌ها و تأثیرات ادبی و زیبایی‌شناختی آن‌ها را در هر دو زبان بررسی کند. در نهایت، این پژوهش به تبیین جایگاه وندها و میانوندها در دو زبان مورد بررسی می‌پردازد و نمونه‌هایی از متون ادبی و تاریخی را ارائه می‌دهد که می‌تواند زوایای جدیدی از تأثیرات وندها در عرصه زبان و ادبیات را روشن نماید. این مطالعه نه تنها به غنای دانش زبانی در مورد وندها کمک می‌کند، بلکه درک ما را از پیچیدگی‌های زبانی و ادبی زبان‌های فارسی و انگلیسی بهبود می‌بخشد.

کلیدواژه‌ها: میانوند، زبان فارسی، زبان انگلیسی، دستور.

۱- مقدمه

زبان ابزار آدمی است که اندیشه‌هایش را به وسیله آن به هم پیوند می‌دهد و راز درونش را بازگو می‌کند؛ پس اگر بگوییم بنیاد تمامی پیش‌رفت‌های بشر بر زبان نهاده شده است، پر بی‌راه نگفته‌ایم.

دستور زبان و ساختار واژه‌ها در زبان فارسی همواره حائز اهمیت فراوان بوده است. نویسندگان و شاعران فارسی زبان از دیرباز در آثارشان به این موضوع اهمیت داده‌اند و همواره کوشیده‌اند به کاربرد صحیح ساختار کلمه و کلام توجه داشته باشند. این توجه در انتخاب واژه‌ها و ترکیب‌های دستوری تا حد زیادی موجب غنای ادبیات فارسی بوده و زمینه بروز آثار فاخر و ارزشمند را فراهم آورده است.

در این مقاله، مفهوم وندها، این عناصر کلیدی و بنیادین ساختار زبان، به منظور بررسی جامع و دقیق مورد تحقیق قرار خواهند گرفت. تعریفی واضح و مشخص از وندها و به‌ویژه میانوند، ارائه خواهد شد. هرچند در مبحث انواع وندها، به پیشوندها و پسوندها در برخی کتب دستور به طور مختصر و ناقص پرداخته شده است، اما بررسی و نقش میانوندها در این میان تقریباً به فراموشی سپرده شده است.

پیوندهای میان وندها و ساختار کلمات در تاریخ دستور زبان‌های فارسی و انگلیسی، رویکردی تحلیلی به ما ارائه می‌دهد که در آن، جایگاه وندها در کتب قدیم و جدید هر دو زبان بررسی خواهد شد. این پژوهش به آشکارسازی تفاوت‌ها و شباهت‌های موجود در کارکرد و تأثیر میانوند در زبان‌های فارسی و انگلیسی خواهد پرداخت و از طریق ارائه نمونه‌ها و شواهدی واضح، امکان مقایسه‌ای دقیق را فراهم می‌آورد.

چامسکی زبان‌شناس می‌گوید دانستن یک زبان به معنی توانایی تولید بی‌نهایت جمله است که در گذشته شخص تولید نکرده است. او ساخت واژه را حد وسط نحو (Logical form) قرار می‌دهد. ساختارگرها واژه را دارای ساختار درونی می‌دانند. دستورنویسان سنتی واژه را واحد پایه می‌دانستند. مطالعه ساخت واژه در علم زبان‌شناسی صورت می‌گیرد. (ر. ک_چامسکی، (۱۳۸۰)، دانش زبان)

اهمیت شناخت و کاربرد صحیح وندها در فرهنگ‌های ساختاری زبان، به‌ویژه در متون ادبی، نیاز به توجه و تأمل بیشتری دارد. هدف اصلی نویسنده این مقاله، توجه به جایگاه وندها، به‌ویژه میانوند در ساختار کلمه و ترویج استفاده از آن‌ها در فرهنگ‌های زبانی می‌باشد.

مسئله اصلی این پژوهش بررسی تفاوت‌ها و تشابه‌های میانوند در زبان‌های فارسی و انگلیسی و تأثیر آن بر ادبیات هر دو زبان است. اهمیت این تحقیق از دو جنبه قابل بررسی است. نخست، شناخت و درک تفاوت‌ها و شباهت‌های کاربرد میانوند در زبان‌های مختلف می‌تواند به ما کمک کند تا ساختار و قواعد هریک از این زبان‌ها را به شکل عمیق‌تری درک کنیم؛ دوم شناسایی تأثیرات ادبی ناشی از استفاده درست یا نادرست از میانوند در هر زبان، به نویسندگان و مترجمان این امکان را می‌دهد که با بهره‌مندی از دقت در نکات زبانی، کیفیت و اعتبار آثار خود را ارتقا ببخشند.

در نهایت، این پژوهش می‌تواند به تقویت مباحث زبان‌شناسی و دستور زبان کمک کند و به ترویج آگاهی بیشتر در خصوص ساختار زبان و تأثیرات آن بر ادبیات هر دو فرهنگ بپردازد.

این مقاله به این سؤالات پاسخ می‌دهد که میانوند چه نقشی در ساخت واژگان و تغییر معانی در زبان‌های فارسی و انگلیسی دارد؛ چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی در استفاده از میانوند در زبان‌های فارسی و انگلیسی وجود دارد؛ تأثیر

استفاده درست یا نادرست از میانوند بر ادبیات و بیان معانی چگونه است؛ چگونه تفاوت‌ها و شباهت‌های کارکرد میانوند بر یادگیری زبان‌آموزان دو زبانه تأثیر می‌گذارد و کاربرد میانوندها در ساختارهای زبانی چه تأثیری بر گسترش دایره واژگان دارد.

۲- تعریف و طبقه‌بندی وندها

در این بخش از مقاله به تعریف وندها، انواع و کارکردهای آن‌ها در زبان پرداخته می‌شود. هم‌چنین بررسی دسته‌بندی‌های مختلف وندها و مثال‌های کاربردی از هر دو زبان فارسی و انگلیسی ارائه می‌گردد. «وندها» از ویژگی‌های زبان‌های هند و اروپایی است. علمای زبان‌شناسی زبان‌های کنونی دنیا را به سه دسته تقسیم کرده‌اند.

۲-۱- ساختار انواع زبان‌ها:

۱. زبان‌های یک هجایی: در این گونه زبان‌ها کلمه هیچ نوع تغییری نمی‌کند. تنها پیش و پس شدن آن در جمله است که معنی تازه‌ای بدو می‌دهد. زبان چینی و تبتی از این نوع است.

۲. زبان‌های التصاقی: در این دسته نیز کلمه‌ها تغییرناپذیر هستند ولی برای ایجاد معنی تازه، هجاهایی بدان کلمه می‌افزایند. زبان‌های جاوه‌یی، مکزیکی، ترکی، مجاری، استرالیایی و ژاپنی از این گروه است.

۳. زبان‌های پیوندی: در این زبان‌ها اصل واژه تغییر می‌کند و در صورت لزوم «وندها» بدان‌ها اضافه می‌شوند. زبان‌های حامی، سامی، کلدانی، سریانی و عربی که جزو این گروهند با تغییر شکل ماده اصلی معنی‌های گوناگون می‌دهند ولی زبان هند و اروپایی غیر از تغییر ماده اصلی (اصل کلام در زبان پارسی فعل ماضی و امر است و این‌که گروهی مصدر را اصل کلام دانسته‌اند، ناشی از تسامح بوده است.) از آمیزش با «وندها» نیز تازگی‌های زیبایی به وجود می‌آورد. (ذوالنور، ۱۳۴۳، ص ۳)

۲-۲- زبان‌های پیوندی:

زبان‌های پیوندی (Inflectional languages) از جمله زبان‌هایی است که در این نوع زبان‌ها ریشه می‌تواند تغییر پیدا کند و با ادوات اضافی جوش بخورد. زبان‌های مهم از این نوعند و به دو شعبه تقسیم می‌شوند: الف) زبان‌های حامی و سامی؛ ب) زبان‌های هند و اروپایی. زبان‌های هند و اروپایی به هفت شاخه منشعب می‌شود. از جمله زبان هند و ایرانی. (Indo-Iranian) (خیامپور، ۱۳۸۴، ص ۶) از یک ریشه نبودن زبان‌های فارسی و عربی و ملتفت نبودن نویسندگان و در نظر داشتن آن و این امر از هر سه علت دیگر مهم‌تر و مؤثرتر بوده است. (فرخ، ۱۳۲۴، ص ۲)

در همه زبان‌های هند و اروپایی حروف و زوایدی موجود است که به عربی آن‌ها را ادوات می‌گویند و در زبان انگلیسی و فرانسه و غیره، آن‌هایی که در جلوی کلمه‌ها در می‌آید، Prefix یعنی در پیش واقع شونده یا چسبیده و آن‌هایی که در دنبال کلمات در می‌آیند سوفیکس یعنی در دنبال چسبیده می‌نامند و ما این‌ها را پیشاوند و پساوند خوانده‌ایم. (فرخ، ۱۳۲۴، ص ۱۹)؛ (ر. ک: برهان قاطع، تصحیح معین، ذیل پیشاوند و پساوند) وند می‌تواند با کلمات

بیامیزد و واژه‌های کاملاً جدیدی به وجود آورد. این نیروی خارق‌العاده زبان فارسی برای ساختن لغات جدید است. (عماد افشار، ۱۳۷۳، ص سیزده)

در کتاب شالوده نحو زبان فارسی بند واژه را واژه‌ای می‌داند که دو جمله، دو کلمه و دو بخش را به هم متصل می‌کند. (پژوه، ۱۳۴۶، ص ۳۹) برخی از گروه‌های واژگانی که در ارتباط نحوی با یک‌دیگر (مانند دو اسم هم‌پایه یا اسم + وابسته، یا فعل + متمم مفعولی) اگر تنها یک واحد معنایی بسازند، باید آن‌ها را به عنوان واژه‌های یگانه تلقی کرد. بدین ترتیب نوع خاصی از کلمات مرکب ساخته می‌شود که بهتر است آن را «هم‌پیوند» بنامیم. هم‌پیوندی در فارسی بسیار متداول است، به خصوص بیش از هر چیز در شکل‌گیری افعال (عبارات فعلی و به ویژه افعال مرکب) و نیز شکل‌گیری اسامی رواج دارد. به این مقوله می‌توان گروه‌های اسم با حرف اضافه یا حرف ربط را افزود. مرز روشنی میان هم‌پیوندها از یک سو، و آن دسته از گروه‌های اسمی که میان واحدهایش نوعی رابطه نحوی اتفاقی برقرار باشد از سوی دیگر، وجود ندارد. هم‌پیوندها را می‌توان به یاری بسامد و معنی آن‌ها (که گاه با کل معنی عناصر سازنده خود متفاوت است) باز شناخت. (لازار، ۱۳۸۴، ص ۲۸۶)

۳-۲- وندها و انواع آن:

وندها (Affixes) گروهی از لفظها و هجاها (syllables) هستند که از استقلال و وحدت لفظی بی‌بهره‌اند ولی معنی‌افزای واژه‌های دیگرند. در هر زبانی «وندها» نشانه پیش‌رفت و غنای آن زبان هستند. «وندها» اگر در جلوی کلمه واقع شوند، «پیشوند» اگر در وسط یک اسم مرکب قرار گیرند «میانوند» و اگر در آخر آیند «پسوند» نامیده می‌شوند. (ذوالنور، ۱۳۴۳، ص ۳)

واژه‌سازی به کمک وندها در زبان فارسی بسیار رایج است؛ بنابراین شناخت وندها از اهمیت خاصی برخوردار است. وندها را بر حسب این که در کنجای واژه قرار گیرند، به سه دسته تقسیم می‌کنند: پیشوند، میانوند، پسوند. (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹، ص ۱۲۱)

۴-۲- کارکرد وندها:

کارکردهای وندها را می‌توان در موارد زیر خلاصه کرد:

۱. کارکرد ساختاری: تغییر کلمه
۲. کارکرد معنایی: شکل‌گیری چند معنایی
۳. کارکرد هنری: زیبایی سخن

این مقاله در بررسی وندها، زمینه‌های مذکور را در نظر دارد تا به روش واحدی در تحلیل واژگان بر اساس وندها در حوزه‌های کارکردی آن‌ها به صورت تطبیقی در هر دو زبان دست یابد.

در زبان‌های آریایی ریشه‌های واژگان اندک است. در زبان فارسی بر اساس فرمولی که دکتر حسابی در کتاب خود آورده است، حدود ۱۵۰۰ ریشه به دست آمده است. شمار پیشوندها حدود ۲۵۰ و تقریباً ۶۰۰ پسوند می‌باشد. نتیجه به دست آمده این است که با آموختن ۱۵۰۰ ریشه و ۸۵۰ پیشوند و پسوند، حدود ۲۲۶ میلیون واژه را خواهیم دانست. این نکته حائز اهمیت است که با افزودن میانوندها و پیوند آن‌ها به ریشه می‌توان واژگان جدیدی ساخت. این موضوع

نشان‌دهنده آن است که فراگیری این زبان‌ها از جمله زبان فارسی نسبت به دیگر زبان‌ها که دارای ریشه‌های بسیار و ساخت پیچیده هستند، دست یافتنی و به یاد ماندنی‌تر است. دستور زبان وسیله‌ای است که به کمک آن درست می‌گوییم و درست می‌نویسیم. در تعریف دستور زبان می‌گوییم روشی که بیان را از لغزش باز خواهد داشت. (اوستا، ۱۳۴۸، ص ۱۸)

۵-۲- ترکیب و اشتقاق در زبان فارسی

زبان فارسی در شمار زبان‌های ترکیبی است؛ (احمدی گیوی، ۱۳۷۴، ص ۹۳) یکی از انواع کلمه در زبان فارسی اسم است. اسم گاه دارای یک جزء است و نمی‌توان آن را به دو یا چند بخش معنی‌دار تقسیم کرد، به عبارت دیگر، یک واژک است و از دو یا چند بخش ترکیب نشده است. در این صورت، آن را ساده یا بسیط می‌گویند؛ چون کتاب، سر، دل، انسان. و گاهی از دو یا چند بخش ترکیب یافته است؛ در این صورت آن را مرکب می‌گویند؛ مانند کتاب‌خانه، سربازخانه، دلارایی، انسان‌دوستی. ساختار این کلمات به این شکل است؛ کتاب‌خانه: کتاب / + خانه، دلارایی: دل / + آرای / ی.

۶-۲- وندها:

وندها واژک‌هایی هستند که در اول یا وسط یا آخر تک واژه‌ها یا واژه‌ها می‌آیند و مفهوم جدیدی به آن‌ها می‌بخشند و در برخی موارد، طبقه دستوری آن‌ها را عوض می‌کنند؛ یعنی از طبقه‌ای به طبقه دیگر می‌برند. مثلاً «بی» که بر سر اسم «کار» می‌آید و آن را تبدیل به صفت «بیکار» می‌کند و «ی» که در آخر صفت «خوب» می‌آید و آن را تبدیل به اسم «خوبی» می‌کند. کلماتی مانند دلآوری، تناوری، فناوری (تکنولوژی) که در آن‌ها میانوند (ا) به کار رفته است به این صورت ساخته شده‌اند؛ فن (اسم) / ا (میانوند) / ور (پسوند) / ی (مصدری). (ر. ک: واژگان مصوب فرهنگستان) پیشوند، میانوند و پسوند واژه‌های مستحدثی است و به قیاس پسوند که در زبان فارسی قدیم در معنی قافیه به کار می‌رفته است ساخته شده‌اند. (احمدی گیوی، ۱۳۷۴، ص ۲۷۲)؛ (ر. ک: برهان قاطع، تصحیح معین، ذیل پیشاوند و پساوند)

۷-۲- وندها در زبان انگلیسی

وندها در زبان انگلیسی شامل پیشوندها، میانوندها و پسوندها می‌باشند. وندها عناصری از ریخت‌شناسی زبانی هستند که برای تغییر معنی یا عملکرد دستوری کلمات به کلمات اضافه می‌شوند. در اینجا نمونه‌هایی از هر کدام آورده شده است؛

۸-۲- انواع وندها در زبان انگلیسی:

پیشوند: (Prefix)

- پیشوند: Un این پیشوند برای نشان دادن متضاد یا نفی کلمه ریشه به کلمه اضافه می‌شود.
مثال:

Unhappy

زمانی که پیشوند Un به کلمه happy اضافه می‌شود، معنی آن از شاد به ناشاد تغییر می‌کند.

Un-: unhappy

پسونند: (Suffix)

مثال:

Walked

-ed: walked

میانوند: (Infix)

مثال:

Abso-freaking-lutely

-freaking:

abso-freaking-lutely

پیشوندها، میانوندها و پسوندها برای ایجاد معانی جدید به واژه افزوده می‌شوند.

۳- تحلیل تطبیقی وندها در زبان‌های فارسی و انگلیسی

در این بخش از مقاله با ارائه مثال‌های کاربردی، نمونه‌ها و شواهد معتبر از زبان‌های فارسی و انگلیسی به مقایسه جایگاه وندها و بررسی چگونگی و جایگاه وندها در دو زبان و تأثیرات آن‌ها بر ساختار جمله پرداخته می‌شود.

1-3- Hyphen(-)

Hyphen(-) در زبان انگلیسی معمولاً برای ایجاد ترکیب‌های جدید یا برای وضوح بیشتر در نوشتار استفاده می‌شود؛

Mother-in-law

.My mother-in-law is visiting us this weekend

در این کلمه، hyphen برای ترکیب سه کلمه in, mother, law به کار رفته است تا رابطه خویشاوندی را مشخص کند.

این مثال‌ها نشان‌دهنده کاربرد hyphen در ترکیب‌های مختلف کلمات در زبان انگلیسی هستند. در زبان انگلیسی نه تنها برای ترکیب کلمات به کار می‌رود، بلکه در متون ادبی نیز برای ایجاد تأکید، وضوح، و زیبایی در نوشتار استفاده می‌شود. در ادامه به کاربرد ادبی hyphen و ذکر چند مثال پرداخته می‌شود.

روابط خانوادگی:

هم‌چنین در مورد روابط خانوادگی که به صورت چند کلمه‌ای بیان می‌شوند، استفاده گسترده‌ای دارد.

.She invited her sister-in-law to join them for dinner

hyphen کمک می‌کند تا رابطه خانوادگی مشخص شود.

ایجاد ارجاعات خاص:

hyphen در ایجاد عبارات خاص و اصطلاحات خاص در نوشته‌های ادبی به کار می‌رود.

.He's a man of many talents—a jack-of-all-trades

The New York Times Style Guide

۳-۲- میانوند:

در ادامه چند مثال از کلمات مرکب که شامل میانوند و ترکیبی از سه کلمه هستند را ارائه می‌شود؛

Brother-in-law:

.My brother-in-law is coming over for dinner

Accountant-at-law

.He is an accountant-at-law specializing in tax issues

Sister-in-law

.My sister-in-law is planning a surprise party

Jack-of-all-trades

.He is a jack-of-all-trades, able to do various types of work

Mother-to-be

.She is a mother-to-be and is preparing for the baby

این نمونه‌ها نشان‌دهنده کاربرد میانوند در ترکیب‌های سه کلمه‌ای هستند.

در متون ادبی، میانوند نه تنها کاربردی ساختاری است بلکه نقش مهمی در ایجاد زیبایی و وضوح در نوشتار دارد.

استفاده مؤثر از میانوند می‌تواند به ارتقای سطح نوشتار کمک کند و مفهوم عمیق‌تری را منتقل نماید. همان طور که میانوند در زبان فارسی به زیبایی و ساختن کلمات جدید کمک می‌نماید.

۳-۴- میانوندهایی که به صورت لغات و عباراتی به هم پیوسته هستند. در زیر چند مثال از این نوع میانوندها را

آورده شده است؛

fan-bloody-tastic

به صورت طنز و غیررسمی

abso-bloody-lutely

برای تأکید

un-freaking-believable

این نوع میانوندها معمولاً برای تأکید یا افزودن احساس خاصی به عبارت‌ها استفاده می‌شوند.

چند مثال دیگر از میانوندها که به صورت غیررسمی و با حس طنز یا تأکید تشکیل شده‌اند آورده شده است؛

این نوع اصطلاحات و میانوندها در زبان محاوره‌ای و غیررسمی کاربرد دارند و برای ابراز احساسات یا تأکید به کار می‌روند.

در اینجا چند مثال از واژگان مرکب با ساختار مشابه و کاربرد آن‌ها در جملات آورده شده است. هر مثال شامل معادل انگلیسی، جمله‌ای است که کاربرد واژه را نشان می‌دهد و توجه به نوع و کاربرد آن در متن پیش‌بینی شده است. این اصطلاحات و کاربردها معمولاً در زبان محاوره‌ای و غیررسمی بین انگلیسی‌زبان‌ها مشاهده می‌شود و به صورت گسترده در متون روزمره، مانند فیلم‌ها، موسیقی‌ها و مکالمات عادی، به کار می‌روند.

میانوند

وسط‌افزایی نوعی چسبیدگی است که داخل یک واژه درج می‌شود. وسط‌افزایی نسبت به پیشوندها و پسوندها در انگلیسی به ندرت استفاده می‌شوند.

یک مثال از وسط‌افزایی ممکن است در برخی از سخنرانی‌ها جایی که یک واژه به وسیله درج مورفم یا سیلاب به منظور تأکید یا شوخی تغییر یابد، وجود داشته باشد. یک مثال معمول، وسط‌افزایی توهین‌آمیز در زبان انگلیسی است، جایی که یک کلمه غیر مجاز به دیگر کلمات درج می‌شود؛ به عنوان مثال:

Abso-freaking-lutely

درج freaking برای تأکید بر absolutely

Fan-freaking-tastic

درج freaking برای تأکید بر fantastic

وسط‌افزایی در انگلیسی به اندازه زیاد در برخی از زبان‌ها به کار گرفته نمی‌شود، اما می‌توان آن‌ها را در برخی از زمینه‌ها برای تأکید، شوخی یا الگوهای سخنرانی غیر رسمی پیدا کرد.

اگرچه وسط‌افزایی در انگلیسی به اندازه زیاد استفاده نمی‌شود، اما در زبان‌های دیگر مانند تگالوگ، تگبانوا و واری، وسط‌افزایی به عنوان بخشی از روندهای مورفولوژیک معمول آن‌ها استفاده می‌شود.

مثالی رایج از وسط‌افزایی در انگلیسی در استفاده از وسط‌افزایی توهین‌آمیز برای تأکید یا شوخی است. برای اطلاعات بیشتر و نمونه‌های این پدیده زبان‌شناسی، می‌توانید به مطالعات زبانی و منابع در مورد فرآیندهای تشکیل وسط‌افزایی در انگلیسی مراجعه شود.

هنگامی که پیشوند و پسوند در زبان انگلیسی رایج هستند، می‌توانند آوردن کمیاب است و اغلب در زبان غیررسمی و بازی با کلمات پیدا می‌شود. اینجا چند مثال از پیشوندها، پسوندها و میانوندها در زبان انگلیسی آمده است:

Un-: unhappy, undo
Dis-: disconnect, dislike
Re-: redo, revisit

پیشوندها برای ایجاد معانی جدید

un-happy
mis-understand
inter-national
dis-like
pre-view
re-write
over-confident

پسوندها:

-ed: walked, jumped
singing^۳-ing: running,
-ful: beautiful, careful

-میانوندها:

abso-freaking-lutely
un-freaking-believable

چند مثال از میانوندها که در زبان انگلیسی استفاده می‌شود؛

مثال از گفتار روزمره:

This is un-freaking-believable!

کاربرد رایج در زمینه‌های طنز.

مثال از فرهنگ عامه:

That was a fan-freaking-tastic performance!

اغلب در نقدهای آنلاین و نظرات شبکه‌های اجتماعی یافت می‌شود. این میانوندها معمولاً در زمینه‌های غیررسمی برای افزودن تأکید یا طنز استفاده می‌شوند. با این حال، شایان ذکر است که اگرچه به‌طور سنتی در گرامر رسمی انگلیسی دسته‌بندی نمی‌شوند، اما به‌طور مکرر در گفتار و نوشتار مدرن ظاهر می‌شوند.

مثال ادبی و خاص از استفاده میانوندها (infixes):

The Fault in Our Stars اثر جان گرین:

I'm on my way to an un-freaking-believable event

این کاربرد، شدت عاطفی و لحن غیررسمی شخصیت را به نمایش می‌گذارد.

فیلم The Amazing Spider-Man:

That was a spectacularly-unbelievable- fight!

این ساختار غیررسمی هیجان صحنه را به تصویر می‌کشد.

مثال از The Hitchhiker's Guide to the Galaxy نوشته داگلاس آدامز:

This is a pretty-darn-thrilling ride!

در اینجا، نویسنده از میانوند برای تقویت لحن طنزآمیز معمول نوشتارش استفاده می‌کند.

مثال از Harry Potter and the Prisoner of Azkaban نوشته جی. کی. رولینگ:

میانوندها معمولاً برای افزایش تأثیر عاطفی و توصیفی جملات استفاده می‌شوند. آن‌ها می‌توانند به توصیف احساسات، وضعیت‌ها یا ویژگی‌های اشخاص کمک کنند. میانوندها معمولاً در ادبیات به کار می‌روند، اما می‌توانند در نوشتارهای رسمی و غیررسمی نیز وجود داشته باشند.

میانوندها ترکیباتی هستند که بین دو یا چند صفت یا قید ارتباط برقرار می‌کنند و به توصیف دقیق‌تر کمک می‌کنند. آن‌ها معمولاً با یک خط فاصله (-) نوشته می‌شوند و به‌نوعی به توصیف بهتری از وضعیت، احساس یا حادثه کمک می‌کنند. به‌واسطه تضاد یا هم‌زمانی ویژگی‌ها، می‌توانند عمق توصیف را افزایش دهند و احساسات را به‌صورت مؤثرتری منتقل کنند.

جایگاه وند در ساخت واژه

با کمک علم تکواژشناسی می‌توانیم اجزای تشکیل دهنده این واژه‌ها را مورد تحلیل و بررسی قرار دهیم. تکواژهای میانوندی در زبان فارسی از لحاظ تعداد غنی‌تر از زبان انگلیسی می‌باشند. برای برخی از تکواژهای انگلیسی در زبان فارسی و بالعکس، نمی‌توان معادل یافت. برخی از تکواژهای زبان فارسی دارای معنی و برخی عاری از معنی می‌باشند. در زبان انگلیسی میانوند دارای معنی دستوری و لغوی است. میانوندهای زبان فارسی باعث تبدیل اجزای کلام به یک‌دیگر می‌شوند. این موضوع درباره برخی از وندهای زبان انگلیسی مصداق ندارد.

وندها در بیشتر زبان‌ها به‌ویژه زبان‌های برآمده از زبان هند و اروپایی، نقش عمده و مهمی را در زیایی، خلاقیت و واژه‌سازی یا تصریف واژه‌ها ایفا کرده و می‌کنند. پژوهشگران زبان فارسی از وند با نام تکواژ دستوری، تکواژ مقید

و وند نام می‌برند. تکواژهای دستوری بدان جهت که اکثراً به تنهایی به کار نمی‌روند و اغلب به تکواژهای دیگر می‌پیوندند، وابسته نامیده می‌شوند. تکواژها بر دو دسته‌اند: آزاد و مقید (وابسته). تکواژهایی که مستقل ظاهر نمی‌شوند، تکواژ مقید نام دارند. تکواژ مقید وند نام دارد. وند به دیگر تکواژها یا واژه‌ها اضافه می‌شود تا یا بر بار معنایی آن‌ها بیفزاید یا مقوله دستوری آن‌ها را تغییر دهد و یا موجب صرف آن‌ها گردد. وندهای زبان فارسی با توجه به جایگاهشان در کلمه به پیشوند، میانوند و پسوند تقسیم می‌شوند. وندها به تصریفی و اشتقاقی تقسیم می‌شوند. وندهای تصریفی واژه را مشتق نمی‌کنند و عبارتند از: ی نکره، علامت‌های جمع، تر و ترین در اسم و صفت و ی و ت، ب و شناسه‌ها در فعل.

جولیا اس فالک (Julia s Falk) زبان شناس معروف انگلیسی در این باره می‌گوید روشن است که در همه زبان‌ها مقوله‌های تصریفی نظم بیشتری را نشان می‌دهند و تقریباً بر همه ستاک‌ها و پایه‌ها به کار بسته می‌شوند در حالی که صورت‌های اشتقاقی یا اشتقاق‌های واژگانی نظم کمتری را می‌پذیرند. وندها عبارتند از: ا- و - تا - به و... در ساخت واژه‌هایی مانند سراسر، سروکار، سرتاپا، رو به رو. باید توجه داشته باشیم که وندها قطعاً واژه را مشتق - مرکب می‌کنند.

از منظر رده‌شناسی زبان، به ویژه زبان فارسی، این مسئله را بررسی می‌کنیم. از سال ۱۹۹۹، مسأله رده‌شناسی مطرح شد. مطالعات رده‌شناسی دو مقطع عمده دارد؛ کل‌گرا و جزء‌گرا. در رده کل‌گرا که تا دوره ساخت‌گرایی آمریکایی پیش رفت، دو باور وجود داشت؛ یکی از آن‌ها، رده اطلاق کلی بود که تصریفی، تحلیلی، پیوندی و انضمامی را در بر می‌گرفت. در رده تصریفی، زبان فارسی باستان، لاتین و سانسکریت قرار دارد و در رده میانوندی و رده تحلیلی که حروف اضافه و فعل‌های کمکی را در بر می‌گیرد، شامل زبان انگلیسی و زبان فارسی می‌شود که شکل افراطی آن به صورت گسسته، زبان چینی است که زبان تک‌واژه‌ای است. باور دیگری که در مقطع کل‌گرا وجود دارد، این است که رده یک زبان بازتاب یک هویت است؛ ظهور هر زبان، انعکاس روح ملت آن است. در عین حال هر دو زبان تحلیلی هم هست؛ مانند گسترش حروف اضافه انگلیسی، بهره‌گیری از ساخت‌های ترکیبی و استفاده از صورت‌های واژه مرکب. زبان انگلیسی تا چهار قرن پیش، زبانی تصریفی بود و کم‌کم به تحلیلی گرایش پیدا کرد. زبان فارسی نیز تا ۲۵۰۰ سال پیش، زبانی تصریفی بود. از میانه آن تا دوره اسلامی به تحلیلی سوق پیدا کرد و از آن زمان تا به امروز تحلیلی است.

تحلیل کاربردی وندها

میانوندهای زبانی به نوعی بیان‌کننده ترکیب واژه‌ها و ایجاد واژه‌های جدید هستند. در ادامه به بررسی کارکردهای میانوند با مثال‌هایی از هر دو زبان می‌پردازیم.

مثال‌ها در زبان فارسی:

تا در کلمه سرتاسر:

سرتاسر به معنای تمامی و همه‌جا است، که از ترکیب سر (به معنای بالا) و تا سر (به معنای همه‌جا) تشکیل شده. کارکرد: این ترکیب به وسیله تا ایجاد شده که به معنای در همه جا است و به وضوح و وضوح در بیان معنی کمک می‌کند.

مثال‌ها در زبان انگلیسی:

bloody fantastic: در bloody

واژه bloody در زبان انگلیسی به عنوان قیدی تأکیدی استفاده می‌شود و به معنای افزودن شدت به وصف‌ها و احساسات است. بنابراین bloody fantastic به معنای خیلی فوق‌العاده است. کارکرد: این میانونده به بیان شدت یک احساس یا توصیف کمک می‌کند و به عبارتی رنگ و طراوت بیشتری به آن می‌بخشد.

کارکردها:

فراهم کردن معانی جدید: میانوندها با ترکیب واژه‌ها، معانی جدیدی ایجاد می‌کنند که گاهی بازتاب‌دهنده مفاهیم گسترده‌تر هستند.

تأکید و شدت: مانند bloody در انگلیسی، برخی میانوندها می‌توانند شدت و تأکید را به عباراتی که توصیف می‌کنند، اضافه کنند.

تقویت و هماهنگی: در فارسی، میانوندها مانند تا به تقویت ارتباط معنایی بین اجزای کلمات کمک می‌کنند. تأثیر ادبی:

تصویرسازی: استفاده از میانوندها در شعر و نثر باعث می‌شود تصاویر و معانی عمیق‌تری ایجاد شود. ایجاد طراوت: میانوندها می‌توانند به جملات لطافت و تازگی ببخشند و بیان احساسات را قوی‌تر کنند.

شباهت‌ها و تفاوت‌ها:

شباهت‌ها:

هر دو زبان از میانوندها برای ترکیب و ایجاد واژه‌های جدید استفاده می‌کنند. هر دو می‌توانند تأکید یا شدت را در بیان احساسات و توصیف‌ها افزوده کنند.

تفاوت‌ها:

در زبان فارسی، ترکیب‌سازی‌ها معمولاً از نظر معنایی و صرفی به شکلی خاص انجام می‌شوند (مانند تا در سرتاسر) در حالی که در انگلیسی، برخی از میانوندها مانند bloody بیشتر به صورت محاوره‌ای و برای تأکید در گفت‌وگوها استفاده می‌شوند.

در زبان فارسی، میانوندها به طور کلی از قواعد صرفی خاصی پیروی می‌کنند، در حالی که در انگلیسی، می‌توانند در ساختارهای غیررسمی و محاوره‌ای نیز به کار روند.

به طور کلی، میانوندها ابزارهای مهمی در هر دو زبان هستند که به ایجاد واژه‌های جدید، تأکید بر احساسات و ارائه معانی عمیق‌تر کمک می‌کنند.

کاربرد پیشوندها، میانوندها و پسوندها در زبان‌های فارسی و انگلیسی:

زبان فارسی

مثال:

میانوند ۱ در کلمه برآیند:

پیشوندها: اغلب معانی منفی یا نفی‌کننده را به واژه‌ها اضافه می‌کنند.

میانوندها: کیفیت یا حالت خاصی را به حدود واژه‌ها می‌افزایند.

پسوندها: معمولاً به تبدیل اسم به صفت یا بالعکس کمک می‌کنند و به توصیف ویژگی‌ها کمک می‌کنند.

احساسات و مضامین عمیق در ادبیات با استفاده صحیح از این ساختارهای زبانی به طرز چشم‌گیری غنی می‌شوند.

این مثال‌ها در متون ادبی نشان می‌دهند که چگونه پیشوندها، میانوندها و پسوندها می‌توانند معانی و احساسات را در زبان بیان کنند.

عملکرد: هر دو زبان از پیشوندها، میانوندها و پسوندها برای تغییر معنی اولیه و ساخت واژه‌های جدید استفاده می‌کنند.

تأثیر بر معنا: هر دو زبان دارای ساختارهایی هستند که معانی روشنی را به کلمات اضافه می‌کنند و به عمق ادبیات کمک می‌کنند.

این امکان را می‌دهد که احساسات عمیق و معانی پیچیده را با دقت بیشتری بیان کنند.

۴- میانوند و جایگاه آن در زبان‌ها

در این بخش از مقاله به مفهوم میانوند با توجه به کتاب‌های مختلف دستور پرداخته می‌شود. میانوندها به طور ویژه و تأثیرات آن‌ها بررسی می‌گردد. در ادامه به موارد ابهام در منابع دستوری و تأثیرات زیبایی‌شناختی میانوندها در زبان‌های فارسی و انگلیسی اشاره می‌شود.

میانوند:

الفاظی را که در میان کلمه‌های مرکب می‌آیند، میانوند گویند؛ (احمدی گیوی، ۱۳۷۴، ص ۱۹۰) مثلاً در کلمه‌های مرکب زیر:

سراسر، لبالب، دمام، بناگوش، کمابیش، سراپا، پایاپای، سرازیر، سراسیب، جورواجور
الف میانوند است.

هم‌چنین در کلمه مرکب جورواجور، وا میانوند است. برخی از حروف اضافه نیز هم‌چون میانوند به کار می‌روند.

به: سربسر

تا: سرتاسر

در: پی در پی. (احمدی گیوی، ۱۳۷۴، ص ۲۹۷) سه در چهار، تو در تو.

گیراگیر، کشاکش الف میانوند را واسطه قرار داد تا پساوند به‌وجود آید و هم‌چنین پیشاوند. (مجله دانش، سال اول،

ص ۲۴۹) (ذوالنور، ۱۳۴۳، ص ۴)

انواع میانوند:

میانوندهای مشترک

میانوندهایی را که با حروف اضافه و حروف ربط مثل در، با، و، تا، یا و کسره مشترک هستند، میانوندهای مشترک نامیده می‌شوند.

میانوندهای مختص

تکواژهایی مانند: وا، اندر، ا که فقط میانوند قرار می‌گیرند، میانوند مختص نامیده می‌شوند. این میانوندها اغلب ترکیب‌های قیدی یا وصفی می‌سازند.

۱- در نوشتن کلماتی که در آنها از میانوند مشترک استفاده شده، از فاصله استفاده کنیم تا خوانا تر باشد:

دست به دست، پیچ و خم، تا به تا، دور و بر و ...

۲- کلماتی که در آنها میانوند مختص به کار رفته، بدون فاصله نوشته شوند؛

سراسر، ضدِ دین، دستِ کم

کلماتی مانند دلاور، تناور، فناوری (تکنولوژی).

فن (اسم) / ا (میانوند) / و (پسوند) / ی (مصدری). (ر. ک: واژگان مصوب فرهنگستان)

پرکاربردترین میانوندهای فارسی

میانوند تکواژ وابسته‌ایست که در میان دو واژه می‌آید و واژه نوی می‌سازد.

مانند:

میانوند ا:

میانوند ا در میان کلمات مرکب می‌آید، مانند:

رنگارنگ، پیشاپیش، یکایک، سراپا، رستاخیز، پیچاپیچ، سراسر، گرداگرد، دما دم، پایاپای، پیاپی، پیشادست (اجرت،

پیش‌دستی، نقد)؛ (ر. ک: برهان قاطع، تصحیح معین)

برابر، بزن و بکوب، پیچاپیچ، تا به تا، جست و جو، خم در خم، خواه و ناخواه، خم اندر خم (کاربرد تاریخی،

معنای وصفی)، رو به رو، رنگارنگ، رستاخیز، سر تا ته، سرِ حال، گرداگرد، لب به لب، لنگه به لنگه، لا به لا، مو به مو،

نشست و برخاست.

میانوند به:

این میانوند با حروف اضافه مشترک است و در ترکیب کلماتی هم‌چون کلمات زیر میانوند است:

لب‌به‌لب، سربه‌سر، روبه‌رو، لنگه به لنگه، لابه‌لا، تابه‌تا

میانوند تا:

تا از حروف اضافه است و به عنوان میانوند نیز در کلمات زیر به کار می‌رود:

سرتاپا، سرتاته، سرتاسر

میانوند در:

پیچ‌درپیچ، خم‌درخم، تو در تو

میانوند و:

این میانوند با حرف ربط واو مشترک است و در ترکیب‌های زیر دیده می‌شود:
رفت و آمد، نشست و برخاست، بزن و بکوب، بخور و نمیر، خواه و ناخواه
حرف واو هر زمان که میانوند باشد به شکل اُ خوانده می‌شود. و اگر حرف ربط باشد، و خوانده می‌شود.
میانوند حرف کسره (-):

کسره همواره به کسره اضافه بودن شناخته می‌شود، چراکه همواره میان مضاف و مضاف الیه می‌آید اما اگر این کسره در ترکیبی بیاید که یک واژه جدید بسازد میانوند است، مانند: دستِ کم، دمِ بخت، سرِ حال.
میانوند اندر:

این میانوند کاربرد تاریخی دارد و کمتر به کار می‌رود، اغلب در معنای وصفی است.
خم‌اندرخم

با استفاده از میانوند برای قید می‌توان ۱۳ نوع واژه به دست آورد؛ مانند با میانوند ا، برابر، پیشاپیش.
میانوند از گروه تکیه‌ها یا وندهایی است که میان دو واژه یا دو تکیه می‌آید، کلمه تازه‌ای به شکل مرکب یا مشتق مرکب می‌سازد و نوع دستوری واژه را تغییر می‌دهد. وند را تکیه‌ای تعریف کرده‌اند که معنای مستقلی ندارد و در ساخت واژه به کار می‌رود. میانوند در واقع تکیه‌ای است میان کلمات مرکب می‌آیند، برای مثال در کلمات مرکب زیر ترکیب میانوندها را با واژه‌ها و تکیه‌ها می‌بینیم؛

جدول مثال‌های میانوند: سراسر، لبالب، بناگوش، سرازیر، سرایشب، دمدام، سراپا، پیچ‌درپیچ، خم‌درخم، شیریاخط، سرتاسر، برابر، بزن و بکوب، پیچ‌پیچ، تا به تا، جست و جو، خم در خم، خواه و ناخواه، خم‌اندر خم (کاربرد تاریخی، معنای وصفی)، رو به رو، رنگارنگ، رستاخیز، سر تا ته، سرِ حال، گرداگرد، لب به لب، لنگه به لنگه، لا به لا، مو به مو، نشست و برخاست، یکایک، سر و صدا، چپ و راست، دو و میدانی، گوناگون، کم و بیش، چون و چرا، پا به پا، دست به دست، شانه به شانه، نو به نو، خود به خود، آنیسا، شانه به شانه، خود به خود، آموزش و پرورش، دور تا دور، رفت و روب، گرداگرد، کک و مک، سراسر، پیایی، لبالب، دمدام، بناگوش، سرایشب، سراپا، سرتاسر، گوش تا گوش، پی در پی، پیچ درپیچ، رو در رو، تختِ خواب، رختِ خواب، زد و خورد، دید و بازدید، رفت و آمد، گفت و گو، خس و خاشاک، کشت و کار، گیراگیر، کشاکش، کمابیش، پایاپای، سرازیر، جورواجور، سربسر، مباد، کناد، دوشادوش، تکاپوی، سراکوفت، گیر و دار، پیچ و تاب، دانایی، خوشخویی، دانایان، جنگجویان، رنگ و رنگ، نسل اندر نسل، خور و خواب، زد و بند، بند و بست، سر تا پا، شاخ تو شاخ، پیچ در پیچ، تو در تو، زد و خورد، دار و ندار، دستِ کم، تخم مرغ، دمِ بخت، دستِ خالی، سرِ حال، شیر یا خط، پیشاپیش، بخور و نمیر، دست به قلم، رنگ به رنگ، داد و ستد، سر و وضع. در این کلمات حروفی چون الف، وا، و، تا، در، یا و ... به عنوان حروف میانوند آمده‌اند.

ساختار کلمات میانوندی:

اسم مرکب از مصدر مرخم و واو و فعل امر:

گفت و گو، شست و شو، جست و جو

به وقت صبح قیامت که سر ز خاک بر آرم

به گفت و گوی تو خیزم به جست و جوی تو باشم

دو کلمه در ترکیب ممکن است به واسطه «و» با هم ترکیب شوند؛ مانند: گفت و گو، رفت و روب یا به واسطه «الف»؛ مانند: رستاخیز، شباروز. (اوستا، ۱۳۴۸، ص ۳۸)

اسم مرکب از مصدر مرخم با فعل امر با و: گفت و گو، شست و شو.

گاه با ترکیب دو مصدر مرخم هم‌چون رفت و آمد، برد و باخت.

و با ترکیب دو فعل امر؛ مانند گیر و دار، بهل و بشو. (اوستا، ۱۳۴۸، ص ۴۸)

انواع میانوندها از منظر معانی:

میانوند آ:

- الف) میانوند دعا: مباد، کناد.
- ب) میانوند اشمال: سراسر، لبالب.
- ج) میانوند تکرار و به معنی «به»: دمام. (شریعت، ۱۳۷۰، ص ۴۲۲) برای مثال تکرار یک حالت یا زمان: زهازه، شباروز.
- د) میانوند حال: کشاکش (برای بیان تداوم یک حالت).
- ه) میانوند ردیف: دوشادوش. (شریعت، ۱۳۷۰، ص ۴۲۲) پشتاپشت.
- و) میانوند تلون و رنگارنگی: جوراجور، رنگارنگ.
- ز) میانوند زائد: سراكوفت.
- ح) میانوند عطف: تکاپوی. (شریعت، ۱۳۷۰، ص ۴۲۲) برای پیوستن دو جزئی که معنای نزدیکی به هم دارند؛ مانند تکادو (رفت و آمد با سرعت).
- ط) برای تداوم صوت: ترانگاترنگ، غزاغز.
- ی) برای نشان دادن برابری: پایاپای، نیمانیم، نصفانصف.

میانوند و:

- الف) میانوند عطف: گیر و دار، پیچ و تاب.
 - میانوند ی:
 - الف) میانوند واسطه: دانایی، خوشخویی.
 - ب) میانوند در جمع: دانایان، جنگجویان. (شریعت، ۱۳۷۰، ص ۴۲۲)
- زبان شناسان ایرانی به تبع زبان شناسان غربی می‌گویند میانوند در واژه ساده است و در زبان فارسی وجود ندارد و این صحیح نیست. (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۶، ص ۵۲)
- میانوند مختص میانوند مشترک میانوند مختص فقط میانوند ا: سراسر، سرازیر.
- و ا که میان پایه‌ای قرار می‌گیرد که از تکرار یک تکواژ درست شده است. مانند رنگ و رنگ، جور و جور.
- اندر: نسل اندر نسل
- زبان شناسان به این سه میانوند توجه نکرده‌اند؛ گویی در زبان فارسی وجود ندارد.

میانوند مشترک: آن است که با حرف اضافه یا حرف ربط باشد. میانوندهای مشترک عبارتند از:

الف) به مشترک با حرف اضافه؛ سر به سر، در به در.

ب) تا: سر تا پا.

ج) میانوند تو: شاخ تو شاخ.

د) میانوند در؛ پیچ در پیچ، تو در تو.

ه) میانوند و (O) که مشترک با حرف ربط است؛ مانند: زد و خورد، دار و ندار.

و) میانوند کسره: که مشترک با تکواژ اضافه است. کسره میانوند: دست کم، تخم مرغ، دم بخت، دست خالی، سر

حال.

کسره میان دو واژه در صورتی میانوند است که واژه بسازد و در این صورت فقط هجای پایانی، تکیه خواهد داشت.

ز) میانوند یا که ظاهراً فقط در واژه شیر یا خط هست. (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۶، ص ۵۲)

میانوند با پایه ساده و مرکب:

۱. میانوند با پایه ساده: این نوع میانوند در زبان‌هایی مثل فارسی یا انگلیسی و فرانسوی نیست. در زبان کامبوجی آسیای شرقی هست.

۲. میانوند با پایه مرکب: پیش پیش در فرهنگ معین

پیشاپیش: ا میانوند درون واژه مرکب قرار گرفته است.

۳. میان واژه مشتق مرکب قرار می‌گیرد. مانند: بخور و نمیر. (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۶، ص ۵۲)

تفاوت میانوند و حرف ربط:

میانوند تکواژهایی هستند که بین دو اسم مکرر و گاهی نیز بین اسمی که با هم سنخیت دارند، می‌آیند و از اجتماع آن‌ها واژه جدیدی ساخته می‌شود؛ از قبیل ا، تا، در، -، و برخی از دستور نویسندگان میانوندها را حرف اضافه می‌دانند. (در، تا) یا حرف ربط و. اولاً دو تکواژ - (نقش نمای اضافه و صفت و کسره) و ا از مقوله حرف ربط و حرف اضافه نیستند. ثانیاً حرف اضافه متمم ساز است آن هم در جمله، نه در میان دو واژه، حرف ربط هم دو جمله را به هم پیوند می‌دهد یا دو واژه را معطوف می‌سازد، بی آنکه آن دو واژه به یک واژه بدل شوند؛ بنابراین این تکواژها حروف اضافه و ربط نیستند و از مقوله وند به شمار می‌آیند.

الف: سراسر، پیایی، لبالب، دمام، بناگوش، سراشیب، سراپا.

تا: سرتاسر، گوش تا گوش، سرتا پا، لام تا کام.

در: پی در پی، پیچ در پیچ، رو در رو، سر در گم.

- (نقش نمای اضافه): تخت خواب، رخت خواب، دست کم.

و: زد و خورد، دید و بازدید، رفت و آمد، گفت و گو، خس و خاشاک، کشت و کار، سر و وضع، مرگ و میر،

گفت و شنید، زد و بند، گیر و دار، بود و باش، ریخت و ریز، سوخت و سوز، پخت و پز، کشت و کار، تاخت و تاز،

پیچ و تاب، چون و چرا.

اندر: خم اندر خم، جد اندر جد. (کاربرد تاریخی، معنای وصفی)

بر: جان بر کف، خاک بر سر.

وا: جور و جور، رنگ و رنگ.

به (ب): دست به عصا، رنگ به رنگ، نو به نو، تازه به تازه، شانه به شانه، پا به پا.

تفاوت نقش نمای اضافه با میانوند:

انواع اسم مرکب: ۱. پیشوند + اسم ۲. میانوند ۳. اسم + پسوند.

میانوند:

۱. ماده ماضی + و میانوند + ماده ماضی؛ زد + و + خورد = زد و خورد.

۲. فعل امر + و + فعل امر؛ خور + و + خواب = خور و خواب.

۳. ماده ماضی + و + فعل امر؛ زد + و + بند = زد و بند.

۴. فعل امر + و + ماده ماضی؛ بند + و + بست = بست و بند. (ندیمی، ۱۳۵۴، ص ۲۷)

می‌جنگم جنگی باطل

هر چه بادا باد، هر چه بودا بود نصرت رحمانی

واژه ترکیبی بودابود در این شعر قرینه‌ای ترکیبی برای فعل دعایی باداباد است و نیز جناس بودابود و باداباد به

اعتبار زیبایی‌شناسی شعر افزوده است. هنجارگریزی واژگانی به این صورت است که گاه شاعر با خلق واژه جدید،

زبان خود را برجسته می‌کند. (علی پور، ۱۳۸۰، ص ۱۳۳۷)

میانوند: (Infix)

میانوندها در زبان انگلیسی کمتر از پیشوندها و پسوندها رایج هستند. آن‌ها در میان یک کلمه قرار می‌گیرند تا معنای

آن را تغییر دهند یا یک عملکرد دستوری خاص را منتقل کنند. با این حال، انگلیسی میانوندهای بومی زیادی ندارد.

میانوندها اغلب به صورت طنز یا برای تأکید استفاده می‌شوند. برای مثال:

bloody

آوردن عبارت bloody در میان کلمه در زبان عامیانه انگلیسی به صورت زیر است:

Fan-bloody-tastic

آوردن کلمه به این صورت، روشی غیررسمی و تأکیدی برای گفتن فوق‌العاده (fantastic) می‌باشد.

جدول نمونه‌های میانوند در زبان انگلیسی:

Infix examples:

Out-freakin-standing, Abso-bloody-lutely, Father-in-low, Now-a-days, Fan-bloody-tastic, Side by side, Kalama-goddamn-zoo, In-fuckin-stantiate, Kanga-bloody-roo, In-fuckin-possible, Guaran-friggin-tee, Cup-s-ful, Spoon-s-ful, Passer-s-by, Abso-friggin-lutely, Mother- in- low, Fan-flaming-...tastic, Abso-bloomin-lutely, In-cum-bent,

کاربرد میانوند در زبان انگلیسی:

میانوند در زبان انگلیسی حروف یا کلماتی است که میان کلمه اضافه می‌شود و معنی آن را تغییر می‌دهد.

نمونه میانوند رسمی (Formal Infixes) در زبان انگلیسی:

Mother- in- low, Mothers in low

کاربرد میانوند برای تشدید کلمه:

در محاوره یا در کاربرد غیر رسمی میانوندها برای تشدید یا تأکید ریشه کلمه به کار می‌روند. به مثال‌های زیر توجه کنید؛

Informal Infixes:

fan-bloody-tastic

fan-flaming-tastic

un-depend-ent

remembering

rememberability

rememberable

rememberer

inaction

abso-bloomin-lutely

میانوند یک عنصر کلمه‌ای است (نوعی پسوند) که می‌تواند در شکل پایه یک کلمه و نه در ابتدا یا انتهای آن، برای ایجاد یک کلمه جدید یا تشدید معنی درج شود. فرآیند درج infix را infixation می‌نامند. متداول‌ترین نوع پسوند در دستور زبان انگلیسی، expletive است؛ مانند:

fan-bloody-tastic

میانوند همان‌طور که اصطلاح نشان می‌دهد، infix وندی است که در یک کلمه دیگر گنجانده شده است. می‌توان این اصل کلی را در عبارات خاصی مشاهده کرد که گاه در شرایط تصادفی یا تشدید کننده به وسیله انگلیسی‌زبانان برانگیخته از نظر عاطفی استفاده می‌شود؛

!Hallebloodylujah

در فیلم کاش اینجا بودی، شخصیت اصلی با جیغ زدن (به او بگو من به سنگابلودیپور رفته‌ام)، ناراحتی خود را از تلاش شخصیت دیگری برای تماس با او ابراز می‌کند! (جورج یول، ۲۰۰۶)

میانوند به ندرت در نوشتارهای رسمی استفاده می‌شود، اما گاهی اوقات می‌توان از زبان محاوره‌ای و زبان عامیانه استفاده کرد؛ اگرچه احتمالاً در جمع مؤدبانه نیست.

برخی از محققان بر آنند که در زبان انگلیسی، اضافات معمولاً به پایان یا شروع یک کلمه، با پیشوندها و پسوندهایی مانند -pre- یا -ed متصل می‌شوند. مانند ruined spreparation در زبان‌های اتریش آسیایی در آسیای جنوب شرقی و شرق هند، استفاده از میانوند رایج‌تر است و مانند انگلیسی فقط برای ایجاد کلمات تأکیدی استفاده نمی‌شود. در واقع، انگلیسی هیچ میانوند واقعی ندارد، اما میانوند جمع -s در جمع‌های غیرمعمول مانند passers by و mothers in law چیزی شبیه یک میانوند رفتار می‌کند.

زبان انگلیسی بومی در مورد جایی که در یک کلمه، میانوند درج شده است شهودی است. در نظر بگیرید که وند مورد علاقه شما در این کلمات کجا قرار دارد؛ اکثر سخنوران در مورد این الگوها موافق هستند، اگرچه برخی از تغییرات گویشی وجود دارد. همان طور که متوجه شدید infix در این واژگان در نقاط زیر -***- درج شده است:

fan-***-tastic
edu-***-cation
Massa-***-chusetts
Phila-***-delphia
Stilla-***-guamish
emanci-***-pation
abso-***-lutely
hy-***-drangea

وند قبل از هجایی که بیشترین استرس را دریافت می‌کند درج می‌شود. و نمی‌توان آن را در جای دیگری از کلمه درج کرد.

میانوند در گسترش یک زبان و معنی‌افزایی آن نقش بسزایی دارد. در دستور زبان فارسی میانوند وجود دارد. نظر دستور نویسندگان انگلیسی در مورد میانوند با نظر دستور نویسندگان فارسی زبان در مورد میانوند با هم مشابه هستند. کاربرد میانوند در زبان فارسی از انگلیسی بیشتر است.

گونه‌های مختلف واژگان میانوند از نظر ویژگی‌های مختلف صرفی و واژگانی با یک‌دیگر تفاوت دارند. از جمله ویژگی‌های صرفی میانوند (۱) این است که این میانوند کاربرد و عملکردی گسترده دارد. این وند با پیوستن به عناصر قاموسی گوناگون، مجموعه‌ای متنوع از مفاهیم مختلف را پدید می‌آورد. با رواج واژگان میانوندی در زبان معیار، این گونه واژگان کاربرد گسترده‌تری پیدا کرده‌اند. از جمله مفاهیمی که میانوند به عنصر پایه می‌دهد، عبارت‌اند از تشدید، تحقیر، ترغیب، فراوانی، مبالغه، تشبیه، توصیف. میانوند بدین صورت، هویت صرفی خود را آشکار می‌کند؛ هم‌چنین به دلیل دارا بودن قابلیت زیاد برای واژه‌سازی، امکان ترکیب شدن با بسیاری از مقوله‌های واژگانی را برای خلق واژگانی نو دارد.

۵- بررسی نمونه‌های ادبی و تاریخی

تحلیل نمونه‌هایی از متون ادبی و تاریخی و تأثیر وندها بر معنا و پیام آن‌ها و چگونگی استفاده از وندها در خلق آثار ادبی و زیبایی‌شناسی نشان می‌دهد که وندها نه تنها در ایجاد واژه‌های جدید بلکه در بیان عواطف و خصوصیات انسانی نیز در زبان فارسی و در زبان انگلیسی نقشی اساسی دارند.

نتیجه‌گیری

این مقاله به بررسی و تحلیل مفهوم وندها، به‌ویژه میانوندها در زبان‌های فارسی و انگلیسی پرداخت. یافته‌ها نشان می‌دهند که وندها به‌عنوان عناصر مهم زبانی، نه تنها در فرآیند واژه‌سازی بلکه در غنای معنایی و زیبایی‌شناختی زبان‌ها نقش حیاتی دارند. با شناخت و درک دقیق وندها و میانوندها، می‌توان به غنای زبانی و ارتباطات مؤثرتر دست یافت. نقش وندها در زبان:

وندها در زبان‌های فارسی و انگلیسی نقش بسزایی در ساخت واژگان و تغییر معانی دارند و به غنای زبانی کمک می‌کنند. استفاده درست یا نادرست از وندها تأثیرات معنایی و ادبی متفاوتی بر جملات و متون در هر دو زبان دارد؛ استفاده نادرست از آن‌ها موجب ابهام می‌شود.

تفاوت‌های عمده در کاربرد:

تفاوت‌های عمده‌ای در کاربرد وندها بین زبان‌های فارسی و انگلیسی وجود دارد که ناشی از خصیصه‌های ساختاری و نحوی هر زبان است. این تفاوت‌ها و شباهت‌های کارکرد وندها می‌تواند بر فرایند یادگیری زبان‌آموزان دو زبانه، به‌ویژه در زمینه درک ساختارهای زبانی تأثیر بگذارد.

میانوندها و قدرت واژگانی:

استفاده از میانوندها در زبان‌های فارسی و انگلیسی به گسترش دایره واژگان کمک می‌کند و تأثیر مستقیمی بر قدرت اشکال زبانی دارد. مفهوم وندها به‌طور کامل باید مورد بررسی قرار گیرد و هرگونه ابهام در این زمینه برطرف شود تا جایگاه آن‌ها در زبان فارسی و انگلیسی به‌خوبی تبیین گردد.

نتایج این تحقیق شامل تفاوت‌ها و تشابه‌هایی در استفاده از وندها در زبان‌های فارسی و انگلیسی و تأثیرات ادبی آن‌ها در هر دو زبان می‌باشد. هم‌چنین، این تحقیق می‌تواند به طراحی فرهنگ‌های ساختاری زبان‌های مختلف کمک کند و انتخاب و کاربرد مناسب وندها در آثار ادبی و متون رسانه‌ای را مورد توجه قرار دهد.

نتایج به‌دست‌آمده در تحقیق، افزون بر این که تفاوت‌ها و تشابهات مهمی را به تصویر می‌کشد، باید با متون نظم و نثر اصلی زبان‌های فارسی و انگلیسی مطابقت دهد. معیارهایی مانند دقت در بررسی تفاوت‌ها و تشابه‌ها، ارائه نتایج قابل اعتماد و تأثیرات ادبی و رسانه‌ای مورد انتظار از این تحقیق، معیارهای ارزیابی موفقیت خواهد بود.

با توجه به نتایج به‌دست‌آمده، موارد زیر برای مطالعات آینده پیشنهاد می‌شود:

پژوهش‌های بیشتری بر روی میانوندها و کارکردهای خاص آن‌ها در دیگر زبان‌های آریایی و غیرآریایی انجام گیرد.

بررسی تأثیرات فرهنگی و اجتماعی بر فرآیند وندسازی و میانوندها می‌تواند درک بهتری از دگرگونی‌های زبانی و ادبیات ارائه دهد.

مطالعات تطبیقی بیشتری بین زبان‌های ایرانی و غیرایرانی جهت بررسی وندها و اشتقاق‌ها می‌تواند به غنای مباحث زبانی کمک کند.

در کل درک و شناخت وندها و میانوندها نه تنها به پیش‌رفت زبان‌شناسی بلکه به بسط و توسعه ادبیات و هنر نیز یاری می‌رساند. این مباحث می‌توانند مسیرهای جدیدی برای تحقیق و بررسی‌های آتی در زمینه زبان‌شناسی فراهم آورند که به درک بهتر این زبان‌ها خواهد انجامید.

منابع

- احمدی گیوی، حسن، (۱۳۹۶)، دستور زبان فارسی ج ۱، تهران، فاطمی
- اسدی طوسی، علی، (۱۳۱۹)، لغت فرس، تصحیح عباس اقبال، تهران، مجلس
- انوری، حسن، (۱۳۸۱)، فرهنگ سخن، تهران، سخن
- اوستا، مهرداد، (۱۳۴۸)، روش تحقیق در دستور زبان و شیوه نگارش، تهران، موسسه مطبوعاتی عطایی
- بهار، محمدتقی، (۱۳۴۹)، سبک شناسی یا تاریخ تطور نثر فارسی، تهران، سپهر
- پژوه، محمد؛ شالوده نحو زبان فارسی، تهران، طوس، ۱۳۴۶ - چامسکی، نوام؛ دانش زبان، ترجمه علی درزی، تهران، نی، ۱۳۸۰
- تبریزی، محمد حسین، (۱۳۴۲)، برهان قاطع، تصحیح محمد معین، تهران، ابن سینا، دوم
- خیامپور، عبدالرسول؛ دستور زبان فارسی، تبریز، ستوده، ۱۳۸۴
- دهخدا، علی اکبر؛ لغت نامه دهخدا، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۷۷
- ذوالنور، رحیم؛ گوشه‌ای از دستور زبان پارسی شامل: بحثی درباره پیشوند میانوند، پسوند و شرح چگونگی پسوندی در زبان و املاي پارسی، تهران، کورش کبیر، ۱۳۴۳
- سعدی شیرازی، مصلح الدین؛ کلیات، تهران، علمی، ۱۳۴۴
- شریعت، محمد جواد؛ دستور زبان فارسی، تهران، اساطیر، ۱۳۷۰
- طباطبایی، علاءالدین؛ فرهنگ توصیفی دستور زبان، تهران، مجموعه فرهنگ‌های فارسی، ۱۳۹۵
- عماد افشار، حسین؛ دستور و ساختمان زبان فارسی، تهران، نشر دانشگاه علامه طباطبایی، ۱۳۷۳
- فالك، جولیا، س؛ زبان و زبان‌شناسی، تهران، رهنما، ۱۳۶۳
- همایون فرخ، عبد الرحیم؛ دستور جامع زبان فارسی، تهران، ۱۳۶۴
- فرشیدورد، خسرو؛ دستور مفصل امروز بر پایه زبان‌شناسی جدید، تهران، سخن، ۱۳۸۲
- ؛ فرهنگ پیشوندها و پسوندهای زبان فارسی، تهران، زوار، ۱۳۹۲
- لازار، ژیلبر؛ دستور زبان فارسی معاصر، ترجمه مهستی بحرینی، تهران، هرمس، ۱۳۸۴
- ندیمی، حسن؛ طرح دستور زبان فارسی، تهران، رز، ۱۳۵۴
- وحیدیان کامیار، تقی؛ اعوانی، غلامرضا؛ دستور زبان فارسی (۱)، تهران، سمت، ۱۳۷۹
- یول، جورج، نگاهی به زبان، ترجمه نسرین حیدری، تهران، سمت، ۱۳۸۶
- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۶)، «آیا در زبان فارسی میانوند (infix) نیست؟»، فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی (دانشگاه آزاد مشهد)، تابستان، ش ۱۴، ص ۵۲-۶۶.

Alan C. (2007) **A natural history of infixation** (Oxford Studies in Theoretical Linguistics 15). Oxford: Oxford University Press

Bauer, L. (2004). **Morphological productivity**. Cambridge University Press.

Crystal, D. (2008). **A dictionary of linguistics and phonetics**, 5th ed. USA, Blackwell Publishing

Encyclopedia Britannica, **Infix** | grammar

Webster. **Dictionary**. Infix.

Yule, G. (2006) **The Study of Language**, 3rd ed. Cambridg University Press

A Comparative Study: Infix in Persian and English Languages

Abstract

This paper provides a comprehensive examination and comparison of the position and application of affixes, particularly infixes, in Persian and English languages. Affixes serve as key components in word formation, playing a fundamental role in constructing words and phrases, and a precise understanding of them can significantly enhance linguistic and literary analyses. The initial section of this study defines and classifies affixes, with a particular emphasis on infixes, and discusses their importance within the structural framework of both languages in detail. Subsequently, a comparative analysis is conducted based on specific criteria for different types of affixes, supported by examples and valid evidence from both languages, aiming to clarify existing ambiguities in this domain. This research particularly addresses infixes, which have received limited attention in grammatical resources, exploring their challenges and aesthetic influences in both languages. Ultimately, the study elucidates the role of affixes and infixes within the examined languages and presents examples from literary and historical texts, which may illuminate new perspectives on the impacts of affixes in linguistics and literature. This research not only enriches the linguistic knowledge pertaining to affixes but also enhances our understanding of the complexities inherent in Persian and English languages.

Keywords: Infix, Persian Language, English Language, Grammar.

تحلیل زبان‌شناختی شعر «دو محضر» سروده پروین اعتصامی

قدسیه رضوانیان

استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران

ghrezvan@umz.ac.ir

زهره سالاریان

دانش‌آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران

z.salarian@yahoo.com

چکیده

رومن یاکوبسن از تأثیرگذارترین متفکران زبان‌شناسی و صورت‌گرایی، تمایز میان متون علمی و شعر را در «زبان» می‌داند. براساس نظر او، در متن ادبی، و به‌ویژه شعر، محتوا تحت تأثیر زبان قرار می‌گیرد. در شعر، نشانه با مصداق تفاوت دارد و مانند زبان روزمره و طبیعی نیست. بنابراین، واژه‌ها از معنای طبیعی خود خارج می‌شوند و روابطی هم‌چون توازی، تقابل و ... بین آن‌ها به وجود می‌آید. پس در تحلیل متن ادبی، باید با بررسی زبانی و زیبایی‌شناختی متن، به محتوا رسید و پس از بررسی عناصر در ساختار متن، تأثیر عنصر غالب بر عناصر را تبیین کرد؛ یعنی از جزء به کل رسید. این مقاله، به روش توصیفی - تحلیل محتوا و «قرائت تنگاتنگ متن» به بررسی شعر «دو محضر» سروده پروین اعتصامی براساس نظریه یاکوبسن می‌پردازد. ویژگی‌هایی هم‌چون: آوا-دستور (ساختار جمله‌ها و فعل‌ها) واژگان، عنصر غالب و نیز تأثیرگذاری هر یک، در ساختار شعر تبیین می‌شود. هدف این مقاله، ارزیابی قابلیت‌های زبانی و ادبی متنی در قالب سنتی شعر فارسی، با پشتیبانی نظریه‌ای ساختارگرا است و به این نتیجه منجر می‌شود که شگردها و نوآوری‌های پروین و حساسیت زبانی او، و نیز بهره‌گیری از فرم روایت در قالب مثنوی، سبب ساختاری منسجم در شعر او می‌شود که از نظر زیبایی‌شناسی، فلسفه شعر و نثر را توأمان در خود دارد.

کلیدواژه‌ها: پروین اعتصامی، شعر دو محضر، زبان شعر، عنصر غالب، تقابل‌های دوگانه، یاکوبسن

۱- مقدمه

پیدایی نقد ادبی در قرن حاضر، دریچه‌هایی متفاوت و متعدد را در زمینه خوانش متون ادبی گشوده است. یکی از مکاتب تأثیرگذار، «نقد فرمالیستی» است. اوج شکوفایی این نظریه، دهه ۱۹۲۰ است. رومن یاکوبسن، زبان‌شناس و منتقد روسی، از پایه‌گذاران این جنبش است. وی ابتدا، رهبر حلقه زبان‌شناسی مسکو بود و سپس در سال ۱۹۲۶ به پراگ رفت و پایه‌های ساختارگرایی را بنیان نهاد. با شروع جنگ جهانی دوم، به ایالات متحده مهاجرت کرد و با «کلود لوی استراوس» آشنا شد، سپس با کمک او نظریه‌ی ساختارگرایی را کامل کردند.

یاکوبسن، براساس بوطیقای «زبان شعری» به تحلیل متون ادبی می‌پردازد؛ از دیدگاه او، ویژگی زبانی است که تمایز میان شعر با زبان معیار و متون علمی را نشان می‌دهد. در شعر، زبان پویا و فعال است، پس باید چگونگی برخورد شاعر با زبان و علل برجستگی زبان تبیین شود. از جمله این عوامل، می‌توان به وزن، قافیه، تغییر در آوا، جابه‌جایی اجزاء کلام؛ و به تعبیر دیگر بر هم خوردن روابط هم‌نشینی مألوف یا نحو کلام و ایجاد ظرفیت تازه در حوزه معنای واژه‌ها اشاره کرد. علاوه بر این، از میان عناصر مختلف شعر، یک عنصر، برجستگی پیدا می‌کند و بر سایر عناصر متن اثر می‌گذارد. این موضوع نیز باید در چارچوب متن و ارتباطش با دیگر عناصر، تبیین شود.

اما «روش یاکوبسن در بررسی زبان شعر، به هیچ رو به معنای انکار اهمیت درون‌مایه‌های اثر شاعرانه نیست. او نشان داد که برای شناخت مایه‌ها باید از زبان شعر آغاز کرد و نه بر عکس» (احمدی، ۱۳۷۲: ۷۵).

در این مقاله، براساس نظریه‌های یاکوبسن، سعی در تبیین آواها، تجزیه و تحلیل ساختار جملات و تأثیر آن‌ها بر ساختار شعر «دو محضر» داریم. از آنجا که این شعر براساس گفت‌وگوست و گویندگان مختلف با لحن‌های متفاوت سخن می‌گویند، بنابراین، کلام آن‌ها، از نظر ویژگی‌های زبانی از یک‌دیگر، متمایز است.

۲- بررسی زبان‌شناختی شعر دو محضر

۲- آواشناسی شعر دو محضر

زبان از آواها تشکیل شده؛ بنابراین نخستین مرحله در بررسی‌های زبان‌شناختی یک متن ادبی، تحلیل آوایی است. آواشناسی از دستاوردهای مهم یاکوبسن است. جان لچت می‌نویسد: «یاکوبسن الگوی آوایی زبان (زمینه نخستین و همیشگی پژوهش یاکوبسن) را رابطه‌ای می‌داند. رابطه آواها بر بافت‌های خاص که معنا و دلالت را می‌رساند» (لچت، ۱۳۷۸: ۱۳۴).

شعر «دو محضر» در قالب مثنوی است و ۶۹ بیت دارد. بنیان شعر بر تقابل مرد و زن (قاضی و همسر او) است که گرچه در فضای فیزیکی خانه، قاضی در جایگاه فرادست قرار دارد اما در گفتمان شعر، در نهایت در جایگاه فرودست واقع می‌شود. «محضر» کارکردی ایهامی (دوگانه) دارد؛ معنای صریح، محل کار قاضی و اعمال قدرت عریان او است که به تصریح خود قاضی، به واسطه عملکرد او، محیطی است آکنده از ناراستی و ناپاکی، و دیگر، مجازاً به معنی خانه است که محضر (محل حضور) زن است و در پایان این رابطه تنش‌آمیز آشکار می‌شود که با قدرت درایت زن فضای سازگاری و آرامش بوده است که با غیبت دو روزه زن، زیر و رو می‌شود.

گذشته از محتوای فمینیستی شعر، وقوف شاعر نسبت به اهمیت فرم و ساختار و سازواری آن بر محتوا در این شعر بسیار قابل توجه است که به رغم این که شعر در قالب سستی مثنوی سروده شده اما ساختار منسجم درونی آن از نظر چگونگی گزینش واژگان، نقش آواها، نحو کلام و ارتباط تنگاتنگ اجزاء با یکدیگر و با محتوا، بیانگر رویکردی نوین به شعر است.

شعر با مطلع «قاضی کشور ز محضر شامگاه/ رفت سوی خانه با حالی تبا» آغاز می‌شود. شاعر جهت تبیین اندیشه‌های خود بر آواهایی خاص تکیه کرده است. او از دو واژه aa(ā) و i: (ای) بسیار استفاده کرده است. براساس قواعد آوایی زبان فارسی، واژه aa/ پسین، باز و کشیده است. باز بودن واژه، این امکان را در اختیار شاعر قرار می‌دهد که فضای مشاجره را بهتر نشان دهد. از طرفی، براساس قوانین زبانی، واکه‌ی ای+صامت، هجای بلند ایجاد می‌کند. ضمن این‌که به دلیل سنتی بودن قالب شعر امکان شاعر محدود است و بنابراین، هر چه شاعر از این قانون بیشتر استفاده کند، به همان نسبت تعداد کلمات به کار رفته در بیت، کمتر است. در نتیجه، ایجاز بیشتر می‌شود. شاعر به خوبی این نکته را نشان می‌دهد که در هنگام خشم بی‌دلیل، کلمات پراکنده، با شدت و فشرده تلفظ می‌شوند. این امر در خیزان بودن ابیات نیز تأثیر داشته است.

توشه بستم از حلال و از حرام/ هم تو خوردی گاه پخته، گاه خام./ (دو محضر، بیت ۱۳)

سنگ‌ها انداختم در راه‌ها/ اشک‌ها آمیختم با آه‌ها. (همان: بیت ۱۸)

از موارد کاربرد محسوس این واژه است، بیت:

از کنار در، کنیز آواز داد/ بعد از این نان را کجا باید نهاد./ (همان: بیت ۵۴)

شاعر ۶ مورد از واکه /a/ و ۸ مورد از واکه /aa/ استفاده کرده است. در این بیت، فعل «آواز دادن» به معنای فریاد کشیدن به کار رفته است. در هنگام تلفظ واکه /a/ لب‌ها گسترده می‌شوند، اما در /aa/ گستردگی کمتر است؛ بنابراین، هنگام تلفظ هر دو واکه، دهان حالت فریاد کشیدن به خود می‌گیرد؛ در نتیجه، شاعر با کمک این دو واکه، ساختار آوایی بیت را با فعل، هم‌آهنگ می‌کند. نکته دیگر، این که بار نقشی (functional load) این دو واکه در زبان فارسی کم است؛ یعنی هر کدام به جای دیگری می‌تواند ظاهر شود. لذا، این دو واکه در این بیت مکمل یک‌دیگرند.

واکه‌ی دیگری که مورد توجه شاعر بوده و بسامد آن در سراسر شعر زیاد است، واکه‌ی /i:/ است. این واکه، پیشین بسته و گسترده است. جایی که از این واکه به عنوان قافیه استفاده شده، لحن سرزنش و توبیخ به وجود می‌آید و گفتار، خیزان است:

کودکان را پای بر سر می‌زنی / مشت بر طومار و دفتر می‌زنی. / (همان: ب ۳۰)

هم چنین است در بیت:

تا که چشمت دید همیان زری / کردی از دل آرزوی زیوری./ (همان: ب ۱۴)

همخوان /y/ و واکهٔ /i:/ در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. این همخوان، نرم، واک‌دار و غلتی است. شکل نوشتاری این دو حرف (در زبان فارسی) یکی است؛ اما خصوصیات آوایی آن‌ها متفاوت است. شاعر دو بار از این همخوان استفاده کرده و آن را به صورت یک در میان، در هر دو مصراع به کار برده است. از آنجا که این همخوان نرم است، حالت خشم را کمتر نشان می‌دهد و از شدت عمل /i:/ می‌کاهد. زیر و بمی بیت به شکل خیزان-افتان است.

نکته‌ی دیگری که در سطح آوایی باید مورد توجه قرار بگیرد، حروف قافیه است؛ اما قابل یادآوری است که این شعر یک اثر داستانی است. در ادبیات فارسی، مناسب‌ترین قالب برای چنین آثاری مثنوی است؛ قالبی جایگزین نثر؛ با تنوع زیاد قافیه که فرصتی در اختیار شاعر قرار می‌دهد تا از امکانات زبان حداکثر استفاده را بکند اما چنان‌که خواهیم دید، پروین در این شعر بر حروف خاصی تکیه کرده و بافت کلام را مورد توجه قرار می‌دهد.

نقش‌های ویژه پنج‌گانه‌ی شعر: ۱- زمینه چینی پیش از ورود به داستان توسط شاعر زن ۲- خطاب مرد به زن ۳- پاسخ زن به مرد ۴- ورود شاعر به صحنه ۵- زن: پروین

آنجا که پروین خود سخن می‌گوید؛ یعنی بخش اول و چهارم بر دو حرف «ت» و «د» تکیه کرده است. البته از سایر حروف نیز استفاده کرده؛ اما بسامد آن‌ها پایین است. همخوان /d/ در زبان فارسی نرم، واک‌دار، انفجاری و دهانی است و یک واج «بان‌شان» (Marked) است. حرف /t/ سخت، بی‌واک، دمیده، انفجاری و بی‌نشان است (unmarked). «با نشان و بی‌نشان بودن، اصطلاح‌هایی هستند که توسط مکتب پراگ بیان شد؛ به این معنا که واج /d/ از /t/ یک مشخصه مثبت، بیشتر دارد و آن، واک‌دار بودن آن است» (مشکوه‌الدینی، ۱۳۷۳: ۹۶).

انفجاری بودن به این معناست که همخوان با شدت بیان می‌شود. از طرفی، بافتی که شاعر توصیف می‌کند، خانه‌ای مغشوش، آشفته و پرسروصدا است؛ بنابراین، ویژگی انفجاری بودن دو همخوان -در این بافت خاص- این عمل را میسر کرده است.

در قسمت سوم و پنجم که زن سخن می‌گوید، لحن و آواهای به کار رفته متفاوت‌اند. در قسمت سوم، زن ناراحت است و با تندى سخن می‌گوید. واکه‌ی /i:/ و همخوان /t/ و /d/ مورد استفاده قرار گرفته‌اند. هم‌چنان که شرح شده، گستردگی واکه‌ی /i:/ و انفجاری بودن /t/ و /d/ خشم را القا می‌کند.

امشب از عقل و خرد بیگانه‌ای / گرنه مستی بی‌گمان دیوانه‌ای. (همان: ب ۲۹)

در قسمت پنجم، که زن به خانه برمی‌گردد، حروف قافیه مختلف است و شاعر برحرف خاصی تکیه نکرده است؛ اما لحن ابیات ملایم می‌شود، به جز یک مورد، که از واکه /i:/ استفاده کرده و لحن، خیزان می‌شود.

گرچه ترساندی خلاق را بسی / از تو در خانه نمی‌ترسد کسی. (همان: ب ۶۳)

و بلافاصله در ابیات بعد، لحن، افتان می‌شود:

من کنم صد شعله در یک دم خموش / گاه دستم گاه چشمم گاه گوش. (همان: ب ۶۶)

شفیعی کدکنی این نقش قافیه را «زیبایی معنوی یا تنوع در عین وحدت» می‌نامد و می‌نویسد: «یکی از لذت‌هایی که قافیه به ما می‌بخشد، نوعی زیبایی معنوی است، که از یک خصوصیت روانی سرچشمه گرفته و آن عبارت از این است که وقتی کلمات مشابه را در پایان ابیات می‌خوانیم یا می‌شنویم، احساس می‌کنیم که این کلمات، در عین وحدت، با یک‌دیگر متفاوت‌اند و در عین تفاوت، نوعی وحدت دارند» (۱۳۷۹: ۷۶).

۲-۲ توصیف دستوری

یاکوبسن و سایر ساختارگرایان در تحلیل متن ادبی، به توصیف دستوری توجه کرده‌اند اما از آنجا که مبحث دستوری، به دلیل گستردگی از مجال این مقاله فراتر است، اجمالاً به دو مقوله شاخص آن در این شعر پروین؛ یعنی ساختار جمله و فعل، می‌پردازیم.

در بخش اول (زمینه چینی داستان)، تمامی ابیات، از جملات مرکب هم‌پایه تشکیل شده‌اند. در بیت:

کودکان را راند با سیلی و مشت / گربه را با چوب دستی خست و کشت (دو محضر، ب ۳)

شاعر از حرف ربط «و» که افزایشی است، استفاده کرده و جمله‌ی مرکب هم‌پایه‌ی افزایشی ساخته است و در بیت:

خشم هم بر کوزه، هم بر آب کرد / هم قدح، هم کاسه را پرتاب کرد. (همان: ب ۴)

از حرف ربط تسویه استفاده شده و جمله‌واره‌های یک‌سان ایجاد کرده است. در واقع، در این قسمت، با استفاده از این حروف، خشم مرد را بیشتر نشان می‌دهد.

در بخش دوم (گفت‌وگوی مرد با زن) ساختار جملات، بسیار متنوع است. از بیت ۷ تا ۱۳ جملات مرکبی به کار رفته که شاعر در آن‌ها حرف ربط را حذف کرده است. حرف ربط محذوف، «درحالی‌که» (اما) است، که جمله‌واره‌های شرط به وجود آورده است:

تو غنودی، من دویدم روز و شب / کاستم من، تو فزودی ای عجب
تو شدی دم‌ساز با پیوند و دوست / چرخ روزی صد ره از من کند پوست.
ناگواری‌ها مرا برد از میان / تو غنودی در حریر و پرنیان. (همان: ب ۱۰-۸)

حرف ربط «درحالی‌که» و حروف مشابه آن، تقابل و حتی تضاد را به خوبی نشان می‌دهند.

در بیت‌های ۱۴ و ۱۵، شاعر از جمله‌های مرکب وابستگی بهره برده و از حرف ربط «تا» استفاده کرده است. جمله‌ی پیرو در مصراع اول و سپس، جمله‌ی پایه آمده است:

تا که چشم دید همیان زری / کردی از دل آرزوی زیوری
تا یتیم از یک به من بخشید، نیم / تو خریدی گوهر و در یتیم

این گونه استفاده از حروف ربط، صنعت اسلوب معادله در بیت ایجاد کرده است؛ زیرا جملات پیرو را در بیت و جمله می‌توان جابه‌جا کرد. پس نکته‌ای دستوری، زیبایی بلاغی نیز ایجاد کرده است هم‌چنین، واژه‌ی «یتیم» صنعت تکرار را به وجود آورده، که ساختارگرایان بر این صنعت تأکید دارند اما با معنای ایهامی و ایجاد ظرفیت بلاغی.

سنگ‌ها انداختم در راه‌ها / اشک‌ها آمیختم با آه‌ها (همان: ب ۱۸)

این بیت، از دو مصراع مستقل و دو جمله‌ی عادی تشکیل شده است. چنین جملاتی افزون بر صنعت اسلوب معادله، توازن نیز در بیت ایجاد کرده‌اند. وانگهی، تکرار «ه» و «ا» و نیز «آ» و «خ» که آه و آخ را تداعی می‌کند بر آه و افسوس و درد دلالت دارد که گویی جمله‌ای تلویحی را بیان می‌کند.

در قسمتی که پروین وضع خانه را بعد از رفتن زن شرح می‌دهد، اکثر جملات، هم‌پایه‌ی بدلی هستند:

روزی اندر خانه سخت آشوب شد / گفت‌وگوی مشت و سنگ و چوب شد (همان: ب ۳۸)

طنز تلخ مصراع دوم که با صدرنشینی واژه «گفت‌وگو» ایجاد شده، بدل از آشوب است.

پیش قاضی، آن دروغ، این راست گفت / در حقیقت هر چه هر کس خواست گفت (همان: ب ۴۰)

مصراع دوم بدل از مصراع اول است.

گفت دربان این خسان اهریمنند / مجرمند و بی‌گنه را می‌زنند (همان: ب ۴۲)

مصراع دوم بدل از خسان و اهریمن است.

در واقع، در هنگام توصیف، برای تکمیل و تشریح بیشتر، از این ساخت زبان استفاده شده و در قسمت پایانی؛ یعنی بازگشت زن به خانه، بار دیگر جمله‌های هم‌پایه‌ی متضاد به کار رفته است:

تو به محضر داوری کردی هزار / لیک درخانه تو درماندی ز کار (همان: ب ۶۲)

در بیت:

گرچه ترساندی خلاق را بسی / از تو در خانه نمی‌ترسد کسی (همان: ب ۶۳)

حرف ربط «اما» محذوف است.

و در بیت:

من کنم صد شعله در یک دم خموش / گاه دستم، گاه چشمم گاه گوش (همان: ب ۶۶)

شاعر از حرف ربط تناوب استفاده کرده است.

هم‌چنان که ملاحظه می‌شود، اکثر بیت‌های این شعر، جملات مرکب هم‌پایه و جمله‌های عادی هستند. این امر، علاوه بر این‌که نشان‌دهنده این است که شعر، از منطق نثر تبعیت کرده است، بلکه مرکزیت و انسجام قوی شعر را نشان می‌دهد. به عبارت دیگر، جملات شعر، پراکنده و دارای ساختارهای متفاوت نیستند و شعر یک دست است. شاعر با استفاده از جملات هم‌پایه، نشان می‌دهد که هر کدام از طرفین گفت‌وگو، واقعیتی مستقل دارد. کار هر دو متفاوت است؛ اما هیچ‌کدام بی‌ارزش نیستند. در واقع، هر دو برابر و هم‌پایه؛ اما در تقابل با یکدیگرند.

از نظر ساخت اجزای جمله، اکثر بیت‌ها با ساخت عادی زبان و به تعبیر دیگر منطق نثر منطبق‌اند؛ اما در بعضی بیت‌ها، با تغییر ساخت و برهم زدن جای اجزا و ارکان جمله و گاه بیان غیر مستقیم و بعضاً پارادوکسیکال از نوع دو بیت زیر، مانع از آن می‌شود که شعریت کلام از دست برود. ضمن این‌که با آمدن فعل در آغاز بیت، تأکید بر عمل برجسته می‌شود:

باز کردم هر سه را امروز مشت / برگرفتم بار دزدیشان ز پشت. (همان: ب ۶۳)

می‌روم فردا من از خانه برون / تو بر افراز این بسط واژگون. (همان: ب ۳۳)

در بیت:

کودکان نان و عسل را خورده‌اند / سفره‌اش را نیز با خود برده‌اند. (همان: ب ۵۵)

از دو جمله‌ی عادی تشکیل شده؛ یعنی فاعل + مفعول + فعل متعدی. در واقع، تنها ویژگی شعری این بیت موزون بودن آن است.

اما بیت:

تا که چشمت دید همیان زری / کردی از دل آرزوی زیوری. (همان: ب ۱۴)

ساختاری متفاوت دارد؛ به این معنا که در مصراع اول، جای مفعول و فعل تغییر کرده و در مصراع دوم، بین اجزای فعل مرکب «آرزو کردن»، فاصله ایجاد شده است. هم‌چنین، «از دل» بعد از فعل قرار گرفته؛ یعنی بیت به صورت «از دل زیوری آرزو کردی» است.

هم‌چنین، بیت‌ها از دو یا چند جمله تشکیل شده‌اند، که در بعضی، جمله‌ها کوتاه هستند و در نهایت ایجاز، با استفاده از تکنیک تلخیص، از ضرباهنگی متناسب با درون‌مایه بهره برده است. در دو مصراع بیت اول زیر، جای فعل

و فاعل، و تغییر ضرباهنگ بر اثر این جابه جایی، بار معنایی عمیقی را با تصویری تلویحی به شعر افزوده است؛ در یکی سبکباری و نشاط و در دیگری خستگی و فرسودگی:

تو غنودی، من دویدم روز و شب / کاستم من، تو فزودی ای عجب. / (همان: ب ۸)

رشوت آوردم تو مال اندوختی / تیرگی کردم تو بزم افروختی. (همان: ب ۲۹)

در هر متن ادبی، بسته به هدف مولف و بافت کلام، ویژگی یا ویژگی‌هایی از سخن، از نظر دستوری، نمودی خاص پیدا می‌کند. در متن مورد بررسی، که شاعر تلاش دارد مشاجره، درگیری لفظی و اوضاع آشفته را نشان دهد و دو طرف گفت‌وگو، هر کدام سعی دارند که به نحوی فشرده، عمل و فعالیت خاص خود را به طرف مقابل یادآوری کنند، عنصر فعل برجستگی ویژه دارد. در واقع، فعل، با ظرفیت کنشی خود، بار افزوده‌ای را بر دوش گرفته است که می‌بایست جمله‌های توصیفی آن را بیان می‌کردند. به عبارتی، شعر بر کنش استوار است. به همین دلیل، در این شعر، افعال فراوان و متنوع به کار رفته است.

فعل‌ها بیش از هر عنصر دیگری بر تقابل‌های دوگانه دلالت دارند:

/غنودی ≠ دویدم / کاستم ≠ فزودی / نشستنی ≠ آوردم / گرد کردم ≠ پایمال کردی /

شاعر بر فعل خاصی تکیه نکرده؛ حتا برای یک مفهوم، افعال متفاوتی به کار برده:

تو غنودی من دویدم روز و شب / کاستم من، تو فزودی ای عجب. (همان: ب ۸)

مصراع اول بیت با:

ناگواری‌ها مرا برد از میان / تو غنودی در حریر و پرنیان (همان: ب ۱۰)

و مصراع دوم بیت با:

تو نشستنی تا بیارندت ز در / ما بیاوردیم با خون جگر (همان: ب ۱۱)

هم‌آهنگ است.

نکته دیگر، استفاده از افعال مرکب است که باید به علت گستردگی، مورد توجه قرار بگیرد. فعل‌های مرکب این

شعر سه دسته هستند:

۱- اسم + فعل: یاور (که از دو فعل «کردن» و «زدن» بیشتر استفاده کرده: تیرگی کردن / نگاه کردن / خشم کردن /

بانگ زدن / مشت زدن.

۲- پیشوند + فعل: بازکردن / برگرفتن / برخاستن / درماندن.

۳- عبارات کنایی: آبرو ریختن / پوست کسی را کندن / سنگ در راه انداختن.

تعداد افعال پیشوندی در این شعر بسیار اندک است و به‌جز آن‌ها، سایر افعال مرکب، فعل‌های ناستوار یا

سست ترکیب‌اند به این معنا که جزء غیرفعلی آن‌ها گسترش‌پذیر است (فرشیدورد، ۱۳۸۲: ۲۴۶)

سرانجام، در قسمت گفت‌وگو، فعل‌ها دوم شخص ماضی هستند و در قسمت توصیف، از سوم شخص ماضی

استفاده شده؛ یعنی هم‌آهنگی در ساختار شعر، در ارتباط با ساخت افعال حفظ شده و افعال پراکنده و با ساخت‌های

متفاوت نیستند.

۲-۳ ویژگی‌های واژگان

عنوان شعر «دو محضر»، بیان‌گر تقابل و تضاد است. موضوعی که در شعر برجسته است. در کلمه «محضر»، استعاره‌ای پنهان است. معنای اولیه محضر، به معنای دادگاه است؛ اما محضر دیگر، استعاره از خانه است، که هر دو معنا در شعر مورد نظر است. پس طبق دیدگاه یاکوبسن، معنای محضر از معنای متداول فراتر رفته است.

۲-۳-۱- توازی و تقابل

شعر سرشار است از واژگان مترادف و متضاد، که واژگان مترادف برای بیان کلیت و افزایش تأثیر و بعضاً تأکید به کار رفته است. شور و شر / سخت و ناهموار / عقل و خرد / حریر و پرنیان / گوهر و در / گیرودار / پیوند و دوست. به علاوه، کلمات متضاد، افزون بر این که کلیت را می‌رسانند، به منظور نشان دادن اختلاف نظر و تفاوت در کار نیز به کار رفته‌اند. هم‌چنان که در بخش دستور تشریح شد، این مورد در افعال بسیار مشاهده می‌شود. روز ≠ شب / صبح ≠ شام / غنودی ≠ دویدم.

از نظر معناشناسی، چنین مواردی تقابل مکمل هستند. به این معنا که مرد اعتقاد دارد اثبات کار و فعالیت او، نفی کار زن است. اما شاعر در ادامه، رد چنین تقابلی را نشان می‌دهد.

هم تو خوردی گاه پخته، گاه خام

تیرگی کردم تو بزم افروختی

واژه قافیه نیز که مرکز ثقل بیت است در بخش‌های مختلف تغییر می‌کند. در بخش دوم (خطاب مرد به زن) و بخش پایانی (زن - پروین) واژه‌های قافیه، اسم هستند، به طوری که در هر قسمت، فقط یک بار از فعل به عنوان قافیه استفاده شده است:

در بخش دوم

رشوت آوردم، تو مال اندوختی / تیرگی کردم، تو بزم افروخت. (دو محضر، ب ۲۳)

بخش پنجم

تو چه می‌دانی که دزد خانه کیست / زین حکایت حق کدام، افسانه چیست. (همان: ب ۶۸)

اما در بخش سوم (گفت‌وگوی زن) و بخش چهارم (ورود شاعر به صحنه) واژه‌های قافیه، فعل هستند بخش سوم که هشت بیت دارد، تنها یک مورد قافیه به صورت شناسه به کار رفته و هفت بیت دیگر فعل هستند.

امشب از عقل و خرد بیگانه‌ای / گرنه مستی، بی‌گمان دیوانه‌ای. (همان: ب ۲۹)

بخش چهارم که بیست و پنج بیت است، در ۱۶ بیت، شاعر از فعل، برای حروف قافیه استفاده کرده است. تقابل واژگان، تقابل ساختار نحوی که حاصل مقابله است و در نهایت تقابل اندیشه که به صورت تقابل زبان، پدیدار گشته است و موسیقی معنوی که اساس درک زیبایی در این حکایت است، از تقابل، تضاد و تناظر در مفاهیم ایجاد می‌شود. اغلب این حالت، در اشعاری پیش می‌آید که «داستان معمولاً از دو بخش که از نظر معناشناسی مخالف یکدیگرند، تشکیل می‌شود و هر بخش با یکی از دو عنصر حکمتی که شالوده‌ی داستان بر آن قرار دارد، منطبق می‌گردد. از برخورد ساده‌ی این دو قطب تر مخالف است که نکته‌ی اصلی داستان سر بر می‌کند» (بالایی و کویی پرس، ۱۳۷۸: ۱۴۵).

استفاده از عبارات کنایی و ضرب‌المثل‌ها نیز در عین حال که مخاطب عام را در نظر دارد؛ یعنی به کارکرد ادبیات برای عامه مردم معطوف است، به تعبیر اسکولز، با «فشرده کردن معنا در قالب فرمولی به یاد ماندنی، تجربه گذشته را در قالب سرفصل‌هایی کوتاه، فشرده می‌کند» (۱۳۹۳: ۷۳).

تو ز سرد و گرم گیتی بی‌خبر / من گرفتار هزاران شور و شر
تو غنودی، من دویدم روز و شب / کاستم من، تو فزودی، ای عجب
تو شدی دم‌ساز با پیوند و دوست / چرخ روزی صد ره از من کند پوست
از پی یک راست، گفتم صد دروغ / ماست را من بردم و مظلوم دوغ
سنگ‌ها انداختم در راه‌ها / اشک‌ها آمیختم با آه‌ها
بدره زر دیدم و رفتم ز دست / بی‌تأمل روز را گفتم شب است (همان: ب ۱۹-۱۷)

۲-۳-۲- تکرار

استفاده از این صنعت در این شعر، دو گونه است: ۱- تکرار واژه در یک بیت ۲- تکرار واژه یا عبارت در چند بیت
خود پسندیدن و بال است و گزند/ دیگران را کی پسند خودپسند (همان: ب ۲۱)

گونه دوم، شامل موارد زیر است:

تکرار ضرب‌المثل «پوستی کسی را کندن» در بیت ۹ چرخ، «روزی صد ره از من کند پوست» و در بیت ۵۲
«می‌کند از ما به جور و ظلم پوست»

تکرار ابیات ۲ و ۳ با همان مضمون، ولی با لحن متفاوت

بیت ۱ هر کجا در دید بر دیوار زد بانگ بر دربان و خدمت‌کار زد
بیت ۲ کودکان را راند با سیلی و مشت گربه را با چوب دستی خست و کشت
این مضامین در بیت ۲۸ تکرار شده:

زن به لطف و خنده گفت این کار چیست با در و دیوار این پیکار چیست
تکرار مکرر کلمه محضر در شعر

بیت ۵۶: محضر است اما دگرگون محضر است

بیت ۵۷: آشنا با این چنین محضر نبود (در این بیت، کلمه محضر استعاره از خانه است).

بیت ۶۰: بایدم رفتن گه محضر گذشت

بیت ۶۲: تو به محضر داوری کردی هزار

نکته دیگر این که شاعر واژه‌های مربوط به «محضر» را در شعر، زیاد به کار برده است: دفتر، طومار، مجرم، بی‌گنه، قاضی، داوری.

۳- تقابل‌های دوگانه؛ عنصر غالب

کلیدواژه اصلی نظریه یاکوبسن، یا به تعبیر خود او عنصر غالب نظریاتش در زمینه نقد ادبی، عنصر غالب است، که آن را می‌توان به عنوان «عنصر کانونی یک اثر هنری، که سایر عناصر را زیر فرمان دارد، تعیین می‌بخشد و تغییر می‌دهد»

و «بر سایر عناصر متن ادبی تأثیر می‌گذارد»، تعریف کرد. از دیدگاه وی، عنصر غالب، گاه از خارج نظام ادبی سرچشمه می‌گیرد (سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۷: ۵۶). «گرچه ژاک دریدا معتقد است که شروع چنین طرز تفکر دو قطبی به دوران افلاطون بازمی‌گردد و از آن پس همواره اندیشه‌ی متافیزیکی را به خود مشغول کرده است، اما باید گفت گفتمان تقابل‌های دوگانه، در باور فلسفی و جهان‌شناسیک ایرانی در باور به ثنویت در آیین زروانی ریشه دارد. توجه به خیر و شر و تقسیم خدایان به دو گروه خدایان خیر و خدایان شر، از دستاوردهای آشنایی با تمدن‌های بین‌النهرینی برای آریاییان بود. وجود انسان نیز ترکیبی از دو نیروی نامتجانس خیر و شر قلمداد می‌شود و اهرمزد و اهریمن هر یک از وجود انسان بهره‌ای دارند؛ هم‌چون سپهر که اعمالش تحت تأثیر گردش سیارت و موقعیت دوازده برج است و خیر و شری که از آن به آفریدگان می‌رسد به واسطه‌ی هم‌نشینی عناصر متضاد در کنار یکدیگر است. این دوگانگی آن گاه به کل پیکره‌ی هستی ره می‌یابد و پیوسته در سلسله‌مراتبی تحقق می‌پذیرد که در آن ارزش و اعتبار یک قطب از قطب مقابل خویش بیشتر است: روح برتر از جسم، مرد برتر از زن، غنی برتر از فقیر و ... و سرانجام این تقابل، تار و پود بافتار فکری انسان عصر کلاسیک را می‌تند. تضاداندیشی که خود، نتیجه‌ی نگرش اخلاقی است، خود را از ساختار فکر به ساختار زبان می‌کشاند و قالب مناظره را رقم می‌زند. در این مناظره‌ها غالباً دو نیروی متخاصم با یکدیگر مواجه‌اند؛ یعنی جریان گفت‌وگو بیش‌تر تقابلی است تا مبتنی بر قواعد مکالمه» (رضوانیان، ۱۳۸۸: ۱۲۵).

تقابل‌های دوگانه که اساس زبان‌شناسی ساختارگرایانه سوسور بر آن مبتنی است به شکل عام‌تر در دیدگاه لوی استراوس مطرح می‌شود. این که «واحد‌های درون یک نظام به صورت جفت جفت یا متقابل‌های دو تایی کنار هم قرار می‌گیرند و متشکل از دو وضعیتی هستند که با یکدیگر نوعی رابطه دارند» (کلیگز، ۱۳۹۴: ۸۲) و دریدا در رویکرد واسازانه خویش اثبات می‌کند که «درون این ساختارهایی که مبتنی بر گروه‌های دوتایی هستند، همواره به یک جزء از این تقابل، ارزش فرهنگی بیشتری داده می‌شود؛ یک جزء مثبت تلقی می‌شود و دیگری، منفی» (همان‌جا).

ساختار شعر دو محضر، هم‌چون بسیاری دیگر از شعرهای پروین اعتصامی، بر محور تقابل و طباق بین دو جنس است که همانا بازتاب فضای غالب مناسبات افراد در درون جامعه است. اما این تقابل که به تعبیر دریدا، مبتنی بر مفروضات سلسله‌مراتبی؛ یعنی فرادستی یکی و فرودستی دیگری است، در عین حال، طرح موجودیت زن در ادبیات است که نوباوه شعر مشروطه است. تا پیش از این دوره، زن، معمولاً حضور و وجود قابل درنگی در تاریخ و به تبع آن در ادبیات ندارد که حتی مورد مقایسه تقابلی قرار گیرد. با مشروطه و دغدغه رشد و توسعه است که ضرورت حضور کلیت مردم در این امر، ایجاب می‌کند زنان نیز به صحنه و متن احضار شوند. این کوشش ابتدا توسط روشنفکرانی که غالباً شاعر و نویسنده بودند، گفتمانی تازه را رقم زد و ضرورت مضاعف سواد زنان نسبت به مردان مورد توجه جدی قرار گرفت، سپس توسط فعالان سیاسی زن و نیز شاعران و نویسندگان پی گرفته شد. یاکوبسن در چنین مواردی اعتقاد دارد که عنصری پس‌زمینه به عنصری پیش‌زمینه تبدیل شده است.

عنصر تقابل معطوف به تضاد در این شعر، با تضاد موجود در سنت کلاسیک و حتی با بسیاری از اشعار دیگر پروین متفاوت است؛ که البته تحصیل وی در مدرسه آمریکایی و زن بودن او از طرفی، و گفتمان جدید و جایگاه زن در آن از طرف دیگر در این مورد، بی‌تأثیر نیست. کریمی حکاک عنصر تضاد را در شعر مدحی بررسی کرده و می‌نویسد: «صناعت‌هایی که در نقد ادبی سنتی به‌عنوان تضاد و طباق شناخته می‌شوند. عملاً امکان هرگونه انحراف و خروج از تقابل‌های دوگانه را در کل گفتمان مدحی از میان می‌برند. چنین ساختار زبانی‌ای موجب می‌شود که شاعر

نتواند شخصیت دو ممدوح را جز با بهره‌گرفتن از مطلق‌ترین و قاطع‌ترین بیان، به روشنی توضیح دهد» (کریمی حکاک، ۱۳۸۴: ۶۲). شعر دو محضر، شعر مدحی نیست اما عنصر غالب در آن هم‌چون شعر مدحی، عنصر تقابل است که به گفته یاکوبسن عنصر غالب، بر سایر عناصر متن ادبی تأثیرگذار است. در این شعر، هم‌چنان که در بخش‌های قبل ملاحظه شد، تضاد بر واژگان، آواها و دستور، تأثیر گذاشته است. در سطح واژگان، از کلمات و عبارات متضاد استفاده شده؛ از نظر آوایی، از حروفی استفاده شده که نشان‌گر کشمکش، اختلاف نظر و سروصدا هستند و از نظر دستوری، حروف ربط متضاد و حروف مشابه آن به‌کاررفته، که جملات مرکب هم‌پایه‌ی متضاد ایجاد کرده است. بنابراین، در این شعر، عنصر تقابل و تضاد، نظام زبانی گسترده‌تری ایجاد کرده است. دو ویژگی «توصیف» و «گفت‌وگو» در گسترش این نظام تأثیر داشته‌اند. در واقع، شاعر با استفاده از توصیف، فضای وسیع‌تری برای استفاده از واژگان مختلف پدید آورده است. گفت‌وگوی زن نسبت به مرد، کمتر است. زن وظایف و کارهای خود را برنمی‌شمارد؛ چرا که او در موضع فروتر است و نه خود و نه دیگری برای او حقی قائل نیست. پروین به نمایندگی از زن سخن می‌گوید و فضای خانه را بعد از رفتن زن توصیف می‌کند و مرد بعد از رفتن زن و مختل شدن امور است که عدم حضور او را درک می‌کند و در پایان، با بازگشت زن، اوضاع مرتب می‌شود؛ در نتیجه، تضاد این شعر به تعادل منجر می‌شود؛ به این معنا که شاعر بر تفاوت نقش‌ها تأکید کرده است و البته تعریف جدیدی از قدرت ارائه نموده است.

شاعر با کمک دو ویژگی گفت‌وگو و توصیف، عنصر تضاد را از قاطعیت و محدودیت خارج کرده است؛ به این ترتیب که با استفاده از گفت‌وگو، عقاید مختلفی را بیان کرده، به طوری که بعد از چند بیت، گوینده تغییر می‌کند و این تغییر گوینده، گفت‌وگو، زبان، و لحن متفاوتی ایجاد می‌کند. از میان نقش‌های زبان، که یاکوبسن مطرح کرده، گفت‌وگوی مرد و زن از نقش ترغیبی برخوردار است. توصیف خانه بعد از رفتن زن، از نقش ارجاعی، و گفت‌وگوی پایانی زن، از نقش عاطفی برخوردار است. در نتیجه، لحن‌های متفاوتی در شعر وجود دارد. نقش ترغیبی ساخت‌ندایی دارد و هم‌راه با لحن پرخاش‌گرانه است. نقش ارجاعی، از لحن داستانی و در نهایت، نقش عاطفی هم‌راه با استدلال است.

در نامه محمد قزوینی به یوسف اعتصام‌الملک آمده است: «موضوع تعجب، جنبه لفظی و فنی اشعار خانم پروین اعتصامی است، که عبارت باشد از نهایت حسن انتخاب الفاظ و کلمات و جمل و تعبیرات و اصطلاحات که این فقرات، چنان‌که همه کس می‌داند، موهبتی و فطری نیست بلکه فقط و فقط اکتسابی است» (یوسفی، ۱۳۷۰: ۵۲۹)

۴- نتیجه‌گیری

شعر دو محضر، که در عنوان نیز، عنصر غالب تقابل را تلویحاً در خود دارد، محتوایی چالشی و انتقادی را که عنصر غالب گفتمان عصر مشروطه است، در ساختاری ارائه کرده است که فرم و محتوا در هماهنگی معناداری، سبب اثرگذاری خاص بر مخاطب می‌شود. ارتباط تنگاتنگ آواها، واژگان و نحو کلام با موضوع و محتوای داستان، عناصر شعر را به وحدت می‌رساند و شعر را از انسجام ساختاری برخوردار می‌سازد. گرچه روایت داستانی و ساختار رئالیستی، در این وحدت‌بخشی به اجزاء نقش مهمی دارد اما آواها و ایماها و صناعات ادبی، نقشی کارکردی و معناساز در متن ایفا می‌کند. الگوی تقابل دوگانه مرد و زن، رابطه‌ای تنش‌آمیز ایجاد کرده که آواها و واژگان متضاد، این تقابل را تقویت می‌کنند؛ دوگانه‌ای که زمینه‌ساز بیان و اثبات حقیقتی می‌شود که در طول تاریخ و در متون پیشین نادیده انگاشته شده

است اما در نهایت شاعر موفق می‌شود این زنجیره تنش و تقابل و تباین را با بازگشت زن به خانه و ایجاد تعادل، بگسلد و تضادها را حل کند. همان ساختاری که سعدی در حکایت «جدال سعدی با مدعی» در باب هفتم گلستان استفاده کرده است.

شاعر، موضوعی جدید را در قالبی کهن سروده و وزنی که انتخاب کرده، وزن رایج مثنوی است: فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (بحر رمل مسدس محذوف)، که قابلیت‌های مختلفی دارد؛ علاوه بر این که وزنی آرام و یک‌دست است، توانایی نشان دادن گفت‌وگو و مشاجره، و هم‌چنین، توصیف را داراست. قافیه نیز نقش ویژه‌ای در این انسجام‌بخشی دارد.

واژگانی که شاعر به کار برده، واژگانی با مفاهیم آشنا هستند و خواننده کم‌آشنا با ادبیات فارسی نیز به راحتی، آن را درمی‌یابد. تنها واژه کهن این شعر، فعل «غنودن» است. به جز این واژگان، هر قسمت، با مفهوم و لحن آن بخش متناسب است. برای نمونه، در بخش توصیف خانه بعد از رفتن زن، پروین از واژگان مربوط به خانه و امور خانه‌داری نظیر خادم، طبّاح، فراش، باغبان، کشک، عدس، نان، عسل، سفره و... استفاده کرده است و افعالی که به کار برده، افعالی هستند که حرکت و کنش را نشان می‌دهند؛ مانند: آمدن، رفتن، بردن، شکستن، زدن، گشودن و... از نظر آوا، چینش آوایی به گونه‌ای است که آواها در القای معنا بسیار اثرگذارند.

صنعت تکرار، جدای از این که نشان‌دهنده تأکید شاعر بر بخشی از موضوع و پیام شعر است، بر تکرار روزمرگی و نوعی بیهودگی دلالت دارد؛ برای مثال، تکرار عبارت «روز و شب» نشان‌دهنده تلاش و تکاپوی مداوم و پایان‌ناپذیر است که مرد بر آن تأکید دارد و یا تکرار ضرب‌المثل «پوست کسی را کندن» نشان‌دهنده سختی کشیدن و قدرت تحمل هر دو طرف است. کاربرد ضرب‌المثل نیز علاوه بر این که به ایجاز شعر کمک می‌کند، لحن عامیانه به شعر داده و بیانگر زندگی روزمره مردم است. وانگهی دایره مخاطبان شعر را به توده مردم گسترش می‌دهد. این اجزاء آن گاه که در فرم وصفی داستانی روایت قرار می‌گیرد افزون بر این که سبب انسجام متن می‌شود، در تقویت و تداوم گفتمان عصر مشروطه، نقشی مؤثر دارد و فلسفه شعر و نثر را توأمان در خود دارد.

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۷۲). ساختار و تأویل متن. تهران: مرکز.
- اسکولز، رابرت (۱۳۷۹). درآمدی بر ساختارگرایی، ترجمه فرزانة طاهری. تهران: آگه.
- اعتصامی، پروین (۱۳۶۳). کلیات پروین، به کوشش محمدتقی بابایی. تهران: کتاب نمونه.
- بالایی، کریستف و میشل کویی پرس (۱۳۷۸). سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی. ترجمه‌ی احمد کریمی حکاک. تهران: انتشارات معین.
- رضوانیان، قدسیه (۱۳۸۸) «خوانش گلستان سعدی بر اساس نظریه تقابل‌های دوگانه». نشریه ادب فارسی، دانشگاه تهران. دوره ۱، ش ۲ صص: ۱۲۳-۱۳۵
- سلدن، رامان و ویدوسون، پیتر (۱۳۷۷). راهنمای نظریه‌ی ادبی، ترجمه‌ی عباس مخبر. تهران: طرح نو.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۹). موسیقی شعر. تهران: آگه.
- فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۲). جمله و تحول آن در زبان فارسی. تهران: امیرکبیر.
- کریمی حکاک، احمد (۱۳۸۴). طلوعه تجدد در شعر فارسی، ترجمه مسعود جعفری. تهران: مروارید.
- کلیگز، مری (۱۳۹۴). درس‌نامه نظریه ادبی، ترجمه جلال سخنور، الیه دهنوی و سعید سبزیان. تهران: نشر اختران.
- لچت، جان (۱۳۷۸). پنجاه روشن‌فکر بزرگ از ساختارگرایی تا پسامد رنیت، ترجمه محسن حکیمی. تهران: خجسته.
- مشکوه‌الدینی، مهدی (۱۳۷۳). سیری در زبان‌شناسی. مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی.

Linguistic Analysis of the Poetry of " Do Mahzar " by Parvin Etesami

Ghodsieh Rezvanian

Professor of the Persian Language and literature, University of Mazandaran

ghrezvan@umz. ac. ir

Zahra Salarian

M. A. in the Persian Language and literature, University of Mazandaran

z. salarian@yahoo. com

Roman Jakobson, one of the most influential thinkers in linguistics and formalism, considers the distinction between scientific texts and poetry to be in "language". According to his opinion, in a literary text, and especially in poetry, the content is influenced by language. In poetry, the sign is different from the object and is not like everyday and natural language. Therefore, words are removed from their natural meaning and relationships such as parallelism and opposition are created between them. Therefore, in analyzing a literary text, one must reach the content by examining the linguistic and aesthetic aspects of the text, and after examining the elements in the structure of the text, explain the effect of the dominant element on other elements; that is, from the part to the whole. This article examines the poem "Do Mahzar" by Parvin Etesami based on Jakobson's theory using a descriptive method of content analysis and "close reading of the text". Features such as: sound-grammar (sentence and verb structure), vocabulary, the dominant element, and the influence of each are explained in the structure of the poem. The aim of this article is to evaluate the linguistic and literary capabilities of the text in the traditional form of Persian poetry, with the support of a structuralist theory, and leads to the conclusion that Parvin's techniques and innovations and her linguistic sensitivity, as well as the use of the narrative form in the form of the Mathnavi, result in a coherent structure in her poetry that, from an aesthetic point of view, combines the philosophy of poetry and prose.

Keywords: Parvin Etesami, Do Mahzar's poetry, poetic language, dominant element, binary oppositions, Jakobson

مقایسه تطبیقی سه ترجمه کتاب «پیرمرد و دریا» اثر ارنست همینگوی از

دیدگاه ویرایش و درست‌نویسی

فاطمه رضانی‌زاده سیدانی

دانش‌آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات دانشگاه سلمان فارسی کازرون

f.ramezani5694@gmail.com

علی محمد محمودی

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سلمان فارسی کازرون

ali.m.mahmoodi64@gmail.com

چکیده

در این پژوهش سه ترجمه فارسی کتاب «پیرمرد و دریا» با به‌کارگیری مبانی نظریه جهانی‌های ترجمه و باتوجه ویژه به واژه‌گزینی، درست‌نویسی و رعایت اصول ویرایشی و نگارشی زبان مقصد بررسی و مقایسه می‌شود؛ زیرا بهترین مترجمان آن‌هایی هستند که پیش از همه مؤلف، پژوهشگر و ویراستاری قاعده‌مندند. بررسی این پژوهش به روش تحلیلی-توصیفی است. تحلیل این سه ترجمه از کتاب حاضر تلاشی نو به‌شمار می‌رود و تاکنون تحقیقی با این مضمون صورت نگرفته است. چندین ترجمه از این اثر وجود دارد؛ اما جامعه آماری این پژوهش، قدیمی‌ترین ترجمه (نجف دریابندری، ۱۳۶۳) و دو ترجمه جدیدتر (نسرین صالحی، ۱۳۹۳) و (بهرامی حران، ۱۳۹۶) است. یافته‌های پژوهش حاضر به دنبال گزارش، مقایسه و تحلیل این سه ترجمه از نظر تخصص ترجمه، ویرایش، واژه‌گزینی، درست‌نویسی، داشتن ابهام کمتر و روان بودن است؛ به‌طوری که نشان دهد این ترجمه‌ها از لحاظ تنوع واژگانی متفاوت‌اند و باشکوه‌ترین ترجمه آن است که مترجم اولین ویراستار آن باشد. بنابراین ضعیف‌ترین ترجمه از نظر خطا و افتادگی و عدم انتقال کامل متن مبدأ، ترجمه نسرین صالحی بوده است. نجف دریابندری به سبک نویسنده نزدیک‌تر است و سعی کرده اصطلاحات متن را کامل انتقال دهد و واژگانی تلویحی مانند سلاشو... به کار برده که برای مخاطب گنگ است. به دلیل پیاده‌کردن برخی قواعد مستقیم زبان مبدأ در ترجمه خود نیز از نظر ویرایشی ضعیف‌ترین بوده است. ترجمه بهرامی حران نیز اشکالات ویرایشی و نشانه‌گذاری دارد و به‌منظور رفع ابهام متن اصلی، با جملات طولانی کلام را بسط داده است.

کلیدواژه‌ها: نظریه جهانی‌های ترجمه، پیرمرد و دریا، ارنست همینگوی، ویرایش، درست‌نویسی.

۱- مقدمه

انسان همواره در پی آن بوده است تا پا را از مرزها فراتر بگذارد و آنچه را با حس و حال او عجین است دریابد؛ چیزی که حاکی از درون و بیانگر اوست. از آنجایی که «مهارت زبانی مترجم و غنای واژگان او و احاطه‌اش در حسن ترکیب و آوردن تعبیرات به‌جا و روشن و شیوا می‌تواند ترجمه را از سطح ساده صنعت بی‌روح به اوج هنر زنده برساند» (خرم‌شاهی، ۱۳۹۰: ۱۰۸) ترجمه نیز چون کلیدی درهای این مرزها را می‌گشاید و ارتباط را میسر می‌سازد؛ آن‌هم با ترجمه‌ای اصولی که تمام چهارچوب‌ها را در نظر بگیرد و بتواند حق مطلب را آن‌طور که باید ادا کند.

ترجمه به دو دسته آزاد و تحت‌اللفظی تقسیم می‌شود. مترجم هم چون رابط است باید به این علم رسیده باشد که کدام ترجمه مناسب چه متنی است؛ این‌که در نظر داشته باشد مخاطب متن کیست، هدف برخی جمله‌ها و واژگان انتخابی آن‌ها به چه صورت بوده است و چه واژه‌هایی ابهام کمتری دارد. حتی توجه کند که اثر موردنظر باید تخصصی ترجمه شود یا مورد پسند و فهم عموم باشد. با این اوصاف مترجم در بین سایر ترجمه‌های موجود یک اثر سعی می‌کند بهترین باشد و با دقت در ویرایش و نگارش زبان مقصد، متنی آرمانی را از خود بر جا بگذارد. درست مثل همین اثر که هدف از ترجمه، گزارش، بررسی مقایسه‌ای و تحلیل بر اساس اصول جهانی‌های ترجمه و ویرایش ترجمه موضوع مورد نظر نگارنده است. کتاب «پیرمرد و دریا» نیز از جمله کتاب‌های ترجمه‌ای است که به دلیل شهرت و کسب چندین جایزه مورد استقبال مترجمان بسیاری قرار گرفته و تاکنون ۱۸ ترجمه متفاوت از آن به چاپ رسیده است.

در این تحلیل ترجمه نجف دریابندری قدیمی‌ترین ترجمه است و دو ترجمه دیگر؛ یعنی نسرین صالحی و بهرامی حران به صورت تصادفی از بین آثار موجود انتخاب شده است. البته به دلیل حجم زیاد اثر و این‌که «مشت نمونه خروار است»، روی چند پاراگراف ابتدایی این سه ترجمه بررسی تطبیقی انجام شده است. نکته تأمل برانگیز در مورد ترجمه‌های این اثر رعایت اصل گفت‌وگونویسی ارنست همینگوی است. نکته‌ای که یک مترجم باید در نظر بگیرد و مهارت خود را این چنین به نمایش بگذارد؛ این‌که چگونه زبان افراد حاضر در داستان و لحن آن‌ها را با هنر خود به خوبی نشان دهد؛ بنابراین «هر مترجم باید نسبت به صحت و دقت معادل‌های اصطلاحات در ترجمه خود حساس باشد و باید بداند معادل درست هر اصطلاح را در ترجمه بیاورد نه آنکه معنای آن را ترجمه کند» (خرم‌شاهی، ۱۳۹۰: ۱۱۳)

۱-۱ معرفی ارنست همینگوی و سبک او

ارنست همینگوی، نویسنده مشهور آمریکایی، در ۱۹۰۲ میلادی چشم به جهان گشود. او در پانزده سالگی در ایالات متحده وارد جبهه جنگ جهانی اول شد. از جمله نخستین آثارش، دو کتاب «سه داستان و ده شعر» و «در زمان ما» است که به گفته «ادموند ویلسون» در مقاله‌ای، اشعار همینگوی چندان اهمیتی نداشت؛ اما نثرش دارای امتیاز درجه اول بوده است. البته دلیل این توصیف ممتاز از نثر ارنست همینگوی غیبت نویسنده از صحنه است؛ این‌که نه توضیحی، نه اظهار نظری و نه حتی صفت یا قیدی دیده می‌شود که حاکی از ذهنیت نویسنده باشد و همه چیز کامل عینی و مشهود است. علاوه بر این سادگی، افتادگی یا فروتنی زبان از خصلت‌های ذاتی او و نوشتن یک جمله راست مهارت او بوده است. (دریابندری، ۱۳۶۳: ۱۹ و ۱۸)

۲-۱ معرفی کتاب «پیرمرد و دریا»

آخرین اثر همینگوی این کتاب است که سرانجام با یک تلاش عالی یا شاید با بخت همراه، بهترین اثر او می‌شود. از ویژگی سبک کتاب، آزادی او از قید سبک و نثر همراه است. به علاوه رهایی از سبک‌های ادبی که گاه مهجور بود و به زبان زنده جاری در دهان مردم نزدیک شد. البته با نگاهی یک‌بعدی که در نهایت موجب چاپ این کتاب در ۱۹۵۱ میلادی می‌شود. کتاب «پیرمرد و دریا» اثری رئالیستی است و هیچ رمزی در آن وجود ندارد؛ به‌طوری که «دریا مساوی است با دریا، پیرمرد با پیرمرد، پسر با پسر و...».

خود ارنست همینگوی نیز درباره این کتاب می‌گوید: «من کوشیده‌ام یاد بگیرم که کار دیگری کنم. اول کوشیده‌ام آنچه را از لحاظ نقل تجربه به خواننده ضرورت ندارد حذف کنم، چنانچه وقتی چیزی را می‌خواند جزء تجربه‌اش بشود و مثل این باشد که واقعاً روی داده است. این کار خیلی دشواری است و من برای این کار خیلی تلاش کرده‌ام». (بیکر، ۱۹۶۱: ۳۴) البته جدا از جنبه رئال این داستان، بسیاری بر آن بوده‌اند تا برداشت سمبولیک خود را داشته باشند. به این شکل که سانتیاگو را کنایه‌ای از مسیح یا طبقه کارگر یا ملتی در تلاش برای به دست آوردن و از دست دادن آزادی دانسته‌اند. تعبیری که تعارضی باهم ندارند و درواقع به موازات هم به این نتیجه می‌رسند که در جهان هستی عنصر شریف و مثبت، راهش به هیچ‌وجه هموار نیست و سرگذشت آن همیشه شهادت است. البته نه شهادت جسمانی!

۳-۱ خلاصه‌ای از داستان

داستان با ۸۴ روز تلاش بیهوده یک ماهیگیر به نام «سانتیاگو» آغاز می‌شود که می‌خواهد راه دریا را در پیش بگیرد و به جایی دور برود. در این جای دور و آنسوی حد، معمایی که سانتیاگو را به دنبال خود می‌کشد از دل آب بیرون می‌آید و او می‌بیند که شکارش موجود شگفت و زیبایی است که مانندش را تاکنون هیچ‌کس ندیده است. او همواره تلاش می‌کند تا این موجود رابه دست آورد و با گرفتن آن به‌نوعی به واقعیتی برتر از خود یا هستی دست یابد. اکنون آنچه سانتیاگو از چنگ و دندان نیروهای واپس‌گرای طبیعت وحشی ربوده است، شکاری نیست که بتواند بدون دغدغه خاطر آن را به خانه ببرد و با آسودگی خیال به بازار بندر برساند و پاره پاره بفروشد. او می‌داند که هرکس به جای دور برود، بازنده می‌شود؛ اما در اصل اگر از خطرهای این راه و دریای پر از بمبک‌های گرسنه سالم بازگردد، برنده است. او دورتر از سایر ماهیگیران رفته و صیدی که بی‌شک سالم به خانه نمی‌رسد و از بقیه بزرگتر است، برگ برنده اوست. در آخر هم سانتیاگو که انسانی محروم بوده و هر روز دست خالی از دریا بازمی‌گشته در آرامش بعد از طوفان فرورفته است و به امید این که دوباره با شاگردش به دریا برود در خواب، خاطره روزهای نوجوانی‌اش را می‌بیند. پیرمردی فرسوده با ضمیر ناهوشیار که همیشه خود را نوجوانی می‌بیند که عمر درازی در پیش دارد.

۴-۱ سؤالات تحقیق

۱. آیا این سه مترجم با توجه به اصول جهانی‌های ترجمه دست به کار برده‌اند و هریک از کدام اصل بهره جسته است؟
۲. با توجه به متن کتاب، در نظر گرفتن مخاطب و سبک داستان، کدام ترجمه مقبول و ساده‌تر است؟

۳. کدام اثر و به چه دلایلی از نظر ویرایشی و درست‌نویسی بهتر بوده است؟

۵-۱ روش تحقیق

این پژوهش به روش تحلیلی-توصیفی و به روش رده‌بندی مقابله‌ای کلی نوشته شده است. جامعه آماری نیز براساس قدیمی‌ترین ترجمه و دو ترجمه دیگر انتخاب شده است که از نظر زمانی نسبت به یک‌دیگر جدیدتر هستند و تحلیل مقایسه‌ای صورت گرفته است.

۶-۱ پیشینه تحقیق

کتاب‌های بسیاری درباره ویرایش ترجمه، اصطلاحات کلیدی و اصول جهانی‌های ترجمه نوشته شده است؛ ازجمله نازنین خلیلی‌پور، بهاء‌الدین خرماهی، مارک شاتلورت، مویرا کاوی و گیزپه پالامبو که اساس کار ترجمه هستند. در مورد کتاب «پیرمرد و دریا» هم مقاله «برادرکشی مقدس: نمایی از همانندی‌ها در رستم و اسفندیار و پیرمرد و دریا» به قلم بهزاد قادری و علی‌اصغر رحیمی با موضوع تطبیق زبان و ادبیات فارسی و ادبیات غرب نوشته شده است. «پیرمرد و همینگوی و دریا» به قلم شروین شهامی‌پور نیز مقاله‌ای با محوریت نویسندگان و نمایش‌نامه‌نویسان است. مقالات بسیاری هم درمورد دیگر آثار یا سبک نویسندگی همینگوی نوشته شده است؛ مانند «دیدگاه همینگوی درمورد تنش‌های مرگ و زندگی» اثر پروین قاسمی و «گزارش همینگوی از زندگی و آدم‌هایش: هاوانا» اثر اسماعیل حدادیان‌مقدم و.... مقالات تطبیقی هم بر چندین اثر مانند اشعار تی.اس.الیوت و دیگر آثار با چند ترجمه انجام شده است؛ اما تاکنون مقاله یا اثری مبنی بر ویرایش ترجمه و بررسی اصولی جهانی‌های ترجمه بر کتاب «پیرمرد و دریا» انجام نشده و بررسی تطبیقی آن بین چند مترجم گامی نو به‌شمار می‌رود. البته «بررسی نشانه‌ای-فرهنگی و تغییر ایدئولوژی در ترجمه (براساس تحلیل گفتمان انتقادی) مطالعه موردی: کتاب پیرمرد و دریا، اثر ارنست همینگوی» به قلم آناهیتا امیرشجاعی و محمدحسین قریشی انجام شده است که آن‌هم با این پژوهش بسیار تفاوت دارد و به تحلیل گفتمان پرداخته است.

۲- چارچوب نظریه جهانی‌های ترجمه

اصول جهانی‌های ترجمه از نظر پالامبو (۲۰۰۹) چنین است که این اصول ارتباط چندانی با زبان مبدأ و مقصد ندارد؛ در نتیجه تداخل نظام‌های زبانی به وجود نمی‌آیند. در صورتی که پژوهش در این باره از اواسط ۱۹۹۰ میلادی آغاز شد و این پیشرفت نتیجه رشد و شکوفایی مطالعات ترجمه و پیدایش زبان‌شناسی پیکره‌ای در دهه‌های پیشین بود. البته جهانی‌های ترجمه از نظر بیکر (۱۹۹۷) نیز چنین است: «مشخصه‌هایی که نوعاً در متن ترجمه دیده می‌شود نه در گفته‌های اصلی و نتیجه مداخله نظام‌های زبانی نیستند». (شاتلورت و کاوی، ۲۰۱۴: ۱۹۳) علاوه‌براین بیکر چنین معتقد است که هرآنچه نتیجه فرایند ترجمه است، جهانی‌های آن به حساب می‌آید و تصریح، همگرایی، بهنجارسازی و ساده‌سازی بنابر توضیحات ذیل چهار اصل مهم آن است:

تصریح: تصریح در ترجمه بر اساس آنچه بیکر بیان می‌کند، به فرایندی گفته می‌شود که اطلاعات تلویحی موجود در متن مبدأ به صورت آشکار در متن مقصد بیان می‌شود که در سه سطح متنی ساختاری و واژگانی نمود دارند.

ترجمه تحت‌اللفظی نجف دریابندری نیز از این نوع است و واژگانی مانند گلف‌استریم و سلاشو را که اطلاعاتی تلویحی‌اند، به‌طور مستقیم از زبان مبدأ در متن مقصد آورده است.

هم‌گرایی: بنابر تعریف بیکر، هم‌گرایی بر تشابه متن‌های ترجمه‌ای به یک‌دیگر دلالت دارد؛ به این معنی که متن‌های ترجمه‌ای از لحاظ تراکم واژگانی و تنوع و میانگین طول جمله‌ها شبیه یک‌دیگر هستند و در حول نقطه میانی یک گستره قرار دارند.

بهنجارسازی: بهنجارسازی در ترجمه بر فرایندی دلالت می‌کند که بر اساس آن عناصر متداول و رایج در زبان مقصد جای عناصر غیر متداول زبان متن مبدأ را می‌گیرند. به عبارت دیگر بهنجارسازی فرایندی است که طبق ساختارهای دستوری الگوهای هم‌نشینی و واژگان رایج زبان مقصد در ترجمه استفاده می‌شوند؛ بنابراین متن مقصد ساختارهای دستوری الگوهای هم‌نشینی و واژگان غیرمتعارف کمتری نسبت به متن مبدأ خواهد داشت.

ترجمه تحت‌اللفظی بهرامی حران نیز ترجمه‌ای بهنجارساز است که طبق اصول و قواعد دستوری و هم‌نشینی زبان مقصد است و عناصر متداول آن در متن مبدأ جایگزین می‌شود.

ساده‌سازی: اصل ساده‌سازی بر این مبناست که متن‌های ترجمه‌ای در مقایسه با زبان متن‌های غیرترجمه‌ای ساده‌تر هستند. ازجمله نمودهای ساده‌سازی در ترجمه پایین‌تر بودن متوسط طول جمله‌ها و تنوع و تراکم واژگانی کمتر در متن‌های ترجمه‌ای است.

ترجمه نسرين صالحی هم جدای از موارد فوق به‌ظاهر تحت‌اللفظی است؛ اما با حذفیات و اضافاتی که در طول ترجمه کامل متن انجام داده، آن را در زمره متنی بین آزاد و تحت‌اللفظی قرار داده است؛ زیرا مترجم در صورت تکرار یا حشو اجازه حذف دارد و وی از این مسئله پا را فراتر گذاشته است. به‌طوری‌که حتی حذفیات به یک پاراگراف هم می‌رسد و خطا و افتادگی ترجمه به حساب می‌آید.

۳- اصول ویرایش و نگارش ترجمه

در زمینه ویرایش و نگارش ترجمه آثار بسیاری در دست است؛ اما آنچه در این پژوهش مورد استفاده قرار گرفته و به عنوان منبعی برای سنجش ویرایش و نگارش این ترجمه‌ها استفاده شده، کتاب «ویرایش ترجمه» اثر نازنین خلیلی‌پور و کتاب «ترجمه‌کاوی» اثر بهاء‌الدین خرمشاهی است. ازجمله اصول و مسائل مشترک ترجمه برای رسیدن به یک متن آرمانی و تبدیل به مترجمی آرمانی‌شدن، دانستن زبان مبدأ و مقصد، موضوع ترجمه و مهارت نویسندگی، دقت در چگونگی ترجمه، اصطلاحات، ضرب‌المثل‌ها و اشعار، انتقال معنا به بهترین شکل و در نظر گرفتن جوازهای ترجمه و دستور زبان است.

مهارت نویسندگی مترجم چنان حائز اهمیت است که اگر مترجم بهره‌ای از فن یا هنر نویسندگی در زبان مادری خود نداشته باشد، بی‌شک هم خود به مشکلات عدیده برخورد خواهد کرد و هم خوانندگان و مخاطبان ترجمه را به مشکل خواهد انداخت. (خرمشاهی، ۱۳۹۰: ۱۰۷) از آنجایی که کتاب «پیرمرد و دریا» شامل مکالمات محاوره‌ای و مخصوص خطه دریایی بسیاری است، مترجم می‌بایست با اصطلاحات مربوط به متن اصلی چنان آشنا باشد که بهترین ترجمه را به دست دهد؛ یعنی مترجم نسبت به صحت و دقت معادل‌های اصطلاحات در ترجمه خود حساس باشد و

بداند که باید معادل درست هر اصطلاح را در ترجمه بیاورد نه این‌که آن را چه سهوی و چه از عمد حذف کند و یا به اشتباه یا به دلیل پیدا نکردن معادل، همان‌گونه که هست، به کار ببرد؛ بنابراین متن ترجمه‌شده مهجوری در دست مخاطب قرار خواهد گرفت و حق مطلب بیان نخواهد شد.

ترجمه خوب ترجمه‌ای است که خوب ویرایش شده باشد. به این شکل که مترجمان خوب اگر در معنی عبارت و اصطلاحی شک داشته باشند، درباره‌اش تحقیق می‌کنند و سرسری از کنار آن رد نمی‌شوند و شتاب‌زده کار نمی‌کنند. گره‌های کور ترجمه را باز می‌کنند و با ویرایش زبانی و صوری حداقلی به بهترین شکل متن دست می‌یابند نه این‌که خود موجب کژتابی در جمله شوند. (خلیلی‌پور، ۱۴۰۱: ۱۲)

برخی بر فرض این‌که زبان خارجی می‌دانند، دست به ترجمه می‌برند؛ درحالی‌که «در دو دهه گذشته دو تغییر بسیار مهم در نظریه ترجمه صورت گرفته است: ۱. تغییر جهت نظریه‌های مبدأ محور به نظریه‌های مقصد محور و ۲. وارد کردن عوامل فرهنگی و زبانی در مدل‌های آموزش ترجمه» (گنتزلر، ۱۴۰۰: ۱۲۲)؛ بنابراین به‌طور کلی و سراسر، منظور از ترجمه و هدف آن «هدف اصلی ترجمه بی‌نیاز کردن خواننده از خواندن متن اصلی است. این تعریفی است که برای ترجمه ارائه می‌دهیم. رسالت ترجمه جایگزین کردن متن مبدأ با همان متن در زبان مقصد است». (لادمیرال، ۲۷: ۱۴۰۰)

بنابر توضیحات جامع فوق، از ترجمه به منظور تعیین ویرایش‌پذیری، ارزیابی خاصی می‌توان ارائه داد و پژوهش حاضر نیز طبق این موارد بررسی شده است: ۱. آیا لحن و سبک نویسنده اصلی در ترجمه رعایت شده است؟ ۲. آیا قواعد دستوری و نحوه زبان مقصد به درستی رعایت شده است؟ ۳. آیا گونه و مرتبه زبانی درستی برای ترجمه انتخاب شده است؟ ۴. مقدار خطاهای ترجمه چقدر و از چه نوع است؟ ۵. تعداد صفحاتی که مجبور شدید برای فهمیدن مطلب به متن اصلی مراجعه کنید چقدر بوده است؟ (که البته برای مقایسه تطبیقی در کل پژوهش این مورد در نظر گرفته و استفاده شده است). ۶. آیا ضبط اعلام ترجمه درست است؟ ۷. آیا ترجمه به پا نوشت توضیحی یا تحقیقی نیاز دارد؟ ۸. آیا متن به اندازه‌ای مفهوم است که اگر بگویند متن اصلی آن در دسترس نیست بتوانید ترجمه را ویرایش زبانی و صوری کنید؟ ۹. جافتادگی‌های ترجمه چقدر است؟ ۱۰. آیا پاراگراف‌بندی ترجمه منطبق با متن اصلی است؟

۴- تحلیل تطبیقی یافته‌ها

جمله (۱)

He was an old man who fished alone in a skiff in the Gulf Stream and he had gone eighty-four days now without taking a fish.

الف. نجف دریابندری

پیرمردی بود که تنها در قایقی در گلف استریم ماهی می‌گرفت و حالا هشتاد و چهار روز می‌شد که هیچ ماهی نگرفته بود.

ب. بهرامی حران

او پیرمردی بود که با یک قایق کوچک پارویی در آب‌های خلیج، «کارش» مشغول ماهیگیری بود. هشتاد و چهار روز بود که برای ماهیگیری رفته بود بی آنکه حتی یک ماهی بگیرد.

ج. نسرین صالحی

سانتیاگو پیرمردی بود که با قایقِ پارویش در آب‌های خلیج، ماهیگیری می‌کرد. هشتاد و چهار روز گذشته بود و حتی یک ماهی هم صید نکرده بود.

د. پیشنهاد

او پیرمردی بود که با قایقِ پارویی‌اش در آب‌های خلیج ماهی می‌گرفت و حالا هشتادوچهار روز بدون حتی گرفتن یک ماهی می‌گذشت.

جمله (۲)

In the first forty days a boy had been with him. But after forty days without a fish the boy's parents had told him that the old man was now definitely and finally salao, which is the worst form of unlucky, and the boy had gone at their orders in another boat which caught three good fish the first week.

الف. نجف دریابندری

در چهل روز اول پسر بچه‌ای با او بود. اما چون چهل روز گذشت و ماهی نگرفتند پدر و مادر پسر گفتند دیگر محرز و مسلم است که پیرمرد سالائو است، که بدترین شکل بد اقبال است، و پسر به فرمان آن‌ها با قایق دیگری رفت که همان هفته اول سه ماهی خوب گرفت.

ب. بهرامی حران

در چهل روز نخست پسر بچه‌ای با وی آمده بود اما پس از چهل روز که هیچ ماهی نگرفته بودند، والدین پسر به او گفتند که حالا دیگر بخت از پیرمرد برگشته و قطعاً به عاقبت شومی دچار شده است. پسر به فرمان آنان به قایق دیگری رفته بود. آن‌ها در اولین هفته سه ماهی خوب صید کرده بودند.

ج. نسرین صالحی

۴۰ روز اول را با پسری بود، اما پدر و مادر آن پسر گفته بودند چون پیرمرد در بدشانسی گرفتار شده دلیلی نیست که پسرشان در قایقِ پیرمرد بماند. به همین دلیل پسرک هم به حرفِ پدر و مادرش گوش داده بود و به قایقی دیگری رفته بود و در همان هفته اول سه ماهی درشت صید کرده بود.

د. پیشنهاد

چهل روز نخست پسری با او بود؛ اما بعد از آن چهل روزِ بدون ماهی، پدر و مادر پسرک به او گفتند که بخت از پیرمرد برگشته و گرفتار بدشانسی است. پسر به حرف آن‌ها گوش کرد و با قایقی دیگری رفت که همان هفته اول سه ماهی درشت صید کرد.

جدول شماره ۱ (مقایسه تطبیقی جمله کلیدی)

	نجف دریابندری: و پسر به فرمان آن‌ها با قایق دیگری رفت که همان هفته اول سه ماهی خوب گرفت.

and the boy had gone at their orders in another boat which caught three good fish the first week.	بهرامی حران: پسر به فرمان آنان به قایق دیگری رفته بود. آن‌ها در اولین هفته سه ماهی خوب صید کرده بودند. نسرین صالحی: به همین دلیل پسرک هم به حرف پدر و مادرش گوش داده بود و به قایقی دیگر رفته بود و در همان هفته اول سه ماهی درشت صید کرده بود.

جمله (۳)

It made the boy sad to see the old man come in each day with his skiff empty and he always went down to help him carry either the coiled lines or the gaff and harpoon and the sail that was furled around the mast.

الف. نجف دریابندری

پسر غصه می‌خورد، چون می‌دید پیرمرد هر روز با قایق خالی برمی‌گردد، و همیشه می‌رفت چنبر ریسمان یا بُتوک و نیزه و بادبان پیچیده به دگل را برای پیرمرد به دوش می‌کشید.

ب. بهرامی حران

این موضوع که پیرمرد هر روز با کرجی خالیش باز می‌گشت، پسرک را اندوهگین می‌ساخت. او همیشه به کرانه می‌رفت تا در حمل حلقه‌های طناب، نیزه و چنگک مخصوص ماهیگیری و هم‌چنین بادبانی که بر گرد دکل پیچیده شده بود به او کمک کند.

ج. نسرین صالحی

پسرک از شرایط پیرمرد بسیار متأثر بود و با این‌که در قایق او کار نمی‌کرد، به او در جمع آوری طناب‌ها و قلاب ماهیگیری و نیزه و بادبان کمک می‌کرد.

د. پیشنهاد

پسرک غصه می‌خورد؛ چون می‌دید پیرمرد هرروز با قایق خالی بازمی‌گردد. او همیشه برای کمک بر کرانه می‌رفت و حلقه‌های طناب یا نیزه و بادبان پیچیده دور دکل را به دوش می‌کشید.

جمله (۴)

The sail was patched with flour sacks and ,furled, it looked like the flag of permanent defeat.

الف. نجف دریابندری

بادبان با تکه‌های گونی آرد وصل خورده بود و، پیچیده، انگار که پرچم شکست دائم بود.

ب. بهرامی حران

بادبان با گونی‌های آرد وصله شده و به بالا پیچیده بود و مانند پرچم سپاهی که همواره در نبردها دچار شکست می‌شود به نظر می‌رسید.

ج. نسرین صالحی

بادبان قایق که با گونی‌های وصل شده کف اتاق درست شده بود، گویای پرچمی بود که غصه یک شکست را نمایان می‌کرد.

د. پیشنهاد

بادبان با کیسه‌های آرد وصله شده و مثل پرچم شکست همیشگی بود.

جدول شماره ۲ (مقایسه تطبیقی جمله کلیدی)

The sail was patched with flour sacks and ,furled,	نجف دریابندری: بادبان با تکه‌های گونی آرد وصل خورده بود
	بهرامی حران: بادبان با گونی‌های آرد وصله شده و به بالا پیچیده بود
	نسرین صالحی: بادبان قایق که با گونی‌های وصل شده کف اتاق درست شده بود

جدول شماره ۳ (مقایسه تطبیقی جمله کلیدی)

it looked like the flag of permanent defeat.	نجف دریابندری: و، پیچیده، انگار که پرچم شکست دائم بود.
	بهرامی حران: و مانند پرچم سپاهی که همواره در نبردها دچار شکست می‌شود به نظر می‌رسید.
	نسرین صالحی: گویای پرچمی بود که غصه یک شکست را نمایان می‌کرد.

جمله (۵)

The old man was thin and gaunt with deep wrinkles in the back of his neck. The brow blotches of the benevolent skin cancer the sun brings from its reflection on the tropic sea were on his cheeks.

الف. نجف دریابندری

پیرمرد لاغر و خشکیده بود و پشت گردنش شیارهای ژرف داشت. لکه‌های قهوه‌ای رنگ سرطان خوش خیم پوست که از بازتاب آفتاب بر دریای گرمسیر پدید می‌آید روی گونه‌هایش بود.

ب. بهرامی حران

پیرمرد لاغر بود و چهره‌ای شکسته داشت. پشت گردنش را چین و چروک‌هایی پوشیده بود. روی گونه‌هایش لکه‌های قهوه‌ای رنگی دیده می‌شد مانند لکه‌های سرطان پوست و یا هم‌چون لکه‌هایی که از انعکاس نور خورشید بر روی آب‌های نقاط گرم پدید می‌آید.

ج. نسرین صالحی

صیاد، پیرمردی نحیف بود که در پشت گردنش چین بزرگی داشت و صورتش آن‌چنان آفتاب سوخته بود که در زیر تابش خورشید مانند زخم سرطان بنظر می‌رسید.

د. پیشنهاد

او پیرمردی نحیف بود و چین‌وچروک‌های عمیقی در پشت گردنش داشت. روی گونه‌هایش هم لکه‌های قهوه‌ای سرطان پوست خوش‌خیم، ارمغان انعکاس خورشید در دریای استوایی، بود.

جمله (۶)

The blotches ran well down the sides of his face and his hands had the deep-creased scars from handling heavy fish on the cords.

الف. نجف دریابندری

لکه‌ها هر دو سوی چهره‌اش را تا پایین پوشانده بود و از کشیدن ریسمان ماهی‌های سنگین بر کف دست‌هایش خط‌های ژرف افتاده بود.

ب. بهرامی حران

این لکه‌ها دو طرف صورتش را کاملاً پر کرده بودند. دست‌هایش در اثر گرفتن ماهی‌های سنگین با ریسمان ترک‌های عمیقی برداشته بودند.

ج. نسرین صالحی

این لکه‌های سوختگی حتی بر روی دستانش هم بودند. کف دستانش بر اثر کشیدن قلاب ماهیگیری و طناب‌ها پینه بسته بود.

د. پیشنهاد

لکه‌ها کامل هر دو طرف صورتش بودند و دست‌هایش چین عمیقی داشت؛ زخم‌هایی که از کشیدن ماهی‌های سنگین با طناب‌ها برجا مانده بود.

جدول شماره ۴ (مقایسه تطبیقی جمله کلیدی)

The blotches ran well down the sides of his face	نجف دریابندری:
	لکه‌ها هر دو سوی چهره‌اش را تا پایین پوشانده بود
	بهرامی حران:
	این لکه‌ها دو طرف صورتش را کاملاً پر کرده بودند.
	نسرین صالحی:
	این لکه‌های سوختگی حتی بر روی دستانش هم بودند.

جمله (۷)

But none of these scars were fresh. They were as old as erosions in a fishless desert.

الف. نجف دریابندری

اما هیچ کدام از این خط‌ها تازه نبود. مانند شیارهای بیابان بی‌ماهی کهن بود.

ب. بهرامی حران

اما هیچ یک از این ترک‌ها تازه نبود. آن‌ها مانند بیابانی عریان و فرسوده به نظر می‌آمدند.

ج. نسرین صالحی

این پینه‌ها همه قدیمی بودند.

د. پیشنهاد

اما هیچ کدام از این زخم‌ها تازه نبودند؛ درست مثل شیارهای بیابانی بدون ماهی.

جدول شماره ۵ (مقایسه تطبیقی جمله کلیدی)

as erosions in a fishless desert.	نجف دریابندری: مانند شیارهای بیابان بی‌ماهی کهن بود.
	بهرامی حران: مانند بیابانی عریان و فرسوده به نظر می‌آمدند.
	نسرین صالحی: —
	—

جمله (۸)

Everything about him was old except his eyes and they were the same color as the sea and were cheerful and undefeated.

الف. نجف دریا بندری

همه چیز پیرمرد کهن بود مگر چشم‌هایش، و چشم‌هایش به رنگ دریا بود و شاد و شکست نخورده بود.

ب. بهرامی حران

همه جای بدنش پیر بود مگر دیدگانش که با نشاط و شکست ناپذیر و به رنگ دریا بودند.

ج. نسرین صالحی

همه چیزش کهنه و قدیمی بود. به جزء چشمانش که همان رنگ آبی دریا را داشت و مثل همان اول پر از نشاط و شادی بود.

د. پیشنهاد

همه چیز او قدیمی بود جز چشمان شاد و شکست‌ناپذیر او که به رنگ دریا بودند.

جمله (۹)

“Santiago,” the boy said to him as they climbed the bank from where the skiff was hauled up. “I could go with you again. We’ve made some money.”

الف. نجف دریابندری

وقتی از ساحلی که قایق را آنجا به خشکی رانده بودند، بالا می‌رفتند پسر گفت: «سانتیاگو من باز می‌تونم با تو پیام‌ها. حالا به خرده پول داریم.»

ب. بهرامی حران

هم‌چنان که در طول ساحلی که تا آنجا قایق را بالا کشیده بودند پیش می‌رفتند، پسر به او گفت: سانتیاگو، باز هم با تو می‌توانم پیام. مقداری پول به دست آورده‌ام.

ج. نسرین صالحی

هنگامی که پسرک همراه با پیرمرد از ساحل خلیجی که در آن قایقش را بسته بود، بالا آمد، گفت: سانتیاگو، حالا من می‌توانم با تو پیام؛ چون مقداری پول به دست آورده‌ام.

د. پیشنهاد

هم‌چنان که از محل کشیدن قایق بالا می‌آمدند، پسر به او گفت: سانتیاگو من می‌تونم دوباره با تو پیام. به خرده پول درآوردم.

جدول شماره ۶ (مقایسه تطبیقی جمله کلیدی)

We've made some money	نجف دریابندری: حالا به خرده پول داریم.
	بهرامی حران: مقداری پول به دست آورده‌ام.
	نسرین صالحی: مقداری پول به دست آورده‌ام.

جملات (۱۰)

The old man had taught the boy to fish and the boy loved him.

“No,” the old man said. “You’re with a lucky boat. Stay with them.”

“But remember how you went eighty-seven days without fish and then we caught big ones every day for three weeks.”

الف. نجف دریابندری

پیرمرد ماهیگیری را به پسر آموخته بود و پسر دوستش می‌داشت.

پیرمرد گفت: «نه قایقت رو شانسه. با همونا باش.»

«مگه یادت نیست، هشتاد و هفت روز هیچ ماهی نگرفتیم، بعدش سه هفته هر روز ماهی‌های درشت درشت

گرفتیم.»

ب. بهرامی حران

پیرمرد گرفتن ماهی را به پسرک یاد داده بود و پسر وی را دوست می‌داشت.

پیرمرد گفت: نه، تو با یک قایق خوش‌شانس کار می‌کنی. با آن‌ها باش.

اما به خاطر بیاور که چطور هشتاد و هفت روز رفتی بدون آنکه یک ماهی بگیری و پس از آن تا سه هفته هر

روز ماهی‌های بزرگی گرفتیم.

ج. نسرین صالحی

پیرمرد، صیادی را به پسرک یاد داده بود و به همین دلیل پسرک او را دوست داشت. پیرمرد در جواب گفت: نه، تو در یک قایق خوش شانس کار می‌کنی، همانجا باش. پسرک گفت:

اما یادت هست که در هشتاد و هفت روز حتی یک ماهی هم صید نکردیم، ولی بعد از آن، هر روز یک ماهی درشت صید می‌کردیم.

د. پیشنهاد

پیرمرد ماهیگیری را به او آموخته بود و پسرک دوستش داشت. پیرمرد گفت: تو با قایقی خوش‌شانسی؛ پیش اون‌ها بمون. اما هشتاد و هفت روز بدون هیچ ماهی رو یادته؟ بعد تا سه هفته هرروز ماهی‌های درشت صید می‌کردیم.

جملات (۱۱)

“I remember,” the old man said. “I know you did not leave me because you doubted. ”
“It was papa made me leave. I am a boy and I must obey him. ”
“I know,” the old man said. “It is quite normal. ”

الف. نجف دریابندری

پیرمرد گفت: «یادم هست می‌دونم رفتنت از روی بی‌اعتقادی نبود». «بابام مجبورم کرد. من هم بچه‌ام، باید حرف بابامو گوش کنم». پیرمرد گفت: «می‌دونم، خیلی هم طبیعیه».

ب. بهرامی حران

پیرمرد گفت: بخاطر می‌آورم. می‌دانم مرا ترک نگفتی زیرا مردد بودی. -بابا بود که مرا واداشت ترا ترک گویم. من یک پسر بچه‌ام و باید از او اطاعت کنم. پیرمرد گفت: می‌دانم، کاملاً طبیعیه است.

ج. نسرین صالحی

پیرمرد گفت: یادم هست، میدانم که تو به همین خاطر مرا ترک نکردی و در این مورد شکی هم نداشتی. پسرک گفت:

پدرم مرا مجبور کرد که ترک کنم. می‌دانی که من هنوز کوچکم و باید حرف آن‌ها را گوش دهم. * می‌دانم، این مسئله بسیار عادی است.

د. پیشنهاد

پیرمرد گفت: یادمه! می‌دونم که من رو ترک نکردی؛ چون مردد بودی. پدرم مجبورم کرد برم. من به پسر بچه‌ام و باید به حرفش گوش می‌دادم. پیرمرد گفت: می‌دونم، کاملاً طبیعیه.

جدول شماره ۷ (مقایسه تطبیقی جمله کلیدی)

“I know you did not leave me because you doubted.”	نجف دریابندری: می‌دونم رفتنت از روی بی‌اعتقادی نبود
	بهرامی حران: می‌دانم مرا ترک نگفتی زیرا مردد بودی.
	نسرین صالحی: میدانم که تو به همین خاطر مرا ترک نکردی و در این مورد شکی هم نداشتی.

جملات (۱۲)

“He hasn’t much faith.”

“No,” the old man said. “But we have. Haven’t we?”

“Yes,” the boy said. “Can I offer you a beer on the Terrace and then we’ll take the stuff home.”

“Why not?” the old man said. “Between fishermen.”

الف. نجف دریابندری

«بابام زیاد اعتقاد نداره».

پیرمرد گفت: «آره. ولی ما که داریم. غیر از اینه؟»

پسرک گفت: «نه. می‌خواهی تو کافه یه آب جو برات بگیرم، بعدش این چیزا رو ببریم خونه؟»

پیرمرد گفت: «باشه صیادا با هم رودرواسی ندارن».

ب. بهرامی حران

– او ایمان زیادی ندارد.

مرد پیر گفت: نه اما ما داریم، اینطور نیست؟

پسر گفت: بله، آیا می‌توانم روی تراس، یک نوشیدنی به تو تقدیم کنم و بعد لوازم را به خانه ببریم؟

پیرمرد پاسخ داد: عیبی ندارد که میان ماهیگیرها نوشیدنی بنوشیم.

ج. نسرین صالحی

● پدرم زیاد ایمان و اعتقاد ندارد.

* نه، اما ما که ایمان و اعتقاد داریم مگه نه؟

● البته، وقتی بالا رسیدیم می‌خواهم تو را به یک نوشیدنی دعوت کنم، سپس لوازم را به خانه ببریم. پیرمرد گفت:

* بله، برویم میان ماهیگیرها.

د. پیشنهاد

او ایمان زیادی ندارد.

پیرمرد گفت: ولی ما داریم، نداریم؟

پسر گفت: می‌تونم به یه آب جو توی تراس دعوت کنم، بعد وسایل رو به خونه ببریم؟
پیرمرد گفت: چراکه نه؟ [بریم] بین ماهیگیرها.

جدول شماره ۸ (مقایسه تطبیقی جمله کلیدی)

"Why not?" the old man said. "Between fishermen"	نجف دریابندری: باشه صیادا با هم رودرواسی ندارن
	بهرامی حران: عیبی ندارد که میان ماهیگیرها نوشیدنی بنوشیم.
	نسرین صالحی: بله، برویم میان ماهیگیرها.

۵- تحلیل ویرایشی (صوری و زبانی) یافته‌ها

الف. ترجمه نجف دریابندری

فاصله و نیم‌فاصله به غیر از علامت جمع «ها» در تمام موارد رعایت شده است. دریابندری در صورت لزوم ضمایی مانند (He) را حذف و به شناسه فعل اکتفا کرده است. از آشکارترین ایراد کار وی بی‌توجهی به شیوه نشانه‌گذاری زبان مقصد است؛ مانند «، و»، «. اما»، «. و» ... حشوهای مانند «محرز و مسلم» در متن وجود دارد. در ترکیب‌هایی مانند «شیارهایی ژرف» دقت لازم را نداشته و می‌بایست متناسب با جمله «شیارهای ژرفی» استفاده می‌شد. از جمله مواردی که در زبان مقصد باید رعایت شود این است که چند فعل پشت سر هم نیاید؛ دریابندری تاحدودی رعایت کرده و گاهی توالی دو فعل دیده می‌شود. مورد دیگر این که چون ترجمه تحت‌اللفظی است به تکرار فعل دقت نشده؛ مانند «کهن بود، به رنگ دریا بود، شکست نخورده بود». به دلیل بسامد مکالمه، رعایت اصل شکسته‌نویسی یکی از موارد مهم است؛ برای مثال «بیام‌ها»، «همونا»، «بابامو»، «طبیعیه» و «برات»، «این چیزا»، «صیادا» و

ب. بهرامی حران

در این متن نیز فاصله و نیم‌فاصله‌ها رعایت نشده است. علائم نگارشی هم درست به کار برده نشده‌اند؛ مانند الزام «؛» قبل از «اما» و «زیرا» و ... رسم‌الخط و یک‌دستی چندان رعایت نشده است. املاي برخی واژگان طبق معیار نیستند؛ مثل «خالیش» که املاي صحیح آن «خالی‌اش»، «بخاطر» که «به‌خاطر یا به‌دلیل» و «ترا» که «تو را» درست آن است. جمله‌بندی‌ها کوتاه و مطلوب است.

ج. نسرین صالحی

پاراگراف‌بندی‌ها طبق متن اصلی رعایت نشده است. از نشانه «-» استفاده بیش از حد استفاده کرده است؛ مانند «قایق» و املاي اشتباه و بی‌توجهی به املاي درست واژگان؛ مانند «پاروئیش» به جای «پارویی‌اش»، «متاثر» به جای «متأثر» و ... ایراد دیگری است که از چشم نسرین صالحی دور مانده است. نیم‌فاصله و فاصله بین کلمات نیز رعایت نشده است؛ مانند «آفتاب سوخته» که باید «آفتاب‌سوخته» باشد. علائم نگارشی هم در جای خود اعمال نشده است. با اضافه کردن ضمائر در جایی که لازم نبوده است، کژتابی به وجود آمده است؛ مانند «هنگامی که پسرک همراه با پیرمرد از

ساحل خلیجی که در آن قایقش را بسته بود، بالا آمد، گفت» که خواننده در یافتن مرجع ضمیر «ش» در قایقش دچار سردرگمی می‌شود. توالی فعل هم از دیگر مواردی است که مترجم رعایت نکرده. علاوه‌براین موارد هم یکدستی در شکل مکالمات به‌خوبی انجام نشده است.

نتیجه‌گیری

از آنجایی که ترجمه صنعتی هنرگونه است، مترجم باید سعی کند با رعایت امانت، بهترین اثر را برای مخاطب در زبان مقصد خلق کند. به همین دلیل ترجمه‌های متنوعی به دست می‌آید. بنابر مقایسه صورت گرفته، نجف دریابندری از واژگانی استفاده کرده که درخور فهم مخاطبان حاشیه دریا و برای سایر مخاطبان مهجور است؛ اما آشنایی مترجم و انتقال به جای حس متن را در خود دارد. از بین این سه ترجمه، وی تنها مترجمی است که لحن محاوره ساتیادگو و پسرک را حین مکالمه رعایت کرده است و دقتش را در ترجمه می‌رساند. البته ازجمله ایرادهای دریابندری رعایت نکردن قوانین ویرایشی و نگارشی زبان مقصد است. بهرامی حران نیز نسبت به دو مترجم دیگر ترجمه کامل‌تری را ارائه داده است و بارزترین ایراد وی در زمینه ویرایش صوری و زبانی است. نسرین صالحی نیز نسبت به دو مترجم دیگر ضعیف عمل کرده است؛ زیرا وی سهوی یا عمدی اقدام به حذفیات بسیاری (خطا و افتادگی در ترجمه) کرده، در مواردی خود به جای نویسنده به متن اصلی افزوده است و پاراگراف‌بندی‌ها را آن‌گونه که باید و شاید رعایت نکرده و درکل از لحاظ ویرایش صوری و زبانی نیز مانند دو مترجم دیگر عمل کرده است.

منابع

- امیرشجاعی، آناهیتا و قریشی، محمدحسین. (۱۳۹۵). «بررسی نشانه‌ای-فرهنگی و تغییر ایدئولوژی در ترجمه (براساس تحلیل گفتمان انتقادی) مطالعه موردی: پیرمرد و دریا، اثر ارنست همینگوی». *زبان پژوهی*. ۸ (۱۹). صص ۳۲-۷.
- پالامبو، گیزپه. (۱۳۹۲). *اصطلاحات کلیدی در مطالعات ترجمه*. به ترجمه عبدالله کریم‌زاده و فرزانه فرحزاد. تهران: قطره.
- خرم‌شاهی، بهاء‌الدین. (۱۳۹۰). *ترجمه کاوی*. تهران: ناهید.
- خلیلی‌پور، نازنین. (۱۴۰۱). *ویرایش ترجمه*. تهران: کتاب بهار.
- سجادی، ب و رستمی، ن. (۱۳۹۳). «اشعار تی. اس. الیوت در زبان فارسی: بررسی موردی ترجمه استعاره در سرزمین بی‌حاصل». *مطالعات زبان و ترجمه*. ۴۷ (۱). صص ۳۶-۱۹.
- کاوی مویرا و شارلوت، مارک. (۱۳۸۶). *فرهنگ توصیفی اصطلاحات مطالعات ترجمه*. به ترجمه غلامرضا تجویدی، فرزانه فرحزاد و مزدک بلوری. تهران: یلدا قلم.
- همینگوی، ارنست میلر. (۱۳۹۵). *پیرمرد و دریا*. به ترجمه بهرامی حران. تهران: جاویدان.
- همینگوی، ارنست میلر. (۱۳۶۳). *پیرمرد و دریا*. به ترجمه نجف دریابندری. تهران: خوارزمی.
- همینگوی، ارنست میلر. (۱۳۹۶). *پیرمرد و دریا*. به ترجمه نسرین صالحی. چاپ چهارم. تهران: سالار الموتی.

Comparative comparison of three translations of the book "The Old Man and the Sea" by Ernest Hemingway from the point of view of editing and proofreading

Fateme Ramezanizadeh Saidani

Master's degree in language and literature from Salman Farsi University in Kazeroon

f. ramezani5694@gmail.com

Ali Muhammad Mahmoudi

Assistant Professor of the Department of Persian Language and Literature, Salman Farsi

University, Kazeroon

ali. m. mahmoodi64@gmail.co

Abstract

In this research, three Persian translations of the book "The Old Man and the Sea" are examined and compared by applying the principles of the theory of translation worlds and paying special attention to the correct choice of words and compliance with the editing and writing principles of the target language. Because the best translators are those who are first and foremost authors, researchers and editors. The investigation of this research is analytical-descriptive. The analysis of these three translations from the present book is considered as your effort and so far no research has been done with this theme. There are several translations of this work; But the statistical population of this research is the oldest translation of Najaf by Daryabandari (1363) and two more recent translations by Nasreen Salehi (1393) and Bahrami Haran (1396). The correct spelling is to have less ambiguity and to be fluent in such a way as to show that these translations are different in terms of vocabulary, and the most magnificent translation is that the translator is the first editor. Therefore, the weakest translation of Najaf Daryabandari's translation is closer to the author's style and he tried to convey the terms of the text completely and used implied words such as Salao and... . Kong is the weakest in terms of editing due to the implementation of some direct rules of the Mida language. Bahrami Haran's translation also has editing and punctuation problems, and in order to remove the ambiguity of the original text, it has expanded the word.

Keywords: Theory of Universals translation, The Old Man and the Sea, Ernest Hemingway, Edit, proofreading

فلش‌فیکشن‌ها و شگردهای شخصیت‌پردازی

علی‌رضا روزبهانی

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ملایر، دانشگاه آزاد اسلامی، ملایر، ایران.

Aroozbahani93@yahoo.com

چکیده

فلش‌فیکشن‌ها یا داستان‌های لحظه‌ای، داستان‌های بسیار کوتاهی هستند که به عنوان شکلی از ادبیات معاصر پذیرفته شده‌اند؛ داستان‌هایی که موفقیت‌شان را بیشتر مدیون عمق‌شان هستند تا طول‌شان و بیشتر مدیون شفافیت تصاویر و معانی انسانی‌شان هستند تا پیچیدگی‌های زبانی و روایی. کوتاهی و فشردگی داستان‌های لحظه‌ای باعث می‌شود موضوع داستان در ذهن نویسنده و بالتبع خواننده، ادامه پیدا کند. در این گونه داستان‌ها محدودیت مکانی و زمانی وجود ندارد و به شخصیت‌پردازی اهمیت زیادی داده می‌شود.

پرسش اصلی این مقاله که به روش تحلیل محتوا نوشته شده، این است که نویسندگان این گونه ادبی چه شگرد و شیوه‌هایی برای شخصیت‌پردازی در همین مجال اندک به کار می‌گیرند. درست است که نویسندگان فلش‌فیکشن‌ها اغلب از تعدد شخصیت‌ها می‌گیرند و شخصیت‌هایی ایستا و ساده انتخاب می‌کنند که معرفی و پردازش‌شان در حجم اندک فلش‌فیکشن ممکن باشد؛ اما آن‌ها از شگردهای دیگری نیز برای شخصیت‌پردازی استفاده می‌کنند. شگردهایی مثل: انتخاب شخصیت‌های ویژه و خاص برای داستان، انتخاب موقعیت‌های داستانی ویژه، به کار گرفتن شیوه روایت متفاوت، طولانی کردن زمان روایت در همان حجم اندک داستان و گاهی ترکیبی از دو یا سه مورد از این شیوه‌ها در کنار هم. آن‌ها با این شگردها شخصیت‌هایی خلق می‌کنند که باورپذیر، فراموش‌نشدنی و جذاب هستند؛ دستاوردی که آرزوی هر داستان‌نویسی است.

کلیدواژه‌ها: فلش‌فیکشن، داستان‌های لحظه‌ای، شخصیت‌پردازی، روایت، موقعیت داستانی.

۱. پیشگفتار:

۱-۱. پرسش‌های پژوهش:

فلش‌فیکشن‌ها (Flash Fiction) یا داستان‌های لحظه‌ای، داستان‌های بسیار کوتاهی هستند که در مخاطب حالتی روحی ایجاد می‌کنند و خردی در او برمی‌انگیزند و او را به مردمی که دوست دارد ملاقات کند، معرفی می‌کنند و یا بعضی پدیده‌های غیرمعمول اما قابل درک را توصیف می‌کنند. این گونه داستان‌ها که از یکی دو دهه پیش به عنوان شکلی از ادبیات معاصر پذیرفته شده‌اند، موفقیت‌شان را بیشتر مدیون عمق‌شان هستند تا طول‌شان؛ و بیشتر مدیون شفافیت تصاویر و معانی انسانی‌شان هستند تا پیچیدگی‌های زبانی و روایی‌شان. از این نظر می‌توان فلش‌فیکشن‌ها را با داستانک‌ها و داستان‌های مینی‌مال مقایسه کرد. در تعریف‌های متعددی که از داستانک شده است، کم و بیش به چنین تعریفی می‌رسیم: داستانک نوعی داستان است که ضمن حفظ خصوصیات عمده داستان کوتاه، از آن موجزتر و مختصرتر است. در داستانک عناصر داستانی از قبیل شخصیت‌پردازی، صحنه‌سازی و کشمکش‌ها به اختصار توصیف می‌شود به طوری که حدود داستانک از ۵۰۰ تا ۱۵۰۰ کلمه را شامل می‌شود. از این رو باید گفت اختصار و ایجاز و فشردگی خصوصیات عمده داستانک هستند (داد، ۱۳۸۷: ۲۱۵). مینی‌مالیسم (گرایش به کوتاه‌نویسی و اختصار) نیز تفکری است در برابر ماکسی‌مالیسم (طولانی‌نویسی) که معتقدانش بر این باورند less is more یعنی کم هم زیاد است. این تفکر از هنرهای مثل معماری و عکاسی شروع شد و به ادبیات داستانی هم رسید که داستان‌های بسیار کوتاه حاصل آن است؛ داستان‌هایی چند خطی که با وجود کوتاهی، گاهی ساعت‌ها ذهن مخاطب را درگیر می‌کند. اگر ویژگی‌های داستان‌های مینی‌مال را نیز جمع‌بندی کنیم، چنین خواهد بود: ۱. حجم اندک ۲. طرح داستانی بسیار سراسر است، بدون هیچ گره یا پیچشی ۳. شخصیت‌پردازی وجود ندارد. چون حجم داستان کوتاه است و مجالی برای شخصیت‌پردازی نیست. ۴. محدودیت زمانی ۵. محدودیت مکانی ۶. درون‌مایه و پیام خیلی روشنی ندارد و اغلب یک حس گنگ را نمایش می‌دهد. ۷. ظاهراً از اندیشه‌ها و پیام‌های سیاسی به دور هستند. ۸. انسان کلی مد نظر است نه فرد خاصی وابسته به زمان و جغرافیای خاص. ۹. آدم‌ها اغلب نام ندارند. ۱۰. دیالوگ بسیار مهم است. ۱۱. اغلب، پایان‌بندی‌های شگفت‌انگیزی دارند. ۱۲. سعی می‌کنند موضع خاصی نگیرند و پند ندهند و فقط یک برش بسیار کوتاه از زندگی هستند. ۱۳. حذف اندیشه‌های فلسفی بزرگ و مفاهیم تاریخی بزرگ. ۱۴. اسم داستان در چنین داستان‌هایی بسیار مهم است. گاهی مهم‌تر از خود متن. فلش‌فیکشن‌ها از اغلب این ویژگی‌ها و امکانات بهره می‌برند و در برخی از ویژگی‌ها شبیه به داستانک و داستان‌های مینی‌مال هستند؛ اما با تفاوت‌هایی که می‌توان مهم‌ترین‌شان را این گونه برشمرد:

- ۱- کوتاهی داستان‌های لحظه‌ای که تأثیرشان را بیشتر مدیون عمق‌شان هستند تا طول‌شان. ۲- کوتاهی و فشردگی داستان‌های لحظه‌ای باعث می‌شود برخلاف شعر، محتوای آن‌ها اندازه بیشتری بطلبد و موضوع به نسبت گسترده‌تری داشته باشند و این موضوع در ذهن نویسنده و بالتبع خواننده، ادامه می‌یابد. ۳- داستان لحظه‌ای به خاطر سپردنی است. ۴- داستان لحظه‌ای خواننده را به شکل احساسی یا خردمندانه تکان می‌دهد. ۵- داستان لحظه‌ای بسیار خوب نوشته شده است. ۶- محدودیت مکانی و زمانی وجود ندارد. ۷- جایگاه شخصیت و شخصیت‌پردازی نادیده گرفته نمی‌شود. ۸- تمرکز نویسنده اغلب بر پایان‌بندی نیست. (توماس و شپارد، [۱] ۱۳۹۸: ۱۱)

جیمز توماس (James Thomas) و رابرت شپارد (Robert Shapard) تعدادی از این فلش‌فیکشن‌ها را از برخی از نویسندگان مطرح دنیا در مجموعه کتاب‌هایی تحت عنوان «داستان‌های کوتاه‌تر» گرد آورده‌اند که در سال ۱۳۹۸ در دو جلد، تحت عنوان «ماهی کور» و «تا شباهت را به مقتول کم کنی» با ترجمه علی بخشی و توسط نشر پله به بازار کتاب ایران عرضه شده است. گردآورندگان در مقدمه کتاب درباره ملاک‌های انتخاب‌شان چنین می‌نویسند: «اول از همه به طول داستان نگاهی انداختیم. حداقلی که یک دهه پیش برگزیدیم هنوز خوب به نظر می‌آمد. از آنجایی که نمی‌خواستیم خشکه‌مقدس باشیم بر مبنای یک پرسش پیش رفتیم: یک داستان چه اندازه می‌تواند کوتاه باشد و واقعاً هم چنان داستان باقی بماند؟ ممکن است عده‌ای بگویند به شکل ایده‌آل به کوتاهی یک جمله؛ اما ما به تجربه دریافته‌ایم هر چیزی کوتاه‌تر از یک سوم یک صفحه، شبیه یک خلاصه متن صرف یا حتی یک جوک است. در حداکثر طول داستان ما به ۷۵۰ کلمه پیشین وفادار ماندیم. البته این جمله مبنایی عملی هم دارد: برای تمام کردن یک داستان لحظه‌ای، نباید بیشتر از یک بار ورق زد. هرچند این تعریف این روزها می‌تواند ددرساز باشد. درباره رادیو چه؟ و مجلات الکترونیک و سایر رسانه‌ها؟» (همان: ۱۲). به غیر از طول داستان، آن‌ها در ادامه به ملاک‌های دیگری هم اشاره می‌کنند. از قول ریچارد باوش (Richard Bausch) که بعد دیگری به تعریف فلش‌فیکشن اضافه کرده می‌نویسند: «وقتی داستانی بسیار فشرده می‌شود، محتوای آن اندازه بیشتری می‌طلبد؛ یعنی برای آن که در چنین فضای کوچکی کارکرد داشته باشد، موضوع اصلی آن باید به نسبت بزرگ‌تر باشد. این مسأله دو تأثیر مهم دارد: نخست آن که موضوع فلش‌فیکشن نباید کوچک یا جزئی باشد، آنچه لازمه شعر است! دوم آن که جوهر و درون‌مایه یک داستان (که شامل موضوع اصلی نیز می‌شود) نه تنها در میزان مرکب بر کاغذ-طول داستان- وجود دارد، بلکه در ذهن نویسنده و متعاقباً در ذهن خواننده نیز وجود دارد.

چارلز بکستر (Charles Baxter) پای دریافت خوانندگان را به میان می‌کشد. او می‌گوید: خوانندگان، اکنون اطلاعات را با سرعت بیشتری فرآوری می‌کنند. بسیاری از مردم در برابر داستان‌های بلندتر ناشکیبا شده‌اند. چرا که عادت کرده‌اند همه چیز را سریع‌تر دریافت کنند؛ تقریباً همه را در یک لحظه. به عبارت دیگر داستان لحظه‌ای بیش از آن که درباره بلندی اثر باشد، درباره خود ماست. به نظر می‌رسد گریس پیلی (Grace Paley) موافق باشد چون خوانندگان را به یک گونه ادبی مرتبط می‌کند: یک داستان کوتاه بیشتر به شعر نزدیک است تا رمان و هنگامی که خیلی خیلی کوتاه است، مثلاً یک، دو یا دو و نیم صفحه، باید مثل شعر خوانده شود، بسیار آرام. آن‌هایی که دوست دارند مطالب را جا بیندازند، در یک داستان سه صفحه‌ای نمی‌توانند.

این مسأله، تجربه‌ای روان‌شناختی را به یاد می‌آورد که در آن ژانرهای گوناگون ادبی برای آزمایش شیوه‌های گوناگون «به یادآوردن» استفاده می‌شدند. نتیجه آزمایش آن بود که خوانندگان، تمایل داشتند به جای چند عبارت یا یک سطر کامل، کلمات منفرد یک شعر را به یاد بسپارند. خوانندگان به مدد ابزارهای مرتب کردن حافظه، مقدار زیادی از جزئیات را حفظ می‌کردند؛ مثل شخصیت‌ها و طرح داستان. بنابراین شاید بگذاریم یک صفحه کامل از یک رمان فراموش‌مان شود، اما یک داستان لحظه‌ای را طوری می‌بینیم که گویی همه اجزای آن به خاطر سپردنی است. پس: داستان لحظه‌ای باید به خاطر سپردنی باشد. البته ملاک و معیار دیگری هم هست: یک داستان لحظه‌ای خوب باید خواننده را به شکل احساسی یا خردمندانه تکان دهد و البته باید خیلی خوب و استادانه نوشته شده باشد تا خواننده از خواندن آن لذت ببرد» (همان، ۱۴).

در داستان‌های لحظه‌ای یا فلش‌فیکشن‌ها ظاهراً مجالی برای پرداختن به شخصیت و نمایاندن وجوه مختلف آن وجود ندارد. چون همه چیز بر مبنای کوتاهی و کاهش است و در این میان، عنصری مثل شخصیت را نمی‌توان از ابعاد مختلف مورد بررسی قرار داد و یا وجوه گوناگون او را روایت کرد. با این همه، نویسندگان این گونه داستانی با شگرد و شیوه‌های گوناگون می‌کوشند در همین مجال اندک، شخصیت یا شخصیت‌هایی بیافرینند که نه تنها خواننده آن‌ها را باور کند، بلکه گاهی تا مدت‌ها فراموش‌شان هم نکند. پرسش اصلی این مقاله این است که نویسندگان این گونه ادبی چه شگرد و شیوه‌هایی برای شخصیت‌پردازی و معرفی شخصیت‌ها به کار می‌گیرند. این مقاله به بررسی این پرسش می‌پردازد.

۲-۱. پیشینه تحقیق

حقیقت این است که منابع اندکی به فلش‌فیکشن و ویژگی‌ها و جایگاه این گونه داستانی پرداخته‌اند. در میان مقالات دانشگاهی کمتر نویسنده‌ای به این موضوع توجه کرده و بیشتر به داستان کوتاه و رمان پرداخته شده است تا داستان‌های لحظه‌ای؛ و این ممکن است به تازگی و کوتاهی حضور این ژانر ادبی در عرصه ادبیات داستانی بازگردد. با این حال می‌توان به چند مقاله و کتاب که کم و بیش به این موضوع نزدیک شده‌اند، اشاره کرد:

حسین پاینده در مقاله «ژانر ادبی داستانک و توانمندی آن برای نقد فرهنگ» می‌نویسد: منابعی که در زبان فارسی راجع به ژانر موسوم به داستانک تألیف شده، به نسبت داستان کوتاه بسیار اندک است. داستان‌نویسان ما به نوشتن داستانک بسیار کمتر از داستان کوتاه روی آورده‌اند. نویسنده در این مقاله پس از تعریف نوع ادبی موسوم به داستانک، نخست وجوه شباهت ساختار داستانک و داستان کوتاه را تبیین کرده و سپس عناصر این ژانر کمیاب را برشمرده شده است.

علی محمد مؤذنی و نسرين زرگرزاده دزفولی در مقاله «خویشاوندی «داستانک» و «حکایت» با نگاهی بر بهارستان جامی» بر این باور است که مینی‌مالیسم (کمینه‌گرایی) در ادبیات، سبک یا اصلی ادبی است که بر پایه فشردگی افراطی و ایجاز بیش از حد و سادگی محتوای اثر، بنا شده است. اگر بر اساس این تعریف، ایجاز و سادگی را مهم‌ترین ویژگی مینی‌مالیسم به شمار آوریم، در آثار کلاسیک نثر فارسی، با انواع و نمونه‌های متنوع و فراوانی از کمینه‌گرایی مواجه می‌شویم که از ابتدای شکل‌گیری زبان فارسی دری، مورد توجه گروهی از شاعران و نویسندگان فارسی زبان بوده است.

جهاندوست سبزلعلی‌پور و فرزانه عبدالهی در مقاله «داستانک در حکایت‌های قابوسنامه و تطبیق آن با مینی‌مالیسم» معتقدند که کمینه‌گرایی یا مینی‌مالیسم جنبش یا سبکی ادبی است که ویژگی اصلی آن کاهش مفرط محتوای اثر به حداقل عناصر ضروری است. این سبک که خاستگاهش مغرب زمین و موجد اصلی پیدایی آن جنبش فرمالیسم است، نتیجه تسلط تکنولوژی بر دنیای کنونی است. پیامد این جنبش هنری، رواج داستان بسیار کوتاه، با دو ویژگی کم حجمی و سادگی است. نویسندگان این سبک با حفظ اصول ساختاری و فنی داستان، به زبانی ساده و با به‌کارگیری شگردهایی چون: مقدمه‌گریزی، به‌کارگیری مضمون یا تم جذاب، شکل دادن به داستان بر پایه نقل، گفت‌وگو و روایت، کاربرد واژه‌های ساده و جمله‌های کوتاه و صریح، سعی کرده‌اند داستان‌هایی مؤثر و ماندگار بیافرینند. آن‌ها معتقدند گرچه بسیاری از آثار ادبی کهن فارسی از این ویژگی برخوردارند، اما کمتر از این منظر بررسی شده‌اند.

حمید جعفری قریه و لیلا اسدی پورینی در مقاله «بررسی شگردهای داستانک‌پردازی در بحر طویل‌های ابوالقاسم حالت» می‌نویسند: کوتاه‌نویسی و کمینه‌گرایی در ادبیات داستانی در شکل‌گیری نوع ادبی «داستانک» مؤثر بوده است. ایجاز و اختصار، به کارگیری بن‌مایه جذاب و دوری از زبان پیچیده از مؤلفه‌های این گونه ادبی است. در بسیاری از مواقع سرایندگان بحر طویل تلاش می‌کنند به شیوه داستان‌پردازی، اندیشه‌های خود را به خواننده القا کنند. آن‌ها هدف از پژوهش خود را سنجش، ارزیابی و نشان دادن قابلیت این نوع ادبی در پرداخت داستان می‌دانند.

سیدمهدی مسبوق و شهرام دلشاد در مقاله‌ی «شاخصه‌های مینی‌مالیسم در حکایتی از نهج البلاغه» می‌نویسند: نهج‌البلاغه دربردارنده حکایت‌های زیادی است و این حکایت‌ها بیشتر تاریخی می‌باشند. قدر مسلم هدف امام (ع) در نهج‌البلاغه حکایت‌گویی نیست و حکایت ابزاری است برای بیان مسائلی از قبیل امور عقیدتی، سیاسی و نظامی. بنابراین ایشان در روایت به تطویل سخن نمی‌گویند و به دنبال شرح و تفصیل حوادث رخ داده نیستند. با تکیه بر مؤلفه‌های نقد جدید در ادبیات داستانی، هم‌گونی‌ها و ماندگی‌های بسیاری بین حکایت‌های نهج‌البلاغه با گونه ادبی مدرن یعنی داستانک می‌یابیم که از آن به عنوان کمینه‌گرایی یا مینی‌مالیسم یاد می‌شود.

وحید مبارک و مظفر نوری در مقاله «شاهنامه و داستانک، بررسی تطبیقی داستان‌های «بهرام و لنک آبکش» و «که و مه» با قالب داستانی «مینی‌مال» معتقدند: برخی داستان‌های کوتاه شاهنامه، از لحاظ ساخت، پی‌رنگ و پیام اخلاقی با داستان‌های جریان مینی‌مال مطابقت دارند. این نکته نشان دهنده مهارت فردوسی، در استفاده از قالب‌های مختلف داستان برای بیان اندیشه‌های ایرانیان است. نویسندگان در این مقاله به این نتیجه می‌رسند که داستانک‌های شاهنامه علاوه بر منطبق بودن و مشابهت داشتن با مؤلفه‌های شیوه مینی‌مالیستی، در انطباق کامل با الگوهای ساختاری جریان مینی‌مالیسم نیستند و می‌توان برخی از تفاوت‌های این داستان‌ها را، به هنگام تطبیق آن‌ها با ساختارهای مینی‌مالیستی مشاهده کرد.

احمد رضی و سهیلا روستا در مقاله «کمینه‌گرایی در داستان‌نویسی معاصر» می‌نویسند: نویسندگان این گونه آثار با حذف عناصر غیرضروری، می‌کوشند اثر ادبی را در کمترین حجم و کوتاه‌ترین شکل عرضه کنند. آنان با استفاده از شگردهایی، از جمله گزینش برشی از لحظه‌های جذاب زندگی، مقدمه‌گزینی، استفاده از ارجاعات بین متنی، گزینش کلمه‌ها، جمله‌ها و بندهای کوتاه، گنجانیدن پایان پرکشش و... تلاش می‌کنند داستان‌هایی ساده و اثرگذار بیافرینند. نویسندگان ضمن نگاهی به زمینه‌ها و عوامل گرایش به کمینه‌گرایی در گذشته و امروز، دیدگاه‌های منتقدان را نیز درباره آن توضیح می‌دهند و ویژگی‌های داستان‌های کوتاه و شگردهایی را که نویسندگان در خلق این گونه آثار به کار می‌برند، معرفی می‌کنند.

محمدحسین وحدانی و اسماعیل شفق در مقاله «ویژگی‌های سبک مینی‌مالیسم در حکایت‌های کشف‌المحجوب هجویری» بر این باورند: پیدایش مینی‌مالیسم و داستان‌های کوتاه کوتاه، در غرب مقوله‌ای جدید به حساب می‌آید، اما در ادبیات کهن فارسی، حکایت‌های بسیاری وجود دارد که دارای ویژگی‌ها و پارامترهای داستان مینی‌مال است. برخی از این ویژگی‌ها عبارتند از: ایجاز و فشردگی، سادگی طرح و پی‌رنگ، محدودیت صحنه‌پردازی و شخصیت‌ها و وقایع، بهره‌مندی از تم جذاب، بی‌پیرایگی زبان، سهل و ممتنع بودن و ایجاد مفاهیم پارادوکسیکال در داستان. کشف‌المحجوب هجویری، یکی از آثار عرفانی و ادبی فارسی است که علاوه بر ویژگی‌ها و ارزشهای محتوایی، از نظر داستان‌پردازی نیز قابل تأمل و بررسی است.

پیمان صالحی در مقاله «مینی‌مالیسم در حکمت‌های منقول از ایرانیان باستان بر اساس منابع عربی» می‌نویسد: با این‌که مینی‌مالیسم در غرب، پدیده‌ای نوظهور محسوب می‌شود؛ اما این گونه ادبی، همواره از قدیم‌الایام در میان ایرانیان وجود داشته است. نتایج این مقاله نشان از آن دارد که این داستانک‌ها نمونه‌های والای کمینه‌گرایی در ادبیات فارسی و عربی هستند. اغلب آن‌ها با طرح و پی‌رنگی ساده و در قالب جملات بی‌پیرایه، بیان شده‌اند، ساختاری بسیار کوچک دارند و تنها از یک صحنه تشکیل شده‌اند و تمی جذّاب و پرشور دارند. در کنار این تشابهات، تفاوت‌هایی نیز میان داستان‌های حکمت‌آمیز ایرانیان باستان با مینی‌مالیسم وجود دارد.

سونیا حسن دایی در مقاله «مینی‌مالیسم با تأملی بر حکایات گلستان سعدی» می‌نویسد: با توجه به این‌که منشأ داستان کوتاه و داستانک، طبق نظر فرمالیست‌ها، حکایت است و اغلب ویژگی‌های اصلی داستان‌های مینی‌مالیستی مانند پی‌رنگ یا طرح ساده و عادی، عدم شخصیت‌پردازی، حجم کوتاه داستان، کوتاهی زمان حوادث و رویدادها، استفاده از عنصر گفت‌وگو و لحن واحد، در حکایات گلستان، وجود دارد.

کتاب‌های «مرگ ماهی» و «تا شباهت را به مقتول کم کنی» گردآوری شده توسط جیمز توماس و رابرت شپارد، مجموعه‌ای از جذاب‌ترین فلش‌فیکشن‌هاست که از بهترین نویسندگان دنیا انتخاب شده است. این مجموعه تعدادی از برترین داستان‌های لحظه‌ای را دربردارد. به این داستان‌ها در ایران داستان‌های برق‌آسا نیز گفته می‌شود. نویسنده‌های داستان‌های فلش‌فیکشن به دنبال غافلگیر کردن مخاطب یا به نوعی وارد کردن شوک به او هستند. این گونه از ادبیات در حدود یک دهه قبل به شهرت رسیده و بین مخاطبان داستان پذیرفته شده است.

کتاب «داستان‌های برق‌آسا» همان‌طور که از نامش پیداست، مجموعه‌ای است از بهترین داستان‌های خیلی خیلی کوتاه (فلش‌فیکشن / سادن‌فیکشن) که سال‌ها به اشتباه در ایران به آن‌ها داستانک یا داستان‌های مینی‌مالیستی می‌گفتند. این نوع از داستان که در آمریکا قدمتی طولانی دارد، از اواخر دهه پنجاه قرن بیستم تقریباً منسوخ شده بود تا این‌که دوباره از اواخر دهه هشتاد رواج یافت و اوج گرفت. داستان‌های کتاب «داستان‌های برق‌آسا» از میان هزاران داستان مهمی که به این فرم نوشته شده‌اند، انتخاب و ترجمه شده‌اند. کتاب «داستان‌های برق‌آسا» برآمده از درون مجموعه بزرگی است که «جیمز توماس» دبیر و سرویراستار آن بوده است.

کتاب داستانک «فلش‌فیکشن»، از محمد جواد جزینی است که نگارنده در این کتاب کوشیده است تا به دور از هرگونه پیش‌داوری درباره پیدایش گونه ادبی «فلش‌فیکشن»، این جریان ادبی را بررسی نماید و چستی این شیوه هنری و چگونگی شکل‌گیری آن و نیز تحولاتی را که در نظام داستان‌نویسی ایجاد کرده است، تحلیل کند. در این کتاب هم‌چنین به بعضی از خطاهای رایج در معرفی این گونه داستان‌ها اشاره شده است و شرح و معرفی دیگر گونه‌های داستان کوتاه از قبیل «اسکچ» (طرح‌واره)، «میکروفیکشن»، «نانوفیکشن» و... بررسی شده است تا تفاوت آن‌ها با «فلش‌فیکشن» روشن شود.

کتاب دیگر محمد جواد جزینی در این زمینه، کتاب «فلش‌فیکشن؛ آشنایی با گونه‌های داستان کوتاه» است که در این کتاب بعد از مقدمه، به ریخت‌شناسی داستانک، پیدایش داستانک‌ها در ایران، داستان‌های پیوست، کتاب‌شناسی و مقاله‌شناسی فلش‌فیکشن و چگونه یک فلش‌فیکشن (داستان ناگهان) بنویسیم، پرداخته است.

۱-۳-۱. داستان لحظه‌ای:

سیر تاریخچه داستان کوتاه، گویای آن است که این گونه ادبی رو به کوتاهی می‌رود و انگار هرچه سرعت زندگی بیشتر می‌شود، داستان‌ها هم کوتاه‌تر می‌شوند. برخی منتقدان ادبیات داستانی، سیر این کوتاهی را تکوین طبیعی دنیای مدرن و دست‌آوردهای زندگی عصر جدید به حساب آورده‌اند. گروهی دیگر نیز این سیر را افراط‌گری‌های جریان‌های رادیکال ادبی تلقی کرده‌اند. فلش‌فیکشن را اتم شکافته‌شده داستان کوتاه نیز نامیده‌اند. مترجمین بارها معادل «داستانک»، «داستان ریزه»، «داستان برق‌آسا» و «داستان ناگهان» و حتی «کوتاه کوتاه» را به جای واژه فلش‌فیکشن به کار برده‌اند. تحلیل‌گران ادبی برای شرح دلایل پیدایش این جریان ادبی به بحران‌های اقتصادی و به ویژه «بحران انرژی» و هم‌چنین «زوال ملی مطالعه» در مقابل رسانه‌های جدید (سینما و تلویزیون) اشاره کرده‌اند. در آخرین دهه‌های قرن بیستم مقبولیت همگانی تقسیم‌بندی سه‌گانه «رمان»، «داستان کوتاه» و «داستان بلند» رفته‌رفته رنگ باخت. در مغرب‌زمین که موطن اصلی این گونه ادبی است، شکل‌های تعریف شده کوتاهی از آن ثبت شده است. گونه‌هایی مثل: «فلش‌فیکشن»، «سادن فیکشن»، «فست فیکشن»، «متا فیکشن»، «سوپر فیکشن»، «نانو فیکشن» و... جنبش فرمالیست که در دهه ۱۹۲۰ شکوفا شد، به نوعی موجد اصلی پدید آمدن نظریات تئوریک درباره داستان کوتاه بود. نظریه‌پردازان و روایت‌شناسان متعددی در بسط و گسترش آن تأثیر داشتند. داستان کوتاه تجلی و بروز تلاش فرمالیست‌ها در ایجاد شکل‌های جدید بود. تلاشی در جهت تجربه‌های نو در پدید آوردن شیوه‌های تازه که شعار اصلی فرمالیست‌ها بود (جزینی، ۱۳۹۰: ۱۳). از مهم‌ترین این گونه‌ها «فلش‌فیکشن‌ها» بودند که محبوبیت فراوانی یافته‌اند؛ فرم کوتاهی از داستان‌گویی که تاب داستان‌گویی چندپاره را ندارد و در عین حال باید داستان کاملی باشد. داستانی که در آن وجود هر کلمه ضروری است و از آن چیزی باقی نمی‌ماند جز یک هسته داستانی زدوده شده از هر حاشیه و موارد غیرضروری (توماس، ۲۰۲۲: <http://www.louh.com/content/4042/default.aspx>).

از ویژگی‌ها و خصیصه‌های مهم این گونه ادبی، می‌توان به طور خلاصه به این موارد اشاره کرد: طرح ساده و سراسر است، وحدت تأثیر در ساختار، محدودیت زمان و مکان، یک شخصیت واحد یا یک واقعه خاص، زبانی ساده و بی‌آلایش، درون‌مایه‌هایی اغلب با دغدغه‌های کلی انسانی، و اغلب پایانی غافلگیرکننده. نویسنده داستان لحظه‌ای معمولاً برای نوشتن یک فلش‌فیکشن خوب، به این موارد توجه می‌کند: رعایت ایجاز در بهره‌گیری از عناصر داستانی در جهت کاهش حجم داستان. انتخاب داستانی که کمترین کنش و حادثه را داشته باشد. چنین نویسنده‌ای هیچ‌گاه در آغاز داستان مفهوم اصلی را بیان نمی‌کند. ابتدای داستان را به میانه‌های کنش و حادثه اختصاص می‌دهد. روی تصاویر تأثیرگذار تمرکز می‌کند. حدس و گمان خواننده را تا پایان داستان نگه می‌دارد تا اصل جذابیت را نیز رعایت کرده باشد. از اشاره‌های کنایه‌آمیز استفاده می‌کند و از اتفاق غیرمنتظره در داستان بهره می‌گیرد.

یک فلش‌فیکشن کامل باید بتواند جهانی را در قالب چندین کلمه تعریف کند و خواننده را دنبال خود بکشانند. اینجاست که خواننده در نقش آفریننده اصلی اثر ظاهر می‌شود و خلاءهایی را که نویسنده به جا نهاده است، پر می‌کند. مغز مخاطب شروع می‌کند به آوردن دلیل برای رویداد و جزئیات داستان را بازسازی می‌کند و به خاطر این که این داستان مخاطب نیز می‌شود، اثری بلند مدت به جا می‌گذارد. نباید تصور کرد که فلش‌فیکشن‌ها نیازی به طرح داستانی ندارند. برعکس، خلق کردن اثری قابل توجه با کلمات کمتر، کاری بس دشوار است. به آن می‌ماند که یک تابلوی نقاشی تنها با چند ضربت قلم مو کشیده شده باشد. در یک فلش‌فیکشن هم شخصیت‌ها با چیزی شبیه همین ضربات

قلم مو ایجاد می‌شوند. انگار که نوری ناگهان ظاهر می‌شود و بیننده را در تفکر فرو می‌برد؛ اما در عین حال این اثری کامل است و رها شده نیست.

دیوید گفنی (David Gefni) چند توصیه درباره نوشتن یک فلکش فیکشن دارد:

-داستان را از میانه شروع کنید، چون برای صحنه چیدن و ساختن شخصیت‌ها وقت ندارید. -شخصیت‌ها را محدود کنید: در فلش فیکشن وقت برای شخصیت‌پردازی نیست. چون داستان فوق‌العاده کوتاه است. حتی استفاده صرف از یک اسم، مگر این که حاوی اطلاعاتی درباره داستان باشد. -مطمئن شوید که پایان داستان، در آخر آن رخ نمی‌دهد. در غیر این صورت، درگیری خواننده در همین جا پایان می‌یابد. به جای آن بهتر است نتیجه داستان را در میانه آن بیاوریم تا خواننده زمان کافی برای درک اتفاقات و تصمیم‌های شخصیت‌های داستان داشته باشد. اطلاعات مورد نیاز در همان سطور اول به خواننده داده می‌شود و در پاراگراف بعدی؛ خواننده را به عمق داستان می‌کشاند. -برای اسم مناسب، وقت بگذارید. -سطر آخر داستان باید مثل یک زنگ صدا کند. سطر آخر، پایان داستان نیست. بلکه این اتفاق در میانه داستان می‌افتد؛ اما جمله آخر باید خواننده را درگیر کند. نباید کامل کننده داستان باشد، بلکه باید مخاطب را به جای جدیدی ببرد که باعث شود هم‌چنان درباره ایده‌های داستان و این که معنی آن‌ها چه بود فکر کند. -بلند بنویسید و کوتاه کنید: داستان مثل یک توده سنگ است که شما باید مثل سنگ تراش آن را بتراشید. آن قدر این کار را ادامه دهید که در نهایت، داستان‌تان نیمی از صفحه را اشغال کند و یک آغاز، یک میانه و یک پایان داشته باشد و شخصیت‌پردازی و توصیف‌ها سر جایش باشند و داستان خوبی هم از کار در آید (گفنی، ۲۰۲۲: <http://parvaze522.blogfa.com/post/4>).

سیر حرکت در فلکش فیکشن‌ها بسیار سریع است. داستان سریع آغاز می‌شود و به همان سرعت به سمت انتها پیش می‌رود. برای همین باید در این روند، هر کلمه غیرضروری حذف شود. از نظر استفان مینوت این نوع داستان از پنج ایده سرچشمه می‌گیرد: (۱) تجربه‌ای واقعی (۲) حکایت مآبانه (۳) تحلیلی (۴) خیالی و (۵) شعر گونه به عقیده او راه نوشتن یک فلش فیکشن خوب، رعایت این موارد است: - ابتدا دنبال ایده‌های کوچک بگردید. - سپس هر گونه مقدمه را در ذهنتان دفن کنید. - بهتر است از اواسط یک رویداد آغاز کنید. - بر روی یک تصویر ذهنی قوی متمرکز شوید. - گاهی می‌توانید از اتفاقات تاریخی یا رویدادهای مشهور استفاده کنید. -پایان را به طور منطقی کمی پیچیده و مبهم بسازید (<http://masais.blogfa.com/post/63>).

۲-۳-۱. شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان و شیوه‌های آن:

اشخاص ساخته شده‌ای (مخلوقی) را که در داستان و نمایش‌نامه ظاهر می‌شوند، شخصیت می‌نامند. شخصیت، در اثر روایتی یا نمایشی فردی است که کیفیت روانی و اخلاقی او، در عمل او و آنچه می‌گوید و می‌کند، وجود داشته باشد. خلق چنین شخصیت‌هایی را که برای خواننده در حوزه داستان تقریباً مثل افراد واقعی جلوه می‌کنند، شخصیت‌پردازی می‌خوانند (میرصادقی، ۱۳۹۰: ۸۴). اهمیت شخصیت در داستان از هر عنصر دیگری بیشتر است؛ زیرا این شخصیت است که داستان را جلو می‌برد. حوادث نیز به تبع حرکت و کنش‌های او در داستان رخ می‌دهند. هر قدر شخصیت پیچیده‌تر باشد، داستان نیز پیچیده‌تر می‌شود و هر قدر شخصیت ساده‌تر و منفعل‌تر باشد، داستان بیشتر به سطح می‌آید. شخصیت‌پردازی در داستان کوتاه اغلب تحت تأثیر حجم اندک متن قرار می‌گیرد و گاه نیز جدی گرفته نمی‌شود؛ اما

نویسنده توانمند با بهره‌گیری از روش‌های مختلف شخصیت‌پردازی، شخصیت‌های داستان را به خواننده معرفی می‌کند. عامل شخصیت، محوری است که تمامیت قصد بر مدار آن می‌چرخد. کلیه عوامل دیگر، عینیت، کمال معنا و مفهوم و حتی علت وجودی خود را از عامل شخصیت کسب می‌کنند. مگر می‌توان قصه‌ای یافت که در آن دگرگون شدن شخصیت موجبات دگرگونی حوادث، جدال‌ها، طرح و توطئه و سایر عوامل دیگر را فراهم نیاورد؟ و آیا قصه می‌تواند چیزی جز رشد و تکامل شخصیت قهرمان در طول زمان باشد (براهنی، ۱۳۹۳: ۲۶۴).

انواع شخصیت: شخصیت‌های «قصه، داستان کوتاه، رمان، نمایش‌نامه» را می‌توان از جنبه‌های مختلف تقسیم‌بندی کرد:

شخصیت ایستا: شخصیت ایستا شخصیتی است که تغییر نکند یا اندک تغییری را بپذیرد. به عبارت دیگر، در پایان داستان همان باشد که در آغاز بوده است و حوادث داستان بر او تأثیر نکند یا اگر تأثیر بکند، تأثیر کم باشد.

شخصیت پویا: شخصیت پویا، شخصیتی است که یک‌ریز و مداوم در داستان، دستخوش تغییر و تحول باشد و جنبه‌ای از شخصیت او، عقاید و جهان‌بینی او یا خصلت و خصوصیت شخصیتی او دگرگون شود. این دگرگونی ممکن است عمیق باشد یا سطحی، پر دامنه باشد یا محدود. این تغییرات اساسی و مهم است و ممکن است در جهت سازندگی یا ویرانگری شخصیت عمل کند (میرصادقی، ۱۳۹۰: ۹۴).

شیوه‌های شخصیت‌پردازی

شیوه‌های شخصیت‌پردازی اغلب با این روش‌ها ممکن و میسر می‌شود: توصیف یا توضیح مستقیم: در این شیوه، نویسنده از زبان خود یا از زبان یکی از شخصیت‌های داستان، خصوصیات اشخاص را به خواننده می‌گوید. توصیف به یاری گفت و گو: در این شیوه نویسنده اشخاص داستان را به حرف می‌آورد و کاری می‌کند که فرد با بیان و گفتار خویش خواننده را در جریان خصوصیات خود بگذارند. همان کاری که مردم می‌کنند. توصیف به یاری آکسیون: در این شیوه نویسنده اشخاص داستان را به جنبش درمی‌آورد و به یاری اعمال و رفتارشان خواننده را با خصوصیاتشان آشنا می‌کند. لیکن بهترین و مؤثرترین راه این است که نویسنده این سه شیوه را به هم بیامیزد (یونسی، ۱۳۸۴: ۴۵).

داستان‌نویسان به روش‌های زیر شخصیت را وارد داستان می‌کنند:

۱- معرفی شخصیت از طریق توضیح مستقیم: در این روش، داستان‌نویس در آغاز داستان و یا در بخشی از داستان شخصیت را به خواننده معرفی می‌کند.

۲- معرفی شخصیت از طریق عمل داستانی: در این روش، داستان‌نویس با ساخت یک صحنه و عمل داستانی و بیشتر گفت‌وگو، شخصیت را معرفی می‌کند.

۳- درون‌پردازی شخصیت: در این روش، نویسنده با کند و کاو و در لایه‌های درونی و ذهنی شخصیت یا شخصیت‌های داستان، آن‌ها را به خواننده می‌شناساند. داستان‌نویس با این شیوه، در ذهن شخصیت داستان، پناه می‌گیرد و ذهنیت‌ها و دغدغه‌های ذهنی او را بیرون می‌ریزد و برای خواننده آشکار می‌سازد.

جمال میرصادقی در مورد سه شیوه رایج شخصیت‌پردازی این‌گونه آورده است: در شیوه اول: یعنی ارائه صریح شخصیت‌ها با یاری گرفتن از شرح و توضیح مستقیم، موفقیت در ارائه صریح شخصیت‌ها بسته به خصوصیات شخصی

راوی یا ویژگی‌های نویسنده دانای کل است. در روش دوم: عرضه کردن شخصیت‌ها جزء جدایی‌ناپذیر روش نمایشی است؛ زیرا از طریق اعمال و رفتار شخصیت‌هاست که آن‌ها را می‌شناسیم. در این روش، شخصیت‌های داستان در حین عمل نشان داده می‌شوند و ما از آنچه آن‌ها می‌گویند و از آنچه می‌کنند، حدس می‌زنیم که چه نوع آدم‌هایی هستند. روش سوم: در این روش، درون شخصیت بدون تعبیر و تفسیر ارائه می‌گردد. به این ترتیب که با نمایش عمل‌ها و کشمکش‌های ذهنی و عواطف درونی شخصیت، خواننده غیر مستقیم شخصیت را می‌شناسد (میرصادقی، ۱۳۹۰: ۹۲۰-۸۷).

لئوناردو بیشاپ در کتاب «درس‌هایی درباره داستان‌نویسی» در مورد ویژگی‌های همیشگی شخصیت معتقد است: «درست است که نویسنده از خصوصیات کلی شخصیت‌ها استفاده می‌کند تا آن‌ها را توصیف کند، اما او باید در سرتاسر اثر از این خصوصیات استفاده کند. ممکن است حوادث و موقعیت‌ها صفات شخصیتی را تشدید یا تعدیل کنند؛ اما هیچ‌گاه آن‌ها را از بین نمی‌برد. به علاوه باید دائم از طریق رویدادها، ویژگی‌های اشخاص را اثبات کرد. با گفتن این‌که شخصیتی شوخ، زیرک، پلید، دست و دل‌باز، تنبل و بداخلاق است، شخصیتی با این ویژگی‌ها خلق نمی‌شود» (بیشاپ، ۱۳۸۳: ۱۹۱).

رابرت اسکولز نیز در کتاب «عناصر داستانی» می‌نویسد: «بهتر آن است که شخصیت را برآیند دو تکانه بدانیم: تکانه فردیت بخشی و تکانه نمونه عینی [تیپ]‌سازی. شخصیت‌های بزرگ و به یاد ماندنی، برآیند پر قدرت این دو تکانه‌اند. ما ویژگی‌های فردیت بخشی را به خاطر می‌سپاریم و به یاد می‌سپاریم که شخصیت چگونه چیزی بزرگ‌تر از خود ارائه می‌کند. این ریزه‌کاری‌های فردیت بخشی جزئی از هنر داستان‌گو هستند» (اسکولز، ۱۳۷۷: ۲۰).

پیتر وستلند در کتاب «شیوه‌های داستان‌نویسی» در خصوص شخصیت‌های ساده و پیچیده می‌گوید: «حضور شخصیت‌های ساده در داستان، نه تنها بسیار خرسندکننده و موجه است بلکه اهمیت آن‌ها در حد همان شخصیت‌های پیچیده است که نویسنده در داستان خود آورده است. آن‌ها با شخصیت‌های پیچیده داستان برابرند زیرا نویسنده آن‌ها را با آن بخش از خصایص وجودشان که با ارزش و مهم است، به ما عرضه می‌کند. آن چیزی را درباره آن‌ها به ما می‌گوید که ارزش دانستن دارد» (وستلند، ۱۳۷۱: ۱۴۰).

علاوه بر آن حمید عبداللهیان در مقاله «شخصیت‌پردازی در داستان» در تعریف شخصیت می‌آورد: «شخصیت شبه شخصی است تقلید شده از اجتماع که بینش جهانی نویسنده بدان فردیت و تشخص بخشیده است» (عبداللهیان، ۱۳۷۷: ۶۶).

هم‌چنین یوسف نیک‌نام در مقاله‌ای با عنوان «شخصیت‌پردازی در داستان کوتاه» می‌آورد: «در داستان کوتاه، برخلاف رمان و داستان بلند، نویسنده به خاطر کوتاهی داستان قادر نیست مدتی طولانی از دوران زندگی حتی یک شخصیت را بپروراند. در داستان کوتاه، عموماً چگونگی رفتار و عکس‌العمل یک یا چند شخصیت در موقعیت، حادثه و یا اتفاقی خاص نشان داده می‌شود» (نیک‌نام، ۱۳۸۶: ۱۱۷).

سهیلا فرهنگی در مقاله «شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان» شخصیت‌ها را بنا به تعریفی از ام. فورستر به «شخصیت ساده» و «شخصیت جامع» تقسیم‌بندی می‌کند: «شخصیت ساده یک بعدی است و خصلت و ویژگی‌های مشخصی را نشان می‌دهد و شخصیت جامع چند بعدی است و خصلت‌های خوب و بد و عام و خاص را توأم تصویر

می‌کند. البته ارزش هر دو نوع شخصیت‌ها از نظر داستانی یکسان است و داستان به هر دوی آن‌ها به یک اندازه نیاز دارد» (فرهنگی، ۱۳۸۲: ۷۰).

سید عبدالعلی دستغیب در مقاله «شخصیت‌پردازی در داستان» آورده است: «هر شخصیتی در داستان کار خاصی دارد و ویژگی‌های چشم‌گیر او باید حضور وی را در داستان موجه سازد. البته، بیشتر داستان‌های کوتاه را یک یا دو شخص عهده دارند به جهت این که این‌ها برای کمال یافتگی و ویژگی‌های روانی یا اخلاقی خود به فضایی مناسب نیاز دارند و کوتاه بودن قصه مانع از این است که نویسنده چندین شخصیت را وارد داستان کند» (دستغیب، ۱۳۸۴: ۳۵).

۲. پردازش تحلیلی موضوع

نقطه محوری در داستان، شخصیت است و عناصر دیگری مثل دیدگاه روایت، فضا و اتمسفر، لحن و انتخاب زبان روایت و... همگی متناسب با او انتخاب می‌شوند. حادثه‌پردازی‌ها، تعلیق و کشمکش‌ها، حتی شخصیت‌های فرعی داستان برای پردازش و باورپذیر کردن شخصیت یا شخصیت‌های اصلی اهمیت پیدا می‌کنند. اگر مخاطب، شخصیت را باور کند، حتی اگر منطق داستانی بسیار دور از منطق جهان واقعی باشد، دیگر عناصر داستان را هم خواهد پذیرفت. در پرتو باورمندی به شخصیت است که درون‌مایه و پی‌رنگ داستانی پذیرفتنی می‌شود. با این حال، داستان کوتاه به دلیل حجم اندک‌ش، در مقایسه با داستان بلند و رمان، فرصت چندانی برای پرداختن به شخصیت و نمایاندن همه ویژگی‌ها و خصوصیات ظاهری و باطنی او ندارد. در ضمن نمی‌تواند از عنصر مهم شخصیت چشم‌پوشی کند و یا حتی به شخصیت‌های تیپیکال بسنده نماید. در این میان، نویسندگان فلش‌فیکشن‌ها با محدودیت بیشتری هم روبه‌رو هستند. اگر در داستانک‌ها و داستان‌های مینی‌مال، ظرافت و زیبایی داستان بیشتر وابسته به حیرت مخاطب از فضای نامتعارف و عنصر غافل‌گیری و ضربه نهایی است، در فلش‌فیکشن‌ها این گونه نیست. مخاطب در اینجا با داستانی روبه‌روست که تنها حجم اندک‌ش، آن را شبیه داستانک و داستان‌های مینی‌مال می‌کند و گرچه چیزی از یک داستان کامل کم ندارد.

نویسندگان فلش‌فیکشن‌ها نیز مثل نویسندگان داستان کوتاه و داستان بلند و رمان، توجه ویژه‌ای به شخصیت‌پردازی دارند. بررسی و تحلیل حدود هفتاد فلش‌فیکشن برگزیده و دقت در شخصیت‌های این فلش‌فیکشن‌ها باعث شد چندین و چند شگرد و شیوه برای نمایاندن و پرداختن شخصیت آشکار شود. درست است که نویسنده فلش‌فیکشن اغلب از تعدد شخصیت‌ها می‌گریزد و به یکی دو شخصیت بسنده می‌کند و حتی اغلب، شخصیت‌ها نیز شخصیت‌هایی ایستا و ساده انتخاب می‌شوند که معرفی و پردازش‌شان در حجم اندک فلش‌فیکشن ممکن باشد؛ در عین حال این‌ها بخشی از شگردهای یک نویسنده فلش‌فیکشن به حساب می‌آیند. در ادامه مقاله به دیگر شیوه‌ها نیز می‌پردازیم. فلش‌فیکشن‌هایی که در این بخش به آن‌ها اشاره می‌شود، از دو کتاب «ماهی کور» و «تا شباهت را به مقتول کم کنی» هر دو به گزینش جیمز توماس و رابرت شپارد و ترجمه علی بخشی است که نشر پله منتشر کرده است.

۲-۱. شخصیت‌های ویژه و فراموش‌نشدنی

یکی از روش‌های مرسوم شخصیت‌پردازی در فلش‌فیکشن‌ها، انتخاب شخصیت‌های ویژه و خاص است؛ شخصیت‌هایی که مخاطب در زندگی روزمره‌اش به ندرت با آن‌ها روبه‌رو می‌شود. چنین شخصیت‌هایی اگرچه از زندگی و مناسبات آن جدا نیستند؛ اما ویژگی‌های منحصربه‌فردشان از آن‌ها چنان شخصیت‌هایی برمی‌آورد که به‌رغم کوتاهی داستان، تا مدت‌ها در ذهن مخاطب می‌مانند و فراموش نمی‌شوند. بدین ترتیب، نویسنده فلش‌فیکشن، بخش بزرگی از شخصیت‌پردازی را از این طریق انجام می‌دهد و انتظار مخاطب را از شناختن شخصیت و حس نزدیکی به او و درک ویژگی‌های ظاهری و باطنی‌اش تا حد قابل قبولی برآورده می‌کند، بدون آنکه در دام شخصیت‌های تیپیک بیفتد. در ادامه به چند مورد اشاره می‌شود:

• کاهنِ خاطراتِ مردمانِ کریچ، پل ترو (Paul Theroux)

شخصیت اصلی این فلش‌فیکشن، مردی است که به تنهایی، همه تاریخ‌ها و نام‌ها و حوادث مردمان کریچ (Creech)، بومیان بلندی‌های مرکز و جنوب سوماترا را به خاطر می‌سپارد. این مرد، تاریخچه کاملی از این مردم را می‌داند و می‌تواند یک هفته، روز و شب، نسب‌نامه‌های جورواجور را از بر بخواند. این کاهنِ خاطرات، یاد مردم کریچ می‌آورد که کی هستند و چه انجام داده‌اند. او تفریح آن‌ها و تاریخ‌دان آن‌هاست. حافظه و ذهن و تصورات آن‌هاست. او کریچ را سرگرم می‌کند و آگاه می‌کند. کریچ هیچ رئیس یا رهبری ندارد. فقط کاهنِ خاطرات، صاحب‌اختیار است. او عنوانش را در لحظه تولد به دست می‌آورد. به محض آنکه بتواند صحبت کند، به او می‌فهمانند که انبان رسم و رسوم کریچ است. شغل چندان آسانی نیست. او باید سیاهه بلندبالایی از نام‌های خانوادگی و همه وقایعی را که از لحظه تولدش اتفاق افتاده از بر بخواند...

آنچه کاهنِ خاطرات می‌داند، آن بی‌کرانگی انبانِ واقعیت‌ها، در مقابل واقعیتی که نمی‌داند چیزی نیست، رازی که از او پنهان کرده‌اند. بعد سی سال که او دیگر با معیارهای کریچ، پیر محسوب می‌شود، جلسه‌ای تشکیل می‌شود. او تاریخ کریچ را از بر می‌خواند و در پایان به مرگ محکوم می‌شود. در آیینی به اسم جشن تطهیر، کباب می‌شود و توسط تک‌تک مردمان کریچ خورده می‌شود. اولین کودک مذکر بعدی که زنی کریچ به دنیا بیاورد، لقب کاهنِ خاطرات می‌گیرد و بر صدر می‌نشیند. تاریخ دوباره آغاز می‌شود. همه چیزهایی که پیش از تولد او اتفاق افتاده‌اند، دیگر واقعیت ندارند. همه دعاها فرو می‌نشینند و همه دیون باطل می‌شوند.

کاهنِ خاطرات که حالا کودک است و به زودی مرد می‌شود، نقش خود را یاد می‌گیرد و باور می‌کند که تاریخ با او شروع می‌شود. او هیچ‌وقت نمی‌فهمد که در یک لحظه معین، زندگی‌اش به پایان می‌رسد، اما این مرگ کاهنِ خاطرات است که مردم کریچ به خاطرش زندگی می‌کنند و درباره‌اش پچ‌پچ می‌کنند. لحظه پاک شدن همه بدهی‌ها، همه جنایت‌ها، همه شرم‌ها و شکست‌ها. آن‌ها مشتاقانه نسیانی را که مرگ او به بار می‌آورد انتظار می‌کشند. اگرچه او خبر ندارد، اما در سراسر زندگی نه صاحب‌اختیاری و الا مقام، که بیشتر زباله‌دان دم‌دستی است که همه جزئیات ناجور کریچ به آن پرتاب می‌شود و به خاطر این که نمی‌داند در زمان مرگ محتومش، همه چیز به نسیان سپرده می‌شود، پنهانی اسباب تمسخر دیگران است (توماس و شپارد، [۱] ۱۳۹۸: ۲۱).

• پرتقال، بنجامین روزنباوم (Benjamin Rosenbaum)

شخصیت اصلی این فلش فیکشن، یک پرتقال است؛ یک پرتقال که بر دنیا حکمرانی کرد. تعلیق موقت مشیت الهی و تفویض همه امور به پرتقالی ساده، غیرمنتظره بود. در باغی در فلوریدا پرتقال، فروتنانه این افتخار را پذیرفت. پرتقال‌های دیگر، پرنده‌ها و مردان پشت فرمان تراکتورها از خوشحالی گریه کردند. موتور تراکتورها سرود ستایش غریبند. خلبان هواپیماهایی که از بالا می‌گذشتند، گردِ باغ چرخیدند و به مسافران گفتند: زیر پای ما باغی است که در آن پرتقالی که جهان را اداره می‌کند، بر شاخه ساده‌ای روییده است. و مسافران به احترام سکوت کردند. فرماندار فلوریدا هر روز را تعطیل اعلام کرد. بعد از ظهرهای تابستان، دالای‌لما به باغ می‌آمد، می‌نشست و با پرتقال درباره زندگی صحبت می‌کرد.

وقت چیدن پرتقال که رسید، هیچ‌یک از کارگرهای فصلی پا پیش نگذاشتند. اعتصاب کردند. سرکارگرها گریه می‌کردند. پرتقال‌های دیگر قسم خوردند که ترش می‌شوند؛ اما پرتقالی که جهان را اداره می‌کرد، گفت: نه، دوستان من، زمانش رسیده است. سرآخر، مردی از شیکاگو با قلبی به سردی و بادخیزی دریاچه میشیگان در زمستان را خبر کردند. او چمدانش را زمین گذاشت، از نردبانی بالا رفت و پرتقال را چید. پرنده‌ها ساکت شدند و ابرها ناپدید. پرتقال از مرد شیکاگویی تشکر کرد.

می‌گویند وقتی پرتقال وارد سیستم فرآوری تولید و توزیع ملی شد، ماشین‌های کذایی طلایی شدند، راننده‌های تراکتورها شاهد تجلی مسیح شدند، مغازه‌دارهای پیر روستایی دخترهای مطرودشان را از وال‌استریت فراخواندند و همه‌شان بخشیده شدند. من سه روز پیش پرتقالی را که جهان را اداره می‌کرد، به قیمت سی و نه سنت از فروشگاه سیف‌وی خریدم و او سه روز تمام نشست توی سبد میوه‌ام و به من چیز یاد داد. امروز به من گفت: وقتش رسیده است. و من خوردمش. حالا دوباره خودمانیم و خودمان (توماس و شپارد، [۲] ۱۳۹۸: ۲۹).

• گل سرخ، ژان بیگنه (John Biguenet)

شخصیت‌های اصلی این فلش فیکشن، زن و مردی هستند که پسرشان، کوین را در کودکی از دست می‌دهند؛ اما زن برای تحمل این مصیبت، این گونه خیال‌پردازی می‌کند که پسرشان دزدیده شده است. کم‌کم این خیال آن‌چنان در ذهن زن ریشه می‌دواند که حتی برای پیدا کردن کودک، یک کارگاه خصوصی استخدام می‌کند و وقتی می‌بیند نتیجه‌ای حاصل نمی‌شود و کارگاه نمی‌تواند ردی از کودک پیدا کند، برای درمان افسردگی‌اش، تا مدت‌ها نزد یک روان‌شناس می‌رود. روان‌شناس هم برای امیدوار کردن او پیشنهاد می‌دهد یکی از عکس‌های پسر را به کمک فتوشاپ، هر سال تغییر بدهند و به اندازه یک سال جوان‌ترش کنند تا بتوانند پیش‌رفت سنی کودک را ببینند و اگر روزی، حتی بعد از سال‌ها، پسرشان را به طور اتفاقی در جایی دیدند، بشناسند. زن در این آرزو می‌میرد و مرد که از این موضوع و عکس‌های فتوشاپی خبر ندارد، آلبوم عکس‌ها را بعد از مراسم خاکسپاری همسرش به طور اتفاقی پیدا می‌کند. آلبومی قرمز رنگ که در صفحه باز شده‌اش، تصویر پسری پانزده ساله است که مرد نمی‌شناسدش.

... اولش نمی‌دانست که او کیست. چهره، صفحه به صفحه، جوان‌تر می‌شد. اما خیلی زود به شک افتاد و بعد در آخرین صفحه‌های آلبوم قرمز، موهای شانه‌شده و لبخند شکننده پسرک را تشخیص داد که نگاه خیره‌اش را از یک عکس مدرسه گرفته بودند. وقتی فکر کرد که امیلی پنهانی پیش‌رفت سنی را ورق می‌زده و هر سال تولد کوین،

عکس جدیدی بالای عکس سال قبل اضافه می‌کرده، دل‌آشوبه‌ای احساس کرد که تا گلویش بالا آمد. نفس عمیقی کشید و برای دفاع از خودش گفت: فقط یک جور خاطره است!

مثلاً خودش هنوز نمی‌توانست ساعت سبزرنگ روی دیوار آشپزخانه را فراموش کند که قبل از همه به یادش آورده بود پسرش دیر کرده است. تق‌تق بی‌رحم قفل بی‌جان موقع باز کردن در را هم نمی‌توانست فراموش کند، زمانی که می‌خواست ببیند پسرک دارد در پیاده‌رو ول می‌گردد یا نه. و همیشه یادش می‌آمد که به ایوان ورودی می‌رفت و چشمش در محدوده نگاهش می‌افتاد به یک نور قرمز چشمک‌زن، شبیه به گلی که به سایه می‌رود و بیرون می‌آید (توماس و شپارد، [۱] ۱۳۹۸: ۷۳).

• چسب معرکه، انگار کرت (Etgar Keret)

شخصیت‌های اصلی این فلش‌فیکشن، زوج جوانی هستند که به خاطر بی‌وفایی و خیانت مرد، ازدواج‌شان در آستانه فروپاشی است. داستان به شیوه اول شخص و از زبان مرد روایت می‌شود. مرد وقتی می‌بیند که زن، چسب مخصوصی خریده است،

... پرسیدم: چیه؟

گفت: چسبه، چسب مخصوص، بهترین نوعش.

حالا واسه چی خریدیش؟

گفت: چون احتیاجش داشتم. کلی چیز اینجا هست که باید چسبونده بشن.

گفتم: هیچی اینجا نیاز به چسبونده شدن نداره. کاش می‌فهمیدم واسه چی خریدیش.

غرغرکنان گفت: به همون دلیل که باهات ازدواج کردم، تا وقتم رو بگذرونم.

نمی‌خواستم دعوا مراغه راه بیندازم، برای همین ساکت شدم، او هم همین طور. پرسیدم: حالا خوبه چسبش؟ او تصویر روی جعبه را نشانم داد که یارویی وارونه از سقف آویزان شده بود. گفتم: هیچ چسبی واقعاً نمی‌تونه یکی رو این طوری بچسبونه. اونا فقط تصویر رو وارونه کردن. او نگاه نکرد. گفتم: ساعت هشت شده، باید عجله کنم. کیفم را برداشتم و گونه‌اش را بوسیدم: یه خرده دیر می‌آم. باید... . گفت: اضافه‌کاری کنی، می‌دونم.

زود برگشتم خانه. وقتی رفتم تو گفتم: سلام. اما هیچ جوابی نیامد. به همه اتاق‌های خانه سر زدم. توی هیچ کدام نبود. توی آشپزخانه تیوب چسب را که کاملاً خالی شده بود، پیدا کردم. خواستم یکی از صندلی‌ها را بکشم عقب که بنشینم، اما صندلی تکان نخورد. دوباره سعی کردم. حتی یک اینچ هم تکان نخورد. با چسب چسبانده بودش به زمین. در یخچال باز نمی‌شد. با چسب آن را بسته بود. نمی‌دانستم کجاست. رفتم داخل اتاق نشیمن تا به مادرش زنگ بزنم. گوشی را نتوانستم بلند کنم. با چسب آن را چسبانده بود. لگدی به میز زدم و نزدیک بود انگشت پایم خرد شود. میز تکان نخورد.

بعد صدای خنده‌اش را شنیدم. از بالای سرم می‌آمد. بالا را نگاه کردم و او آنجا بود. پا برهنه ایستاده بود روی سقف اتاق نشیمن. با دهان باز به او زل زدم. وقتی از شوک درآمدم، فقط توانستم بپرسم: داری چه غلطی... دیوونه شدی؟ جواب نداد، فقط لبخند زد. لبخندش خیلی طبیعی به نظر می‌رسید. آن طور که وارونه آویزان شده بود، لب‌هایش

انگار خودبه‌خود تحت نیروی محض جاذبه کش آمده بودند. گفتم: نگران نباش، الان می‌آرمت پایین. و با عجله دویدم سمت قفسه کتاب‌ها و بزرگ‌ترین کتاب‌ها را برداشتم. برجی از مجلدات دایره‌المعارف درست کردم و از آن بالا رفتم. در حالی که سعی می‌کردم تعادلم را حفظ کنم، گفتم: شاید یه خرده اذیت کنه. لبخندی تحویلیم داد. تا آنجا که می‌توانستم کشیدمش. اما هیچ اتفاقی نیفتاد. با احتیاط پایین رفتم. گفتم: نگران نباش. همسایه‌ای کسی رو می‌آرم. می‌رم خونه همسایه و زنگ می‌زنم بیان کمک‌مون. خندید و گفت: باشه، من جایی نمی‌رم. من هم خندیدم. خیلی خوشگل بود و آن طوری که وارونه از سقف آویزان شده بود، خیلی نامتناسب. با موهای بلندش که به پایین آویزان شده بودند و آن دو قطره اشک فوق‌العاده زیر تی‌شرت سفیدش. خیلی خوشگل بود. دوباره از پشت کتاب‌ها بالا رفتم و بوسیدمش. کتاب‌ها از زیر پام در رفتند، اما من توی هوا معلق ماندم، آویزان از لب‌هایش (توماس و شپارد، [۲] ۱۳۹۸: ۴۴).

۲-۲. شخصیت‌های معمولی در موقعیت‌های ویژه

یکی از شیوه‌های رایج و مؤثر شخصیت‌پردازی در داستان، نمایش گفتار و رفتار شخصیت در موقعیت‌های مختلف و مواجهه او با افراد گوناگون و برخورد او با حوادث پیش‌بینی‌نشده و اتفاقات متنوعی است که نویسنده در داستان می‌گنجاند. نویسنده داستان برای شخصیت‌های داستان خود، موقعیت‌هایی می‌آفریند تا شخصیت را با «آنچه انجام می‌دهد» و «آنچه می‌گوید» بیشتر و بهتر به مخاطب بشناساند و به شخصیت خود، جنبه انسانی و باورپذیری ببخشد. خلق موقعیت‌های داستانی، هم موجب کشمکش و حس تعلیق در داستان و پیش‌برد قصه می‌شود و هم به شخصیت‌پردازی کمک می‌کند. در این میان، نویسندگان فلش‌فیکشن، به علت حجم کم و کوتاهی فلش‌فیکشن، مجال اندکی برای نمایش شخصیت یا شخصیت‌های اصلی در موقعیت‌های مختلف و متعدد دارند. به همین دلیل تک‌موقعیت‌هایی را برای این کار برمی‌گزینند که در عین کوتاهی، علاوه بر جذابیت داستانی، کمک فراوانی هم به پردازش شخصیت کند. اگرچه اغلب این موقعیت‌ها از دل زندگی روزمره انتخاب می‌شوند، اما روایت هنرمندانه و ذکر جزئیات دقیق و مناسب آن، موجب خلق بستری برای نمایش شخصیت می‌شوند؛ آن‌گونه که مخاطب، هم از روایت این موقعیت ویژه لذت می‌برد و هم کنش و کردار شخصیت را مشاهده می‌کند و با او نزدیکی بیشتری حس می‌کند. بدین ترتیب در این شیوه، مخاطب نه با یک شخصیت خاص، بلکه با موقعیتی ویژه روبه‌روست که هم‌چون ظرفی مناسب، شخصیت را به خوبی آشکار می‌کند و به حد نیاز، برای او نمایش می‌دهد. در ادامه به چند موقعیت ویژه در فلش‌فیکشن‌ها می‌پردازیم:

• پایین پریدن، دان شی (Don Shea)

موقعیت ویژه این فلش‌فیکشن، نمایش آخرین شیف‌کاری یک پیراپزشک موفق به نام هنری است که استاد چک و چانه زدن با کسی است که از ساختمان بلندی یا پایه پل بالا رفته و قصد خودکشی دارد. موقعیتی مرکزی که دو شخصیت اصلی فلش‌فیکشن را به خوبی نمایش می‌دهد. شخصیت‌هایی که هر دو در پایان مسیر خاص خود هستند؛ یکی در پایان دوران کاری‌اش و دیگری در پایان زندگی و عمر خویش. سر این آخرین شیف‌کاری که همکاران هنری به افتخار بازنشستگی برایش مهمانی مختصری ترتیب داده‌اند، تماس می‌گیرند و معلوم می‌شود یکی می‌خواهد از پل

بروکلین پایین بپرد. راوی می‌گوید: همه موافق بودند دست سرنوشت در کار است. این آخرین کار هنری بود و از آنجایی که شیفت من هم بود، با او رفتم. وقتی رسیدیم، پلیس چند تا نورافکن رویش انداخته بود و ما می‌توانستیم خیلی واضح ببینیمش. نشسته بود روی تیری تقریباً صد پا بالاتر و نسبتاً آرام به نظر می‌رسید. هنری بلندگوی دستی را برداشت و داشت آماده می‌شد به سراغش برود که یارو پرید. مثل یک نمایش سیرک بود، بدون اغراقی، دو نیم‌شیرجه از پشت و یک پشتک وارو، و هر ثانیه‌اش در نورافکن ثبت شد. طرف تقریباً سیصد یارد دورتر از جایی که ایستاده بودیم خورد زمین و من و هنری دوان‌دوان رسیدیم آنجا، هرچند معلوم بود که دیگر نیازی به کمک ندارد. مرده بود؛ اما هنوز نمرده بود. چشم‌هایش باز بود و به نظر خوشحال می‌رسید از کاری که با خودش کرده. هنری خم شد و در گوشش داد زد: می‌دونم می‌تونی صدام رو بشنوی، چون شنوایی آخرین چیزیه که از دست می‌دی. من فقط خواستم به‌ات بگم، خواستم بدونی پُرش، لامصب، باشکوه بود.

اولش آن زخم‌زبان هنری را بی‌عاطفگی دانستم. بعد کمی درباره‌اش فکر کردم. منظورم این است که معلوم بود وقت تمشیت طرف نیست، چون در زندگی‌اش به اندازه کافی از شکست‌ها و محرومیت‌ها رنج کشیده بود. چرا باید آخرین ثانیه‌های زندگی‌اش روی این خاک را صرف شنیدن این می‌کرد که چطور یک بار دیگر گند زده؟ (توماس و شپارد، [۱] ۱۳۹۸: ۱۹).

• دکتر، آن هود (Ann Hood)

موقعیت ویژه این فلش‌فیکشن، رابطه دختر جوانی است با دکتري که به باور دختر، باعث مرگ پدر دختر شده است و حالا قصد تصاحب او را هم دارد. داستان از زبان دختر و به شیوه اول شخص روایت می‌شود. پرداختن به این موقعیت ویژه، تنهایی و ناچاری هر دو شخصیت را به خوبی نشان می‌دهد. دکتري که بعد از مرگ پدر، تنها شده و دکتري که از همسرش جدا شده و می‌خواهد با نزدیک شدن به دختر، تنهایی هر دویشان را برطرف کند و شاید این گونه از عذاب وجدان هم اندکی آسودگی یابد. دختر می‌گوید: دکتري که بابام رو کشته مثل یه ستاره فیلم‌های ایتالیایی خوشگله: موهای سیاه فرفری و سیبل دسته‌دو چرخه‌ای. شیکاگوئییه. طلاق گرفته. یه هفته در میون، آخر هفته بچه‌هاش رو می‌بینم و تعطیلاتم که یکی در میون. همه این‌ها رو تو هفته‌های طولانی بیماری بابام فهمیدم. با این که عاشق دکتري شده بودم، اما ازش متنفر هم بودم. بابام یه بابای یه هفته در میون نبود.

دفعه بعد که زنگ می‌زنه غروب شنبه‌ایه تو پاییز، پنج ماه بعد مرگ بابام. می‌پرسه: نظرت درباره یه اسپرسو چیه؟ خونه‌ش مثل خونه من سوت و کوره.

دکتر با صدایی اون‌قدر آروم که به زحمت می‌تونم بشنوم می‌گه: من نکشتمش. می‌گم: می‌دونم.

صبح روزی که پدرم مرد، دکتر محکم بازوم رو گرفت و به من گفت: من همه‌چی رو امتحان کردم. پدرت می‌میره. من هم گفتم: یه چیز دیگه امتحان کن. می‌شنوی؟ اون سرش رو تکیه داد: دیگه چاره‌ای نداریم. دکتر آه می‌کشه. با آرامش، خنده ناجوری می‌کنه: خودت می‌فهمی. یه مرض موزیه، وحشتناکه.

هوا اون طور که معمول این موقع از ساله، یهو تاریک می‌شه. تنهام. دکتر با صدایی مشتاق و پر از نیاز می‌گه: لطفاً، می‌خوام دوباره ببینمت. تو یه اوضاع متفاوت، بهتر از این.

درباره همه چیز راست می‌گفت. شانس نجات پیدا کردن، پیش‌رفت بیماری، مرگ اجتناب‌ناپذیر پدرم؛ اما من نمی‌خوام اون همه چی رو داشته باشه. نمی‌تونه پدرم رو از من بگیره و صاحب دخترش هم بشه. می‌گم: نه، واقعاً علاقه‌ای ندارم. لطفاً دیگه زنگ نزن (توماس و شپارد، [۲] ۱۳۹۸: ۴۰).

• کل کل هالاپنیو، ری گونزالز (Rey Gonzalez)

موقعیت ویژه این فلش‌فیکشن، کل کل و رقابت دو برادر بر سر خوردن فلفل‌های هالاپنیو است. موقعیتی که دو برادر را بعد از سال‌ها دوری از هم، بار دیگر مقابل هم قرار داده تا در ضمن برگزاری یک آیین خانوادگی، حساب‌های گذشته را تسویه کنند و رقابت‌های ساده و معصومانه کودکی را این بار با جنون بزرگسالی بیامیزند. دو برادر به نام‌های فردی و تسورو که حالا نشسته‌اند پشت میز آشپزخانه و کل کل هالاپنیو دارند. بین دو برادر کاسه‌ای بزرگ پر از فلفل‌های هالاپنیوی سبز و نارنجی است. یک نمکدان و دو لیوان کوچک آب‌جو هم این ضیافت را همراهی می‌کنند. وقتی تسورو سرش را به تأیید تکان می‌دهد، دو مرد شروع می‌کنند به خوردن هالاپنیوهای خام. بانی این آیین پدرشان بود، اما دو برادر فقط یک بار، سال‌ها پیش، آن را به جا آورده بودند. هر دو بعد از دو تا فلفل تسلیم شده بودند و قضیه را با خنده از سر باز کرده بودند. این دفعه اما همه چیز فرق می‌کند. هر دو بزرگ‌تر شده‌اند و باید چیزهایی را ثابت کنند... فردی پنجمین هالاپنیو را نگه داشته و نمی‌تواند نفس بکشد. صورت تسورو ارغوانی شده است و دارد تقلا می‌کند. فردی که تقلای برادرش را برای نفس کشیدن می‌بیند، شک ندارد که دارد دچار حمله قلبی می‌شود. فردی به پنجمین فلفلش گاز می‌زند، در حالی که تسورو هشتمی را بالا می‌اندازد با ساقه و مخلفاتش، همین. فردی تشنج می‌گیرد و وقتی می‌خواهد به لیوان آب‌جویش برسد، می‌افتد کف زمین. آخرین چیزی که فردی پیش از اغما می‌بیند، هیکل برادرش است که در ردایی از هالاپنیوی سبز مثل فرشته‌ای بالای میز شناور شده است. او هم در اتاق معلق می‌شود، دستش را به سمت تسورو دراز می‌کند و با او پرواز می‌کند (توماس و شپارد، [۱] ۱۳۹۸: ۴۷).

• کیف پول، اندرو مک‌کواگ (Andrew McCuaig)

موقعیت ویژه این فلش‌فیکشن، ملاقات دو زن در نیمه‌شب و در بزرگراهی خلوت و کم‌تردد است. یکی از زن‌ها در کیوسک کوچکی مأمور گرفتن عوارض است و دیگری راننده یک شورولت. موقعیتی به ظاهر ساده و به دور از پیچیدگی به نظر می‌رسد؛ اما مهارت نویسنده در خلق این موقعیت و نمایش شخصیت‌ها آن گونه است که مخاطب را با شکنندگی و آسیب‌پذیری زنان داستان و تنهایی و حمایت‌طلبی آنان آشنا می‌کند. زنانی که یا گرفتار نگاه ناپاک مردان و رفتار سبک‌سرانه و هوس‌بازانه آن‌ها هستند و یا قربانی خشونت کلامی و رفتاریشان. الین، زن اول، وقتی به محل کارش می‌رسد، اولین چیزی که چشمش را می‌گیرد، کیف پول همکارش، تروی، است که روی طاقچه کوچک کیوسک کنار لیوان نیمه‌پر از کواکولایش جا مانده است. تروی مرتب غذایش را جا می‌گذارد، انگار الین کُلفت اوست و وظیفه دارد کیوسک را تمیز و مرتب کند. تروی اغلب و به‌عمد چیزهایی جا می‌گذارد تا بهانه برای برگشت به آن فضای کوچک را داشته باشد و برای برداشتن چیزهایش، خود را به الین بماند؛ چه موقع ورود به کیوسک و چه موقع خروج از آن. زن دوم اما مادر دو کودک است که بنا به دلایلی مجبور شده آن موقع از شب، بیرون از شهر رانندگی کند و جاده را به ماندن در خانه ترجیح دهد؛ شاید این گونه خود و دو کودکش را از آسیب حفظ کند.

... حالا اما ساعت سه نیمه شب بود که ماشینی با سرعت زیاد سمتش آمد. قبل از آنکه به کیوسک برسد، مثل کرم شب‌تابی ویراژ داد. ترمزهایش جیغ کشیدند و اگرورش غرید: یک شورولت مدل شوت، ماشینی دهه هشتادی، زنگ زده و کج و کوله. الین به جلو خم شد با دست دراز شده، اما راننده که زنی جوان بود، هیچ حرکتی برای پرداخت عوارض نکرد. مستقیم جلوییش را نگاه می‌کرد. صورتش زیر تارهای موهای قهوه‌ای‌اش پنهان بود و هر دو دستش محکم به فرمان قفل شده بودند. کنارش روی صندلی جلو چمدان قراضه‌ای بود، تپانده از لباس.

الین گفت: صبح به‌خیر و زن گفت: پول احتیاج دارم.

الین با دودلی گفت: منظور شما اینه که پول عوارض رو ندارین؟

نه، منظورم اینه که پول احتیاج دارم.

حالا سرش را برگرداند و الین چشم‌های خیس و صورت پر لک و پیسش را دید. زخم بدشکلی زیر یکی از چشم‌هایش بود و پوست اطرافش ورم کرده بود و به ارغوانی می‌زد. زخم قدیمی‌تری انگار روی دماغش بود و خون خشک‌شده‌ای گوشه دهانش. نگاه خیره‌اش تلخ و خشن بود و باعث شد الین روی برگرداند. نزدیک بود که دریچه را ببندد و به زن بگوید که راهش را بکشد و برود که حرکتی روی صندلی عقب ماشین دید. وقتی با دقت نگاه کرد دو تا بچه دید، اولی تقریباً پنج ساله و دومی به زحمت دو سالش تمام شده بود. هیچ کدام هم روی صندلی نشسته بودند و کمربند هم نبسته بودند. چشم‌هایشان باز و ترسان بود. الین یواشکی کیف پول تروی را برداشت. درش را باز کرد و نود و دو دلار توی آن پیدا کرد. پول‌ها را بیرون کشید و توی مشتش فشرد و سمت زن گرفت. زن هم پول را گرفت و فرمان را محکمتر فشار داد و به سرعت دور شد. در قاب شیشه عقب ماشین، چهره دختر بزرگ‌تر در تاریکی فرو می‌رفت. چشم‌هایش مثل دو تکه سنگ درخشان بودند (توماس و شپارد، [۲] ۱۳۹۸: ۲۵).

۲-۳. شخصیت‌های معمولی در موقعیتی معمولی با روایتی غیرمعمولی

گاهی نویسنده فلش فیکشن از امکانات روایی و شگردهای روایت بهره می‌گیرد تا شخصیت‌های معمولی و موقعیت‌های معمولی داستان را غیرمعمول، ویژه و فراموش‌نشده جلوه دهد. نویسنده با انتخاب درست و مناسب دیدگاه روایت، پایان‌بندی هنرمندانه و خلاقانه، استفاده به‌جا از گذشته‌نمایی (flash back) و قطع زمان حال داستان و ارجاع به آینده (Flash Forward)، فاصله‌گذاری در روایت، روایت قصه از انتها به ابتدا، تقطیع‌های متعدد و پرش‌های مکانی و زمانی در روایت، استفاده از امکانات تدوین سینمایی، تغییر دیدگاه روایت در میانه داستان و دیگر شیوه‌های روایی، تمهیداتی برای نمایش بهتر شخصیت یا شخصیت‌های داستان می‌اندیشد تا ضمن جذابیت روایی داستان، آشنایی مخاطب با شخصیت‌ها را نیز فراهم کند. در اینجا مخاطب نه با شخصیت ویژه‌ای روبه‌روست و نه با موقعیت خاصی؛ بلکه این فقط شیوه روایت است که موقعیت و بالتبع شخصیت را جلوه خاصی می‌بخشد و نویسنده از این طریق دست به شخصیت‌پردازی می‌زند. حاصل کار البته داستانی است جذاب که شخصیت‌هایش تا مدت‌ها در ذهن مخاطب می‌مانند و فراموش نمی‌شوند. در ادامه به ذکر چند نمونه می‌پردازیم:

• جریان‌ها، هانا باتمی (Hannah Bottomy)

شیوه روایت در این فلش‌فیکشن، روایت حوادث از انتها به ابتداست. نویسنده در ابتدای هر پاراگراف، با استفاده از عبارت «پیش از آن»، مخاطب را از حادثه قبلی آگاه می‌کند و به همین ترتیب، به عقب برمی‌گردد تا به آرامش پیش از حادثه برسد. حادثه‌ای که مخاطب، در ابتدای فلش‌فیکشن، از آن خبر ندارد، اما تأثیر آن را بر شخصیت‌ها حس می‌کند. دو دخترک دوازده ساله لرزان که خوابشان مختل شده و حالا دیگر از شنا در دریا می‌ترسند و مخاطب کم‌کم از ماجرا با خبر می‌شود؛ آنجا که مادر بزرگ‌شان سعی می‌کند آن‌ها را آرام کند:

—هر دوتون فردا صبح قبل از هر کاری برید شنا. نمی‌تونم شما دو تا جونور رو ببینم که از آب می‌ترسین. پیش از آن یکی از دخترها دست پسر فیلیپینی ساکتی را گرفته بود. اولین بار بود دست کسی را گرفته بود. داشتند دکترهایی را تماشا می‌کردند که برادر مرده پسرک را داخل آمبولانس می‌گذاشتند. همان موقع دختر دیگر داشت روی توالی در کابین به خودش می‌پیچید.

پیش از آن دخترکی که تهوع داشت دید که دست پسر از روی برانکار سر خورد و خورد به امتداد نرده‌های ایوان. هیچ‌کس دست را به روی برانکار برنگرداند. دست ضربه می‌خورد و کشیده می‌شد و ضربه می‌خورد. پیش از آن پدر، مویی قهوه‌ای دید که داشت غوطه می‌خورد و به سطح آب می‌آمد و بدنی که بالا و پایین می‌رفت. اول با جلبک دریایی اشتباهش گرفت.

پیش از آن، بیرون آب، در مقر نجات ساحلی سی و پنج نفر در تقلا بودند. یک غریق‌نجات، سر موتورها جت‌اسکی داد زد که آب را متلاطم نکنند.

پیش از آن، سی و پنج تا آدم که پدر و دو دختر بچه هم جزوشان بودند، زنجیره‌ای انسانی درست کرده بودند و در جستجوی جنازه یک پسر فیلیپینی دور آب حلقه زده بودند. پسرک بیست دقیقه پیش زیر آب رفته بود و دیگر بیرون نیامده بود.

پیش از آن، یک غریق‌نجات عرض ساحل را به سرعت دویده بود و در جستجوی داوطلب داد زده بود. دو دختر که آرام روی تخته‌های شنای پر از شن‌شان استراحت می‌کردند، بلند شدند که کمک کنند. پیش از آن، پسرکی فیلیپینی به قوزکِ کرختِ غریق‌نجات کشیده شد و ناامیدانه در موج دست و پا زد. گفت: داداشم.

پیش از آن تنها یک روز تابستانی ساده بود (توماس و شپارد، [۱] ۱۳۹۸: ۵۱).

• ماهی کور، ملانی ری تان (Melanie Rae Thon)

شیوه روایت در این فلش‌فیکشن، تغییر دیدگاه روایت از اول شخص به دوم شخص است. بخش زیادی از داستان درباره زندگی ماهی خاویاری در دریاچه است. ماهی بزرگی که در عمیق‌ترین حفره‌های دریاچه مخفی می‌شود، می‌تواند تا دوازده فوت برسد و به شرط آن که شکار نشود، می‌تواند تا صد سال هم عمر کند. نویسنده به شرح ویژگی‌های ظاهری این ماهی ادامه می‌دهد و از شیوه تغذیه کردنش، تخم‌ریزی‌اش، نحوه شکار کردنش، مرغوبیت گوشتش و... سخن می‌گوید و کلام را می‌کشاند به دریاچه و عمق آن و مناظر زیبای اطراف دریاچه و ادعای بعضی‌ها که بر این باورند که در دریاچه غول هست. نویسنده در اینجا یک‌باره دیدگاه روایت را تغییر می‌دهد و برای آن که مخاطب را درگیر حادثه‌ای که برای شخصیت داستان رخ داده کند، از دیدگاه دوم شخص استفاده می‌کند تا مخاطب

را به عمق آب بکشاند و با هنرمندی تمام از خودکشی زنی سخن بگوید که سال‌ها پیش در این دریاچه غرق شده، اما تأثیر این حادثه، هم‌چنان بر همسر و فرزندش مشهود است و بدین شیوه دست به شخصیت‌پردازی می‌زند:

... غول ممکن است خاطره خودت باشد. خاطره اسب‌های وحشی، مادرت که می‌تواند تنفس کند اما نمی‌خواهد، که برخلافش پایین می‌رود، که عمیق‌ترین حفره‌ها را می‌گردد، مغاکی را که کسی اندازه نگرفته، تراشیده توسط یخ‌کوه‌هایی که دریاچه را گود کرده و بعد ذوب شده تا پُرش کند. اگر به آب بیفتی آنجا که سفید است، امنیت داری. چرا که کف روی آب است و نزدیک سطح. آنجا که سبز است، امید داشته باش. به سمت نور شنا کن. ایمانت را حفظ کن. به همه آدم‌های توی ساحل فکر کن که هنوز دوست دارند. اما اگر فضا سیاه باشد و تو هم کور، شاید راحت را گم کنی، اشتباه کنی یا درمانده بشوی. در اعماق، فشار آب خرد کننده است. شاید برای همین است که هیكل ماهی خاویار به محکمی لعاب است، برای همین است که بدنش تخت است و در ستون فقراتش پنج استخوان دارد، برای همین است که از دریاچه بیرون می‌زند تا برخلاف جریان آب، مایل‌ها شنا کند، آنجا که در رودخانه‌ای خطرناک تخم‌ریزی می‌کند (همان: ۸۹).

• اسطوره‌ها، آر. ال. فاترل (R. L. Futrell)

تکنیک روایی در این فلش‌فیکشن، استفاده از ارجاع به آینده یا فلاش‌فوروارد است. تکنیکی که نویسنده به کمک آن، پیشاپیش اطلاعاتی از آینده و حوادث آن و آنچه رخ خواهد داد، به مخاطب می‌دهد. این تکنیک برای داستان‌هایی مناسب است که جذابیت‌شان ربطی به «بعد چه خواهد شد» ندارد، بلکه تمرکزشان بیشتر بر «چرا این گونه شد» است. در این داستان با زن و مرد جوانی روبه‌رو می‌شویم که دارند به سمت شرق می‌رانند، در جاده سی و پنج. از روی رود کانوها می‌گذرند و به ویرجینیای غربی وارد می‌شوند که می‌بینند حرکت ماشین‌ها کند شده است. مرد در ایستگاه‌های رادیویی ای‌ام چرخی می‌زند و به قطعاتی از گفت‌وگوی ورزشی، گزارش وضع هوا و مانند این‌ها گوش می‌دهد. از سر لطف صدایش را کم می‌کند. زن دارد مطالعه می‌کند.

مرد می‌گوید: واسه کلاسی، چیزیه؟

زن می‌گوید: اسطوره‌شناسی

در واقع نمی‌خواند. فقط سرسری نگاه می‌کند. از پنجره به ترافیک چشم می‌دوزد، به شهر. متوجه می‌شود که آب بالا آمده است، کرجی‌هایی را می‌بیند با بار ذغال‌سنگ و به نظرش می‌رسد کندتر از آن می‌روند که بخواهند به جایی برسند.

مرد می‌گوید: کدوم شون؟

زن می‌گوید: پنج دوره انسان و داستان سیل و پرومته؛ در واقع همه شون.

ماه‌ها قبل از جدایی است. سال‌ها قبل از آنچه می‌شود «دوره تلخ زندگی‌شان». قبل از حادثه در خانه‌شان. قبل از تغییر شغل. مالی‌خولیایی است که با میل و اشتیاق به آن نگاه خواهند کرد. حالا در میان جلگه حاصلخیز اوایل ازدواج و عشق، تازه دارند می‌رانند (همان: ۱۰۰). و با همین ارجاع به آینده، مخاطب که تاکنون در فاصله دوری از شخصیت‌ها قرار داشت و فقط نظاره‌گر سفر آن‌ها بود، احساس نزدیکی بیشتری با این زن و مرد خواهد کرد. انگار همین تکنیک ساده، اطلاعاتی را که دست کم یک داستان بلند در صفحات متعدد به مخاطب خواهد داد، در دو سه سطر منتقل می‌کند

و شخصیت‌ها را ملموس‌تر و آشنا تر می‌سازد. حالا مخاطب می‌داند که چه چیزی در انتظار این زن و مرد است و آنچه تمرکز و توجه او را جلب می‌کند، چرایی این جدایی است. همان‌طور که زن اسطوره‌ها را مطالعه می‌کند و از سرنوشت آن‌ها و آخر و عاقبت‌شان آگاه است، مخاطب نیز از انتهای مسیر این زوج آگاهی می‌یابد و حس هم‌دردی و همراهی‌اش برانگیخته می‌شود. مسیری که می‌تواند آینده مخاطب این داستان نیز باشد.

... ترافیک مثل رودخانه‌ای کندگذر، سنگین و پرازدحام است. زن حالا به بیرون پنجره نگاه می‌کند، به دور دست، به بالای کوهستان، آنجا که جاده تازه بین ایالتی را می‌سازند. چند تخته سنگ پایین غلتیده‌اند و ریخته‌اند توی جاده. وقتی از کنار ماشین فورد تاوروسِ آبی‌رنگی می‌گذشتند که کاپوتش زیر صخره‌ای به رنگ قهوه‌ای روشن و تقریباً دو برابر خود ماشین کاملاً مچاله شده بود، زن آه بلندی کشید.

می‌گوید: یا مسیح، آدمای بدبخت. اگه زودتر رسیده بودیم، ممکن بود ما اینجا باشیم.

مرد می‌گوید: در عجبم که این رودخونه کجا می‌ره؟

زن که هنوز به تاوروسِ له شده نگاه می‌کند، می‌گوید: اقیانوس، همیشه اقیانوس (همان: ۱۰۲).

۴-۲. طولانی بودن زمان روایت در عین کوتاهی داستان

داستان کوتاه را برشی کوتاه از زندگی می‌دانند؛ برشی که محدود به زمان و مکان است. در داستانک‌ها و داستان‌های مینی‌مال نیز به علت حجم کم و محدودیت زمان و مکان و در اولویت نبودن شخصیت‌پردازی، زمان روایت بسیار کوتاه و محدود است. در فلش‌فیکشن‌ها اما این گونه نیست. نویسنده فلش‌فیکشن در همان حجم اندک، برای شخصیت‌پردازی دست به شیوه‌هایی می‌زند که علاوه بر موارد ذکر شده، یکی هم طولانی کردن زمان روایت است. کاری که در داستان‌های بلند و رمان‌ها بسیار معمول است و به راحتی فراهم می‌شود؛ زیرا در آن گونه‌های داستانی می‌توان روایت را از تولد شخصیت‌ها شروع کرد و تا زمان مرگ آن‌ها و حتی چندین نسل بعد هم آن را ادامه داد و بدین ترتیب زمان کافی را برای شخصیت‌پردازی و آشنایی مخاطب با شخصیت فراهم کرد. در فلش‌فیکشن، نویسنده اگر لازم بداند، در همان حجم اندک، زمان روایت را به اندازه کافی بسط می‌دهد و گاهی در دو سه سطر و یا یکی دو پاراگراف، بزنگاه‌های زندگی شخصیت را نشان می‌دهد و با این شیوه، دست به شخصیت‌پردازی می‌زند. با این کار، در داستانی یکی دو صفحه‌ای، روزها و سال‌های متعددی از زندگی شخصیت، پیش روی مخاطب نمایش داده می‌شود و او احساس نزدیکی و شناخت بهتری نسبت به شخصیت پیدا می‌کند. در ادامه به ذکر چند مورد می‌پردازیم:

• تکامل اولیور، جان آپدیک (John Updike)

در این فلش‌فیکشن سه صفحه‌ای، زندگی شخصیت اصلی، از زمان جنینی تا میان‌سالگی‌اش روایت می‌شود و سختی‌ها و بداقبالی‌های او و بدرفتاری‌های پدر و مادرش که روزگار سختی را می‌گذرانند، یکی پس از دیگری نمایش داده می‌شود. البته این فقط گزارشی کوتاه از زندگی یک انسان نیست و گرنه تأثیری بر مخاطب نخواهد داشت و حس همراهی و هم‌دلی را در او ایجاد نخواهد کرد. نویسنده در پاراگراف آخر، شخصیت را که انگار از طوفان حوادث ناگوار گذر کرده در حالی نشان می‌دهد که به تکامل خویش رسیده و حالا تبدیل شده به آشیانه‌ای امن برای خانواده‌اش:

اولیور، جنین بزرگی که به زهدان مادرش چنگ می‌زد، با پاهای عقب به دنیا آمد و یاد گرفت که با گچ روی قوزک پایش بخزد. وقتی سرانجام گچ‌ها را درآوردند، از وحشت جیغ کشید، چون فکر می‌کرد آن چکمه‌های گچی سنگین که کوبیده می‌شدند به زمین و کف خانه را می‌ساییدند، جزئی از خودش بوده‌اند. روزی از روزهای کودکی‌اش دیدند نشسته کف اتاق لباس‌ها با جعبه نفتالین‌ها توی دستش، چند تا از نفتالین‌ها هم خیس آب‌دهان بودند. با در نظر گرفتن سابقه‌اش در شیش‌وبش بودند که اصلاً لازم است به بیمارستان برسانندش و معده کوچکش را شستشو بدهند یا نه. بعدش صورتش به رنگ سبز تیره درآمده بود. تابستان بعد، وقتی یاد گرفته بود راه برود، پدر و مادرش بی‌خیالش شدند و به‌کل بی‌خبر از همه‌جا دیدند مأمورهای نجات‌غریق عرض ساحل را می‌دوند و اولیور هم تاتی‌تاتی کنار پشت سرشان. بعدش هم به صورت، شناور شده بود روی آب، چند دقیقه‌ای که ممکن بود به مرگ بچه ختم شود. این بار صورتش آبی شد و ساعت‌ها سرفه کرد... تازه درست وقتی در سن و سال حساسی بود، پدر و مادرش از هم جدا شدند و اولیور در سن سیزده سالگی احساس می‌کرد بار کارهای خانه روی دوش اوست. نمره‌های بد توی مدرسه و بعد کالج، شکستن دست موقع پایین رفتن از پله‌های خوابگاه، بعد ازدواج کرد و این هم انگار بدقابلی دیگری بود. شب‌ها تا دیروقت بیرون ماندن، رها کردن شغل‌هایش و از دست دادن فرصت‌های زندگی‌اش. همسرش هم مثل خودش یک حادثه‌جذب‌کن بود. افتاد به مصرف مواد و حاملگی‌های ناخواسته. آشفته‌گی‌های احساسی‌اش هم خودش و هم بقیه را کوفته و کبود کرد. در عوض، اولیور آرام و ثابت‌قدم بود. چسبید به کارشو همسرش هم به حاملگی‌هاش. یک دختر کوچک بور و یک پسر موسیاه. اولیور پهن‌تر شده و حالا هر دو تا بچه را با هم بلند می‌کند. آن‌ها پرنده‌هایی هستند توی آشپزخانه. اولیور یک درخت است، سرپناهی از سنگ. محافظ ضعف و ناتوانی (توماس و شپارد، [۲] ۱۳۹۸: ۳۶).

• آتش‌سوزی پترسون‌ها، بری گیفورد (Barry Gifford)

ماجرای ظاهراً اصلی در این فلش‌فیکشن، آتش‌سوزش خانه پترسون‌ها، همسایه راوی داستان است که در کودکی شاهد آتش‌سوزی خانه آن‌ها بوده است. داستان لحنی خاطره‌وار دارد و نشان می‌دهد که چگونه گاهی تأثیر یک حادثه تا سال‌ها در ذهن می‌ماند و چیزهای کوچک و جزئیات به‌ظاهر بی‌ارزش را بااهمیت می‌کند. نویسنده می‌کوشد با طولانی کردن زمان روایت در حجم اندک و نشان دادن ماجرای آتش‌سوزی و تأثیر آن بر زندگی شخصیت و آینده او، دست به شخصیت‌پردازی بزند تا مخاطب، به شخصیت اصلی داستان نزدیک‌تر شود و با حس گم و بلاتکلیف او در طی سی سال بعد از آن حادثه، همراهی کند:

شبی که خانه پترسون‌ها به‌کلی سوخت، برف می‌بارید. باد پترسون هفده ساله بود، دو سال بزرگ‌تر از من. باد جان سالم به در برد، چون اتاقش پشت خانه و طبقه هم‌کف بود. دو تا خواهر و پدر و مادرش طبقه بالا می‌خوابیدند، بالای اتاق نشیمن که آتش از آنجا شروع شد. ذغال نیم‌سوزی از شومینه پریده بود بیرون و قالی را شعله‌ور کرده بود. پدر و مادر باد و خواهرهای ده‌ساله و دوازده‌ساله‌اش نتوانستند از پله‌ها بروند پایین. وقتی خواستند برگردند بالا، گیر افتادند و زنده‌زنده در آتش سوختند. باد پترسون نمی‌توانست برای نجات‌شان کاری بکند. یک آتش‌نشان گفت او خوش‌شانس بوده که با خزیدن از پنجره اتاق خوابش به بیرون نجات پیدا کرده... یکی از خواهرهای باد، آن یکی که دوازده‌ساله

بود، ایرما، یک سگ داشت، یک دورگه قهوه‌ای و مشکلی. اسمش یادم نمی‌آمد. هیچ‌کس نگفت سگ ایرما زنده در رفته یا نه. وقتی از سر تمرین بیسبال یا فوتبال به خانه برمی‌گشتم، همیشه ایرما را می‌دیدم که سگ را آورده است بگرداند. باد پترسون رفت که با یکی از اقوامش زندگی کند. یک‌بار، چند هفته بعد از آتش‌سوزی، دیدمش که به محله برگشته و با چند تا از بچه‌ها می‌پلکد، بعد دیگر ندیدمش. یکی گفت از شیکاگو رفته. بیشتر از سی سال بعد، یک روز صبح توی باری در پاریس نشسته بودم و داشتم قهوه می‌خوردم که بی‌هیچ دلیلی یاد آن بعدازظهر افتادم جلوی خانه پترسون‌ها. حیران از این‌که برف به آن سنگینی که شب قبلش می‌بارید، نمی‌توانست آتش را خاموش کند؟ آن وقت اسم سگ ایرما پترسون یادم آمد (توماس و شپارد، [۱] ۱۳۹۸: ۱۱۷).

• کوئیل، تونی ارلی (Tony Earley)

دو برادر، شخصیت‌های اصلی این فلش‌فیکشن هستند، تامپسون و کوئیل. کوئیل بستری است و روزهای آخر عمرش را می‌گذراند و تامپسون به ملاقات او آمده است. گفت‌وگوی این دو برادر از گذشته‌ها و یادآوری خاطره‌ای دوردست، زمان روایت را برخلاف حجم اندک داستان، طولانی می‌کند و بدین ترتیب، مخاطب با شخصیت‌ها آشنا می‌شود و نزدیکی بیشتری احساس می‌کند:

تامپسون زل زده بود به کوئیل. لوله اکسیژن از سوراخ‌های دماغ کوئیل درآمده بود، برگشته بود به سمت بالا روی گونه‌هایش و شبیه دندان‌های گراز شده بود. کوئیل گفت: چیه؟ فکر می‌کنی به چی زل زدی؟ تامپسون گفت: همین الان فهمیدم با چیزی که از دماغت زده بیرون، شدی مثل یه خوک. کوئیل گفت: بیای اینجا، بیای تو بخش مراقبت‌های ویژه و به مردی تو وضعیت من، مردی با مشکل قلبی، بگی که شبیه خوک. تامپسون گفت: یه خوک وحشی، یه گراز، یه گراز پیر و گنده. کوئیل گفت: اگه می‌تونستم از این صندلی پاشم، یه کتکی نوش جان می‌کردی پسر. تامپسون گفت: همیشه پردل و جیگر بودی و لبخند زد. یاد آن یک‌شنبه ۱۹۴۶ افتاد. پاییز. لباس مدرسه. کفش‌ها. کوئیل از دوچرخه پیاده نمی‌شد. همین‌طور دور حیاط می‌چرخید و می‌چرخید. تامپسون داد زد: کوئیل! نوبت منه. کوئیل گوش نداد. تامپسون سببی برداشت، به بزرگی توپ سافت‌بال و ولش کرد تو هوا. خورد به گوش کوئیل. بدجوری داغانش کرد. کوئیل خورد زمین و گفت: می‌دونم چه کار کنم. می‌کشمت و بعد پرید توی خانه و تفنگ را برداشت. تامپسون شیرجه رفت پشت درخت. کوئیل کل تنه درخت را سوراخ سوراخ کرد. هجده گلوله. بعد تمام شد. کوئیل گریه می‌کرد و سر و صورت تامپسون را می‌بوسید. گفت چقدر دوستش دارد و چقدر متأسف است. تامپسون اصلاً هیچ‌چیز احساس نمی‌کرد. عصبانی نبود. نترسیده بود. هیچ. آن‌ها پوکه‌ها را پشت انباری چال کردند.

تامپسون گفت: کوئیل! یادت می‌آد اون دفعه رو که می‌خواستی من رو بکشی؟ کوئیل چشمک زد. چشم‌هایش داشت تار می‌شد. گفت: می‌خواستم بکشمت تینی. می‌خواستم برادر کوچولوم رو بکشم. تامپسون گفت: نتونستی، نتونستی بزیم کوئیل، هی! کوئیل شروع کرد به هق‌هق کردن: حالام دارم می‌میرم تینی! می‌خواستم برادر کوچولوم رو بزیم و حالام دارم می‌میرم. بعد گفت: گفتن داغون شدم. تینی، گفتن یه تیکه از قلبم مرده.

دست‌های کوئیل نرم و گرم بودند. تامپسون می‌توانست احساسش کند. به عمد فکر کرد کوئیلی. کوئیلی من. کوئیلی بزرگ من داره می‌میره. اما چشم‌هایش حتی یک قطره اشک هم نساختند. با خودش فکر کرد، گریه، یا مسیح

کاری کن گریه کنم. اما چیزی که گفت این بود: کوئیل. بی‌شوخی. نتونستی حتی یه تیر بزنی که بیارزه (توماس و شپارد، [۲] ۱۳۹۸: ۶۸).

نتیجه‌گیری

پرسش اصلی مقاله این بود که نویسندگان فلش‌فیکشن، این گونه داستانی کم‌حجم که ظاهراً مجالی برای شخصیت‌پردازی ندارند، چه شگرد و شیوه‌هایی برای شخصیت‌پردازی و معرفی شخصیت‌ها به کار می‌گیرند. در جواب باید گفت که نویسندگان فلش‌فیکشن‌ها اغلب علاوه بر انتخاب شخصیت‌های ویژه و خاص برای داستان خود، موقعیت‌های داستانی ویژه‌ای را هم برای روایت برمی‌گزینند تا مخاطب را تحت تأثیر قرار دهند. آن‌ها حتی زمانی که دست به انتخاب شخصیت و موقعیت معمولی می‌زنند، شیوه روایت متفاوتی به کار می‌گیرند تا با بهره گرفتن از تکنیک‌های مختلف روایی، شخصیت داستان خود را جلوه بیشتری بدهند و او را در ذهن مخاطب، به شخصیتی باورپذیر بدل کنند. در ضمن، آن‌ها اگر لازم بدانند زمان روایت را در همان حجم اندک داستان طولانی می‌کنند تا مخاطب احساس کند زمان زیادی از زندگی شخصیت را مرور کرده است و او را به خوبی می‌شناسد و با ویژگی‌های شخصیتی او به حد کافی آشنایی دارد؛ کاری که نویسندگان رمان و داستان بلند انجام می‌دهند. البته گاهی هم ترکیبی از دو یا سه مورد از این شیوه‌ها یا حتی همه آن‌ها را با هم به کار می‌برند. علاوه بر این شگردها، نویسندگان فلش‌فیکشن برخلاف اکثر نویسندگان داستانک‌ها و داستان‌های مینی‌مال که به شخصیت‌پردازی اهمیت زیادی نمی‌دهند، شگردهای دیگری هم برای شخصیت‌پردازی دارند. شگردهایی مثل: شخصیت‌پردازی‌های مستقیم که در چند جمله کوتاه، ویژگی‌های ظاهری و برخی از ویژگی‌های رفتاری و اخلاقی شخصیت را نشان می‌دهند؛ انتخاب اسم مناسب برای داستان؛ انتخاب اسم مناسب برای شخصیت‌ها؛ نوشتن دیالوگ‌های عالی، طبیعی، کوتاه و مؤثر برای شخصیت‌ها؛ دیالوگ‌هایی که هم قصه را پیش می‌برند، هم فضاسازی می‌کنند و هم به شخصیت‌پردازی کمک فراوانی می‌کنند؛ رعایت لحن مناسب برای روایت و شخصیت‌های داستانی؛ ذکر اسم مکان و زمان به صورت دقیق با ذکر جزئیات و صحنه‌پردازی‌های بسیار هنرمندانه که همگی در خدمت باورپذیرتر کردن شخصیت و زندگی او به کار برده می‌شوند؛ و در کنار این‌ها، هنر نویسندگی آن‌ها و نگاه متفاوتشان به جهان و انسان و روابط و مناسباتش با انسان‌های دیگر و داشتن تجربه کافی در عرصه زندگی و نویسندگی، همگی دست به دست هم می‌دهند و داستانی کوتاه می‌آفرینند که نه تنها موجب لذت بردن مخاطب از مطالعه آن می‌شود بلکه اغلب، نگاه و نگرش جدیدی در مخاطب شکل می‌گیرد تا جهان و انسان را از دریچه دیگری بنگرد؛ دریچه فلش‌فیکشن. دریچه‌ای ظاهراً محدود؛ اما اغلب بسیار گسترده، گاهی به گستردگی انسان و جهان.

منابع

- اسکولز، رابرت (۱۳۹۱)، عناصر داستان، مترجم: فرزانه طاهری، چاپ چهارم، تهران: انتشارات نیکا چاپ.
- براهنی، رضا (۱۳۹۳)، قصه نویسی، چاپ چهارم، تهران: انتشارات نگاه.
- بیشاپ، لئونارد (۱۳۸۳)، درس‌هایی درباره داستان‌نویسی، مترجم: محسن سلیمانی، تهران: انتشارات سوره مهر.
- پاینده، حسین (۱۳۸۵)، «ژانر ادبی داستانک و توانمندی آن برای نقد فرهنگ»، پژوهش‌های ادبی، دوره ۳، شماره ۱۳-۱۲، صص ۴۸-۳۷.
- توماس، جیمز و شپارد، رابرت (۱۳۹۸)، داستان‌های کوتاه‌تر [۱]، ماهی کور، ترجمه علی بخشی، تهران: نشر پله.
- توماس، جیمز و شپارد، رابرت (۱۳۹۸)، داستان‌های کوتاه‌تر [۲]، تا شباهت را به مقتول کم کنی، ترجمه علی بخشی، تهران: نشر پله.
- جزینی، محمدجواد (۱۳۹۰)، داستانک (فلش فیکشن)، تهران: نشر هزاره ققنوس.
- جزینی، محمدجواد (۱۳۹۰)، فلش فیکشن: آشنایی با گونه‌های داستان کوتاه، تهران: نشر هزاره ققنوس.
- جعفری قریه‌علی، حمید و پوربنی اسدی، لیلا (۱۳۹۹)، «بررسی شگردهای داستانک‌پردازی در بحر طویل‌های ابوالقاسم حالت»، نشریه فنون ادبی، دوره ۱۲، شماره ۳، پیاپی ۳۲، صص ۶۶-۵۵.
- حسن دایی، سونیا (۱۳۹۵)، «مینی‌مالیسم با تأملی بر حکایات گلستان سعدی»، همایش بین‌المللی شرق‌شناسی فردوسی و فرهنگ و ادب پارسی، دوره برگزاری: ۱.
- داد، سیما (۱۳۸۷)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ چهارم، تهران: انتشارات مروارید.
- دستغیب، سیدعبدالعلی (۱۳۸۴)، «شخصیت‌پردازی در داستان»، مجله کیهان فرهنگی، شماره ۲۳۳، صص ۳۹-۳۴.
- رضی، احمد و روستا، سهیلا (۱۳۸۸)، «کمینه‌گرایی در داستان‌نویسی معاصر»، نشریه متن‌شناسی ادب فارسی (مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی اصفهان)، دوره: ۴۵، شماره: ۳، صص ۹۰-۷۷.
- سبزعلی‌پور، جهان‌دوست و عبدالحی، فرزانه (۱۳۹۱)، «داستانک در حکایت‌های قابوسنامه و تطبیق آن با مینی‌مالیسم»، نشریه بهار ادب، دوره ۵، شماره ۱، پی‌درپی ۱۵، صص ۱۷۲-۱۶۱.
- صالحی، پیمان (۱۳۹۷)، «مینی‌مالیسم در حکمت‌های منقول از ایرانیان باستان بر اساس منابع عربی»، لسان‌مبین، دوره ۱۰، ش ۳۴، صص ۸۸-۶۷.
- طهرانیان، پژمان (۱۳۹۸)، داستان‌های برق آسا، مجموعه نویسندگان، تهران: نشر اتفاق.
- عبداللهیان، حمید (۱۳۷۷)، «شخصیت‌پردازی در داستان»، کیهان فرهنگی، شماره ۱۴۹، صص ۶۹-۶۵.
- فرهنگی، سهیلا (۱۳۸۲)، «شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان»، مجله رشد آموزش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۶۶، صص ۷۳-۶۸.
- مبارک وحید و نوری، مظفر (۱۳۹۴)، «شاهنامه و داستانک، بررسی تطبیقی داستان‌های «بهرام و لنبک آبکش» و «که و مه» با قالب داستانی مینی‌مال»، نشریه پژوهش‌های ادبی و بلاغی، دوره ۳، شماره ۳، پیاپی ۱۱، صص ۱۳۴-۱۲۱.
- مسبوق، سیدمهدی و دلشاد، شهرام (۱۳۹۴)، «شاخصه‌های مینی‌مالیسم در حکایتی از نهج‌البلاغه»، نشریه پژوهش‌نامه نهج‌البلاغه، دوره ۳، شماره ۱۱، صص ۶۶-۵۵.
- مؤذنی، علی‌محمد و زرگرزاده دزفولی، نسرین (۱۳۹۶)، «خویشاوندی «داستانک» و «حکایت» با نگاهی بر بهارستان جامی»، نشریه پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت، دوره ۶، شماره ۱، صص ۱۵-۱.
- میرصادقی، جمال (۱۳۹۰)، عناصر داستان، چاپ هفتم، تهران: انتشارات سخن.
- نیک‌نام، یونس (۱۳۸۶)، «شخصیت‌پردازی در داستان کوتاه»، مجله ادبیات داستانی، شماره ۱۱۲، صص ۱۱۷-۱۱۶.
- وحدانی، محمدحسین و شفق، اسماعیل (۱۳۹۷)، «ویژگی‌های سبک مینی‌مالیسم در حکایت‌های کشف‌المحجوب هجویری»، نشریه بهار ادب، دوره ۱۱، شماره ۴، پیاپی ۴۲، صص ۲۰۲-۱۸۵.
- وستلند، پیتر (۱۳۷۱) شیوه‌های داستان‌نویسی، ترجمه محمدحسین عباس‌پور تیمجانی، تهران: نشر مینا.
- یونسی، ابراهیم (۱۳۸۴)، هنر داستان‌نویسی، تهران: انتشارات نگاه.

<http://www.louh.com/content/4042/default.aspx>

<http://parvaze522.blogfa.com/post/4>

<http://masais.blogfa.com/post/63>

Characterization techniques in flash fictions

Alireza Roozbahani

Associate Professor of Persian language and Literature .Malayer branch .Islamic Azad University.

Aroozbahani93@yahoo. com

Abstract:

Flash fictions are very short stories that are accepted as a form of contemporary literature. These are stories that owe their success more to their depth than to their length; even they owe much more to the transparency of their human images and meanings than to the linguistic and narrative complexities they deploy. The brevity and compactness of flash fictions makes the concept of the story continue in the mind of the writer and the reader, consequently. In such stories, there is no time or place limit and characterization is given a great importance.

The primary question of the present article, which is written through conducting The Content Analysis Method, is: what techniques do flash fiction writers use for characterization? Although Flash fiction writers avoid choosing too many characters and they choose simple characters whose characterization is possible in small volume, they also use other techniques for characterization.

Techniques such as: choosing special characters for flash fiction, choosing special story situations, using a different narrative method, extending the narration time in a small volume of the story, and sometimes a combination of these methods. With these techniques, they create characters that are believable, unforgettable and attractive. This is an achievement that every writer dreams of achieving them.

Key words: Flash fiction, characterization, to narrate, story situation.

هنگام گل و مل است و یاران سرمست (بررسی نوروز و بهار در رباعیات خیام)

علی‌رضا روزبهانی

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ملایر، دانشگاه آزاد اسلامی، ملایر، ایران.

Aroozbahani93@yahoo.com

چکیده

نوروز و آمدن بهار برای خیام شکل مجسم اندیشه‌ها و بن‌مایه‌های فکری‌اش است. اندیشه‌هایی که می‌توان آن‌ها را این گونه برشمرد: حیرت در کار جهان و ندانستن راز آن، گرفتاری انسان در چنبره تقدیر، غنیمت شمردن لحظات شاد و کوتاهی عمر و ناپایداری لحظات شاد. جان گرفتن طبیعت و دمیدن گل و سبزه، خیام را به یاد کوتاهی زندگی انسان و مسأله مرگ می‌اندازد؛ طراوت و زیبایی بهار او را به خوش‌باشی و باده‌نوشی دعوت می‌کند؛ و ناپایداری و کوتاهی جلوه‌های بهار و متغیر بودن حال و هوای روزگار، او را بر ناپایداری لحظات شاد آگاه می‌سازد. بحث اصلی این مقاله که به روش تحلیل محتوا نوشته شده است، بررسی جلوه‌های بهار و نوروز در رباعیات خیام است و نویسنده بر این باور است که توجه به کلان‌استعاره بهار در رباعیات خیام به درک بهتر اندیشه و تلقی خاص او از جهان هستی، زمان جاری در آن و انسان حیران در برابر این دو می‌انجامد. تمرکز اصلی این مقاله، بر رباعیات غیرمشکوکی از خیام بوده است که به طور واضح و مستقیم به نوروز و جلوه‌های بهار اشاره می‌کنند تا با دسته‌بندی آن رباعیات به سه دسته کلی: بهار و باده‌نوشی، بهار و مرگ‌اندیشی و بهار و خوش‌باشی به درک بهتری از نگاه خیام و به طور گسترده‌تر، نگاه خیامی دست یابد.

کلیدواژه‌ها: رباعیات خیام، نوروز، بهار، باده‌نوشی، مرگ‌اندیشی، خوش‌باشی.

۱- مقدمه

در دورانی که شاعران و سخن‌سرایان، بهار را مجالی برای نمایش قدرت خویش در عرصه کلام و خلق تصاویر کم‌وبیش مشابه از جلوه‌های آن می‌دانستند و قصاید طولانی خود را با «سرشک ابر آذاری زمین را کرد پر گوهر/ نسیم باد نیسانی هوا را کرد پر عنبر» (قطران تبریزی)، «شاخ مرصع شد از جواهر الوان/ شاخ تل یاقوت شد ز لاله نعمان» (مختاری غزنوی)، «آهو به سر سبزه مگر نافه بینداخت/ کز خاک چمن آب بشد عنبر و بان را» (انوری) و «فرشی فگند دشت پر از نقش آفرین/ تاجی نهاد باغ پر از دُر افتخار» (عمیق بخارایی) می‌انباشتند؛ شاعر دیگری، درک و دریافت متفاوت و متمایز خود را از بهار و نوروز، در سروده‌هایی کم و کوتاه، چنین ماندگار می‌کرد:

چون ابر به نوروز رخ لاله بشست / برخیز و به جام باده کن عزم درست

کاین سبزه که امروز تماشاگه توست / فردا همه از خاک تو برخواهد رست

و آن شاعر کسی نیست جز خیام. حکیم عمر ابن ابراهیم خیامی نیشابوری، مشهور به خیام، از فلاسفه و دانشمندان نامدار ایرانی در سده‌های پنجم و ششم هجری (۵۲۶-۴۳۹ ه. ق) که از نوشته‌هایش ده رساله کوتاه علمی به زبان عربی، دو رساله فارسی، حدود ۴۰ بیت شعر عربی و حدود هفتاد رباعی به زبان فارسی در دسترس است. «کسی که یک شخص نیست، یک اندیشگی است؛ اندیشگی ایرانی که راز بقای ملت قدیمی ماست. اندیشگی ملتی که هنوز زنده است و گاه نیز می‌خندد» (خیام، ۱۳۷۵: ۱۳). «بهترین نمونه‌ای از تیزهوشی و زیرکی و خردمندی نژاد ایرانی که نه تنها در زیر فشار فکری بیگانگان مضمحل نشده بلکه انتقاد خود را با لحن تند و بیان شدید ایراد کرده است. او عالم ریاضی و منجم و طبیب و فیلسوف و فقیه بود ولی نه از آن علمای خشک و بی‌ذوق گوشه‌نشین که خارج از دایره علم به چیزی نپردازد. ظرافت و زیبایی طبیعت و دلربایی بوستان‌های پر گل را با لطافت ذوق مخصوص و شور و وجدی که نظیر آن کمتر دیده شده ادراک می‌کرده و خستگی کارهای علمی روزانه و اندوهی را که در قضیه دردناک زندگی بشری به او دست می‌داده در سایه درختان و طرف چمن و پرتو ماه و کنار جوی روان با شیشه می و ناله چنگ و نغمه بلبل از خاطر دور می‌کرده و برای انشای رباعیات خوشگوار خویش از آن‌ها الهام می‌گرفته است» (مینوی، ۱۳۱۲: ۱۸). چنین نگاهی به طبیعت و به‌ویژه به نوروز و بهار نه تنها بیرون از نگاه رایج زمانه اوست، بلکه صاحب این نگاه، از سبک و سیاق شاعران و سخن‌پردازان روزگار خویش و حتا از دایره تعریف شاعر بودن و شعر سرودن نیز فرسنگ‌ها به دور است. انتخاب فرم رباعی در برابر فرم رایج و مسلط قصیده، بسندگی به سرودن ابیات اندک در مقایسه با پرگویی و طولانی‌سرایي شاعران هم‌عصر، پرهیز از کسب شهرت و جاه به واسطه شاعری و مداحی که شیوه رایج روزگار بوده و پرداختن به بن‌مایه‌هایی به کلی متفاوت از موضوعات و بن‌مایه‌های مرسوم، خیام را به چهره کاملاً متمایز شعر و شاعری در روزگار خویش و بلکه در همه ادوار شعر فارسی تبدیل می‌کند.

حیرت در برابر رازهای هستی، گیر افتادن در دایره بی‌سر و بن زندگی، ناگزیری مرگ و گشودن راهی برای شاد زیستن، از درون‌مایه‌های اصلی رباعیات خیام است؛ اما «وجه غالب و هسته مرکزی گفتمان خیامیت را می‌توان در دو مفهوم کلیدی خلاصه کرد: «عصیان و اعتراض». به این اعتبار، خیام شاعری معترض و عصیان‌گر است. او همان قدر که در زندگی علمی و اجتماعی خود، فردی محتاط، خوددار و سربه‌راه است، در زندگی درونی خود که رباعیاتش روایت‌گر آن است، ستیزی مداوم و بی‌امان با تابوها دارد. تابوشکنی خیام، این جرأت را در شاعران دیگر برانگیخته که خط قرمزها را به اعتبار نام او، و حتا به اسم او، پشت سر بگذارند. مفهوم عصیان در رباعیات خیام، با خود شماری

از مفاهیم مرتبط را نیز به شعر او فراخوانده است: حیرت و تردید، پرسش و پرخاش، رنج اجتناب‌ناپذیر زندگی و اغتمام وقت و شادخواری» (میرافضلی، ۱۳۹۹: ۱۵).

به عقیده داریوش شایگان «خیام تنها شاعر-متفکر ایرانی است که نظام افلاطونی جهان را به کلی زیر و رو می‌کند. جهانی که او ترسیم می‌کند، در خارج از حیطه مذهب و اسطوره قرار دارد. در این جهان، نه از عوالم کشف و شهود از آن گونه که نزد حافظ سراغ داریم و نوعی جغرافیای هستی را به دست می‌دهد، خبری است و نه از بی‌خودی مولانا که از طریق جریان سیل‌آسای صور، جان را به سوی «هفت پرده افلاک» برمی‌کشد اثری؛ نه از حکمت عملی سعدی در آن نشانی است و نه از خاطره اساطیری فردوسی نمونه‌ای. این جهان، جهانی است بیرون از صورت‌ها و الگوهای ازلی، بیرون از حیطه ادیان و مختصاتش، از عروج و رستاخیز و معاد. جهانی است برهوت که معنایش را از عریانی‌اش می‌گیرد. نقطه پوچی نگاهی سرشار از حیرتی مدام. اما نگاهی نسبتاً سرد و یخ‌زده، بس که بصیرتی که از آن سرشار است بُرنده و بی‌مهر است. حتا «زمان» حضور خیام نه از مقوله بازگشت به مبدأ و اصل است و نه مطابق طرحی الهی یا معطوف به غایتی خاص؛ بلکه به گونه «آینتی» است که از نموده‌ها به وجود آمده است و به مکث‌هایی که در برهوت «عدم» هم‌چون واحه‌های درنگ است، قطعه‌قطعه می‌شود. آنی که مانند گسستی میان آنچه بوده است و آنچه دیگر نیست، میان دم و بازدم» (شایگان، ۱۳۹۳: ۴۹).

«زمان» در نگاه تیزبین و شکاک خیام، به مقوله‌ای بسیار مهم و اساسی بدل می‌شود؛ تا جایی که رد و نشانه آن را می‌توان در رباعیاتش به خوبی احساس کرد. اگر اندکی به عقب برگردیم و نگاه اسطوره‌ای ایرانیان را به مفهوم «زمان» بکاوییم و با شاه‌رخ مسکوب در این زمینه همراه شویم به یاد خواهیم آورد که «جمشید نوروز را بنیاد نهاد و «زمان» را نهادی نو بخشید. مردی که بر زمین و آسمان و آدمی و پری پادشاهی می‌کرد، «زمان» را نیز به فرمان آورد. آن روز که او به یاری دیوان بر آسمان دست یافت، نخستین روز بهار بود و بامداد بیداری زمین و اعتدال شب و روز. جمشید آن روز پیروز را جشن گرفت و می‌دانیم که در بینش اساطیری، «جشن» نه تنها نشان بلکه نماد تکرار زمان، بازگرداندن آن به جایگاه پیشین، بازآوردن فصل‌ها به طبیعت و از سر گرفتن زندگی است.

جمشید این روز را «سر سال نو هرمز فرودین» نامید؛ روز هرمزد از ماه فروردین! زمان به شمار درآمد و اندازه‌پذیر شد. روزها به منزله یکی از واحدهای زمان، دارای هویت و شخصیت شدند و در ماه‌ها جای گرفتند. سال‌ها سرآغاز و سرانجامی یافتند و از گردش بی‌نام و نشان و بی‌پایان رستند. بدین گونه در شاهنامه، به ابتکار جمشید، دریافت تازه‌ای از زمان، هستی پذیرفت و زمان کیهانی و بی‌کرانه، به پیمانه ما درآمد و «انسانی» و کران‌مند شد. به زبانی دیگر، مفهومی مجرد، کلی و دور، چون در گذر از مسیر عمر گریزنده با سرنوشت ما درآمیخت و زمان به صورت «زمانه» یا روزگار درآمد و ما توانستیم عمر خود را با آن گذر بی‌آغاز و انجام بسنجیم و نه تنها روزهای آمدگان و رفتگان را بدانیم بلکه با مفهوم گذشته، آینده و آنچه همه را در بر می‌گیرد، یعنی جاودانگی نیز آشنا شویم. بدین ترتیب انسان بودن، دریافت زمان است که در ما می‌گذرد و ما را درمی‌گذراند، حضور مرگ است در زندگی و حضور مرگ و درک آن، انسان را شتابزده به زیستن می‌کند. چنان که مشهور است جمشید دم از خدایی زد و پنداشت هم‌چون خدا، از دام زمان گریخته است؛ اما خدا و مردم رهایش کردند و صد سال در زمین و دریا آواره و نهان بود، از زمان خود می‌گریخت تا روزی که گرفتار مرگ شد» (مسکوب، ۱۴۰۱: ۲۴).

جالب اینجاست که دقت و پاکیزگی نوروز ما نیز از خيام است و نو شدن سال و تحویل آفتاب از برج حوت به برج حمل ابتکار اوست و نگاه ویژه او به نوروز در کتاب «نوروزنامه» که دست‌کم به او منسوب است، منعکس است. همان‌طور که می‌دانیم «زمان کران‌مند، دایره‌وار است، به شکل چرخ یا برخاستن و دوری زدن، خفتن و باز برخاستن خورشید. پس در این کمان بسته کیهانی، عجیب نیست اگر اندیشه نیز شکل دایره‌وار داشته باشد؛ آغاز را به فرجام برساند و آن را به آغاز بازگرداند. اندیشه خیامی برای گریز از این تکرار، رو آوردن به شادی و غنیمت شمردن دم را پیشنهاد می‌دهد و از آنجا که «زمان» از سیر سپهر و ستاره پدید می‌آید، آن‌ها که چگونگی گردش این روشنای را بدانند، یعنی اخترشناسان، شاید بتوانند از چگونگی «زمان» و سرنوشت آن‌ها باخبر شوند و آینده نیامده را ببینند» (همان: ۴۷).

و جالب‌تر این که خيام در این عرصه نیز میدان‌دار نام‌داری است که هم در پی رصد چرخ فلک است و هم شاکی از شیوه بیدادگری و کینه دیرینه زمان و زمانه با آدمی. این تناقض میان جبر «زمان» و اراده آدمی را مسکوب چنین تشریح می‌کند: «زمان جان هستی‌بخش و نیروی گرداننده مکان است و مکان با زمین و آسمان، سپهر و ستارگان، چرخ گردنده زمان! دو گردنده یگانه، هر یک به دیگری استوار اما ناپایدار و پیوسته در گذار که در گشت و بازگشتی بی‌سرانجام، ما را -بی‌اختیار ما- می‌آورند و می‌برند و به هیچ کس و چیزی وفا نمی‌کنند» (همان: ۷۸).

به باور مسکوب، مزدیسنا و اسلام، با وجود همه تفاوت‌ها در بینش و دریافت و پیامدها، هر دو به خدایی فراتر از هستی این جهانی، به آفرینش، پیامبر و کتابی آسمانی، گوهر ایزدی انسان، ناپایداری دنیا و روز شمار اعتقاد داشتند. می‌توان چنین پنداشت که ترکیبی از سه گونه خدا در ذهنیت ایرانی‌هاست که در فرهنگ و باورشان تجلی یافته: یکم خدای اسلام با تمام قدرت و جباری‌اش و حساب و کتاب روز قیامت؛ دوم خدای زردشتیان، اهورامزدا که آفرینش را رقم می‌زند تا به یاری انسان، دوازده هزار سال، یک دوره تاریخ هستی را طی کند تا در پایان، اهریمن را شکست دهد و این پیروزی به کمک انسان ممکن می‌شود و اساساً اهورامزدا در ابتدا دانا هست اما توانا نیست و آفرینش و پیروزی نهایی، او را توانا می‌کند؛ سوم زروان یا خدای زمان که خالق اهریمن و اهورامزدا است و در نهایت همه چیز را نابود می‌کند و گله و شکایت و التماس و عجز و لابه را هم نمی‌شنود. این سومین چهره است که در رباعیات خيام بود و نمود بیشتری دارد و نشان از تأثیر اندیشه زروانی در تفکر خیامی و خيام است. «همین روح زروانی است که انعکاس آن کتابی هم‌چون شاهنامه را نیز پر می‌کند از درد و اندوه خیامی درد و اندوه ناشی از فکر بی‌اعتباری جهان» (زرین‌کوب، ۱۳۸۱: ۱۷۰) و «باور داشتن به قضا و قدر محتوم، چیرگی مطلق سپهر و قدرت بی‌پایان آسمان و کهکشان، سیطره زمان نامتناهی، جهل‌انگاری روح، جریان بی‌چون و چرای تقدیر و سرنوشت، اغتمام از وقت و فرصت که همگی از آموزه‌های زروانی به شمار می‌آیند» (قنبری، ۱۳۹۳: ۳۱۰).

در برابر این بیهودگی، «خيام دو تلقی جداگانه اما مکمل یک‌دیگر را اختیار می‌کند. تلقی سلبی که عبارت است از نابود کردن همه توهّمات آن گونه که جهان جز «خواب و خیال و فریب و وهم و دمی فرار» نیست؛ و تلقی ایجابی که خيام در برابر جریان تکراری پدیده‌ها، ما را به یادآوری و باز یادآوری مدام متناهی بودن چیزها می‌خواند و غنیمت شمردن دم! این کار نوعی به تعلیق درآوردن «آن»ی است که از استمرار می‌گریزد، استمراری که خود تکرار و بازگشت ابدی پدیده‌های مشابه است. اما آن که بی‌وقفه تکرار می‌شود و بازمی‌گردد، انسان نیست و خيام مدام تکرار می‌کند که ما دیگر هرگز بر صحنه تماشاخانه جهان باز نمی‌گردیم. اما وضعیت‌های مشابه، بی‌هیچ تفاوتی و به یک‌سان تداوم می‌یابد. آن دمی که در آن به راستی به آگاهی می‌رسیم، مرا نجات می‌دهد. یعنی دمی که مرا در میان «هالالین» و در

فاصله میان دو توالی قرار می‌دهد، و به این ترتیب مرا از این دور مسلسل به در می‌برد و از تهاجم تکرار استمرار در امان می‌دارد. خیام معتقد است دم، لحظه، لنگر من است در صحرای عدم! لحظه، هم‌چنین یک حالت روحی است، نوعی سرمستی است که شراب و شادی جنبه نمادین آن است. لحظه‌ای که از دست می‌رود و لحظه‌ای که ما را به ابدی کردن آن فرا می‌خواند. «می» همان دم حال است، میان سرسبزی گیاه و پژمردگی آن. کاستن از استمرار وضعیت‌هایی که باز تکرار می‌شوند و رهایی از یکنواختی این تکرارهای مکرر که برابر است با تجلی شادی و شراب» (شایگان، ۱۳۹۳: ۴۸).

برای دستیابی به این رهایی و پیروزی بر این تسلسل و رسیدن به این شادی، نبردی دائمی در جریان است؛ «درست مثل یک پهلوان در جهان حماسی که با بدی‌ها مبارزه می‌کند و مرگ ارادی را می‌پذیرد و به بهای کسب نام و دفع ننگ، اراده خود را فعلیت می‌بخشد. چنین پهلوانی نه تنها اسیر سرنوشت نیست، بلکه با آن در کشمکش و ستیز است و علی‌رغم روزگار که مرگ در آستین دارد، می‌کوشد تا سرنوشت را بدل به سرگذشت و اراده خود را به خواست فلک روا کند. «کوشش» کند و در کارزار، تا رویاروی مرگ با بخت خود پنجه درافکند و از نام و ننگ، یکی را برگزیند و به سرگذشت و سرنوشت خود معنا دهد» (مسکوب، ۱۴۰۱: ۴۲).

و مگر هر انسانی پهلوان زندگی خویش نیست و هر زندگی چیزی جز یک حماسه تکرارناپذیر است؟ از یک سو می‌دانیم که ما لعبت‌باز و سهم ما در این بازی شطرنج، باختن است و بس؛ اما از سوی دیگر می‌کوشیم جانانه تا آخرین لحظه مبارزه کنیم و سرافراز با غنیمت بردن لحظاتی سرشار از شادی از پشت میز بازی برخیزیم و جهان را ترک کنیم. این آگاهی از شکست نهایی و این تلاش دائمی برای کسب شادی و شور، اندیشه خیام و خیامی را دچار تناقضی بزرگ می‌کند که رفع شدنی نیست. البته هیچ تردیدی وجود ندارد که «هر هنرمند بزرگی، در مرکز وجودی خود، یک تناقض ناگزیر دارد. تناقضی که اگر روزی به ارتفاع یکی از نقیضین منجر شود، کار هنرمند نیز تمام است و دیگر از هنر چیزی جز مهارت‌های آن برایش باقی نخواهد ماند. کشف مرکز این قدرت‌ها در هنرمندان گاه بسیار دشوار است. خاستگاه این تناقض همان «اراده معطوف به آزادی» است که در کمون ذات انسان به ودیعت نهاده شده است و خلاقیت هنری چیزی جز ظهور گاه‌گاه این تناقض نیست» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۶۱).

۲- بیان مسأله

مجتبی مینوی در مقدمه نوزدهمین شماره منسوب به خیام، برگردانی از بازآفرینی رباعیات خیام به قلم ادوارد فیتزجرالد را ذکر کرده است که سطرهای آغازینش بدین گونه است: «اکنون که نوروز، آروزهای کهن را از نو جوان ساخته است، دل را خواهش آسایش بر طرف چمن و در سایه‌سار درختان است. باغ ارم و جام جهان‌نمای جم بر باد رفته است اما تاک، عصا یاقوت‌رنگ خویش را دریغ نمی‌دارد. داود اگرچه مهر خاموشی بر لب زده است لیکن هنوز «بلبل به زبان پهلوی با گل زرد/ فریاد همی زند که می‌باید خورد» بیا و در این موسم گل، جام می‌پر کن که وقت در گذر است و پیمانه عمر چه شیرین و چه تلخ و در چه در بغداد و چه در بلخ عاقبت پر خواهد شد. این آمدن بهار و رفتن دی، هزاران جم و کی را به خاک افکنده است و ای بس گل رعنا که در این باغ شکفت و کس ندانست به کجا رفت. گل یک خنده می‌زند و پراکنده می‌شود و تو نیز هرچند بر فراز جملگی زر و خواسته دنیا نشسته باشی به برفی مانی که روزی بر صحرا نشیند و باز برخیزد» (۱۳۱۲: ۱۱).

همان طور که پیداست بحث اصلی این مقاله نیز بررسی جلوه‌های بهار و نوروز در رباعیات خیام و تلقی خاص او از آن است. تنظیم تقویم جلالی توسط خیام، شکوه و شکایت از چرخ فلک در رباعیات و احتمالاً نگارش رساله نوروزنامه رساله‌ای در منشاء و تاریخ و آداب جشن نوروز و توجه ویژه به بهار و نوروز در رباعیات، نویسنده را بر آن داشت که نمایش و جلوه بهار و نوروز را در رباعیات خیام مورد بررسی قرار دهد و بر این باور است که نگاه ویژه خیام به نوروز و جلوه‌های آن، می‌تواند به درک بهتر اندیشه خیام نسبت به مفهوم جهان هستی، زمان جاری در آن و انسان حیران در برابر این دو کمک کند. همان‌طور که بارها گفته‌اند و نوشته‌اند «در رباعیات خیام چند بن‌مایه اصلی وجود دارد که آینه‌دار گفتمان اوست و مهم‌ترین آن‌ها بن‌مایه کوزه و کارگاه کوزه‌گری و راه و جاده و آمدن و رفتن است. آن گونه که می‌توان کل رباعیات او را یک استعاره کلی برای تفسیر هستی دانست که استعاره‌های دیگر در آن، شبکه‌وار به هم پیوند یافته‌اند و منظومه منسجمی را ساخته‌اند با مهر ویژه خیام. خیام در میان انواع مجاز، به استعاره توجه بیشتری دارد. متنها استعاره‌های او اغلب از نوع استعاره گسترده یا تمثیل هستند. خیام به مانند فارابی یا ابن‌سینا، اثری از خود در مورد مبانی جمال‌شناسی شعر باقی نگذاشته است؛ اما با تعمق در آرای این دو حکیم در مورد شعر، که کمابیش متأثر از آرای فلاسفه یونان مثل ارسطو و افلاطون است، علت گرایش خیام را به استعاره در می‌یابیم. ارسطو مهارت در به کارگیری انواع مجاز را امری فطری می‌داند نه تعلیمی و معتقد است تسلط به انواع مجاز، چیزی نیست جز قدرت درک شباهت بین چیزها. از دیدگاه فیلسوفان، استعاره در مرز بین خطابه (زبان قیاسی) و شعر (زبان مجازی) در تردد است. از یک طرف اصالتاً تمهیدی بلاغی است و از دیگر سو، در عمق، برخوردار از ساختار قیاسی است. به مدد همین ویژگی، استعاره به ویژه از نوع تمثیل، در تقریب ذهن به درون‌مایه سخن، چه شعر و چه خطابه، موفق‌تر عمل می‌کند» (میرافضلی، ۱۳۹۹: ۱۴۶).

از دیدگاه نوین جورج لیکاف و مارک جانسون در کتاب «استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم»، استعاره یک صنعت بلاغی نیست، بلکه روش اندیشیدن و استدلال در مورد پدیده‌هاست. استعاره، مفهومی انتزاعی را به وسیله امری ملموس، عینی و قابل فهم می‌کند. به نظر لیکاف و جانسون، «نظام تصویری ذهن بشر در سرشت خود استعاری است که به ما امکان می‌دهد پدیده‌های جهان را در قالب اصطلاحات انسانی درک کنیم» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۷: ۴۸). مثل استعاره کوزه و راه (سفر) در خیام و در کنار این دو استعاره مشهور، می‌توان استعاره بهار و نوروز را هم اضافه کرد که تمرکز اصلی این مقاله، بررسی رباعیات غیرمشکوکی از خیام است که به طور واضح و مستقیم به نوروز و جلوه‌های بهار اشاره می‌کند تا با دسته‌بندی آن رباعیات از نظرگاه معنایی و مفهومی، به درک بهتری از نگاه خیام و به طور گسترده‌تر، نگاه خیامی در این زمینه دست یابد.

۳-پیشینه تحقیق

علاوه بر کتاب‌هایی که به شرح و تفسیر آثار خیام، به ویژه رباعیات، جهان‌بینی، تفکرات و فلسفه‌اش پرداخته‌اند، اندک مقالاتی هم به طور مستقیم و غیرمستقیم به مسأله مورد بحث این نوشته، توجه داشته‌اند که در ادامه معرفی می‌شوند: مهیود فاضلی (۱۳۸۷) در مقاله «نظام فکری خیام» بر این باور است که عمر خیام در شعر و ادب فارسی مظهر و نماینده جهان‌بینی ویژه و صدای بسیاری از متفکران و شاعران خاموشی است که دم فرو بستند و سخن خویش را به نام او منتشر ساختند. نگارنده در پی آن است که با بررسی نظام مکتب تفکر خیامی، اصول و ویژگی‌های این مکتب

را نشان دهد و برای این منظور روش تحقیقی را برگزیده که ترکیبی از شیوه‌های نقد مبتنی بر مواد مکتوب و رویدادهای تاریخی و روشی پدیدارشناختی است و سعی کرده است که به جای تکیه کردن بر مسایل پایان نیافته‌ای مانند اصالت شعر خیام و هویت خود او، نظر متعادل‌تری از پیام وی را ارایه کند و با بیان پیشینه تحقیقات خیام‌پژوهی، تحقق این مقصود را عملی‌تر سازد. به همین منظور تفسیرهای گوناگونی که تاکنون از رباعیات خیام صورت گرفته، معرفی، و میزان تطابق این آرا را با اندیشه‌ها و گفته‌های خیام بررسی، و سرانجام برای تعیین چارچوب و اصول مکتب فکری خیام، موفق شده است با توجه به مضمون و پیام‌های مشترک میان رباعیات، نظام فکری خیامی را به پنج مقوله اصلی تقسیم کند و اصل پیام خیام را در هر مورد با ذکر شواهدی از رباعیات تحلیل کند.

سعید حسام‌پور و کاووس حسینی (۱۳۸۳) در مقاله «زمان گذران در نگاه بی‌قرار خیام» معتقدند که معمای پیچیده هستی همواره، هم‌چون رازی سربیه‌مهر، کنجکاوی آدمی را برانگیخته و او را در درازنای زمان به خود مشغول داشته است. اندیشمندان جهان، با درنگ در این معمای مبهم، هر کس به شیوه‌ای، پندارهای خویش را بازگفته است. حکیم عمر خیام نیشابوری از اندیشه‌ورزان نامدار ایرانی‌ست که در سروده‌های اندک خود، پرسش‌هایی ژرف و شگرف در انداخته و برای آسودن شدن از دست این پرسش‌های جانگزی بی‌پاسخ راه‌هایی را پیشنهاد و بازگفته است. ژرفای اندیشه خیام را از عمق همین درنگ‌ها، پرسش‌ها و تردیدهای بنیادین می‌توان دریافت و شخصیت او را از لابه‌لای همین سؤالات جسارت‌آمیز می‌توان بازشناخت. او وقتی در گذر پرشتاب زمان، ناخرسند، به حیرتی آمیخته به بدبینی دچار می‌شود، به این باور می‌رسد که هیچ چیز حقیقی‌تر از دمی که در آن به سر می‌برد و لحظه‌ای که در آن نفس می‌کشد، نیست. پس بهترین راه زندگی را برای خود و دیگران در آن می‌بیند که این دم را غنیمت بشمارند و فرصت خود را بیهوده از دست ندهند و آشکارا سفارش می‌کند که: چون بوده گذشت و نیست نابود پدید/ خوش باش، غم بوده و نابوده مخور.

حسین مفتخری و همکاران (۱۳۹۷) در مقاله «خرمیان و بازتاب باورهای خرمی در رباعیات خیام» می‌نویسند: خرمیان تداوم مزدکیان روزگار ساسانی بودند که در دوره اسلامی جنبش‌هایی را برضد خلافت عباسی بنیان نهادند. آیین خرمیان ماهیتی اسرارآمیز، التقاطی و رمزآلود داشت. از مهم‌ترین باورهای آنان که در منابع اسلامی گزارش شده است، می‌توان به دعوت به شادی و خرمی، تکریم آیینی شراب، بیان رمزآلود و تناسخ اشاره کرد. به گزارش منابع تاریخی، حیات خرمیان در ایران تا دوره سلجوقی و چند دهه پس از وفات خیام تداوم یافته است. یافته‌های این پژوهش بیانگر مضامین مشترکی است که حاکی از بازتاب پاره‌ای از باورهای بنیادین خرمی در مضامین محوری رباعیات خیام است.

اعظم اسفندیاری (۱۳۹۹) در مقاله «خیام زیستن در اکنون و اکنون‌های خیامی» معتقد است در دادوستدها و پیوندهای ادبی ملل با یکدیگر، نقش و اهمیت شاعران و ادیبان کلاسیک ایران زمین، از دیرباز در الهام‌بخشی و آفرینش شاهکارهای متعدد ادبیات جهان برهمگان آشکارا و مسلم است. خیام یکی از این مفاخر ملی ایران است که رباعیات او از ارزشمندترین قطعات ادبی جهان است. به جرأت می‌توان گفت هیچ شاعری مانند خیام نتوانسته است با این اشعار اندک حکمت‌آمیز اندک و افسونگرانه‌اش، این چنین شهرت جهانگیر به دست آورد. این شهرت در جهان تا بدان جاست که مردم در گفت‌وگوها و عملکردهای خویش از رباعیات این حکیم بهره می‌برند. رباعیات این شاعر خردورز تردیدهای بشری را به عرصه ظهور می‌گذارد. هرچند که روایت‌گر تلخی زندگی انسان است؛ اما در همین

تلخی معنایی می‌یابد که ما را به لذت برای کاستن اندوهی جانکاه و خوش بودن ترغیب می‌نماید. می‌توان چنین گفت که: خیام چکیدهٔ فرهنگ، تمدن، فلسفه، جهان‌بینی و هستی‌شناسی ایرانی شرقی است. اندیشه‌هایی که هیچ‌گاه کهنه نمی‌شوند، دغدغه‌هایی که هیچ‌گاه ارزش اعتبار، گزندگی، جدیت و شدت خود را از دست نمی‌دهند. معمای مرگ، حیرانی، چستی زندگی، عدم اراده و اختیار، حاکمیت جبر و سرنوشت. خیام مظهر و نمایندهٔ یک مکتب فکری و جهان‌بینی ویژه است. او صدای بسیاری از متفکران و شاعران خاموشی است که به اضطراب، دم فروبستند و سخن خویش را فرو خورده‌اند. او پناهگاه کسانی است که در راه طلب بازمانده و جسارت گزارش حال خویش را نیافته و به نام او سخن خویش را منتشر ساخته‌اند یا با رباعیات او، روح پرسش‌گر خویش را تسکین بخشیده‌اند.

لیدا نامدار (۱۳۹۹) در مقالهٔ «کهن‌الگوی مرگ و تولد دوباره در شعر خیام و عبدالوهاب البیاتی» می‌نویسد پژوهش حاضر با تأکید بر اهمیت مطالعات بینارشته‌ای در تحقق اهداف ادبیات تطبیقی براساس مکتب امریکایی و با تکیه بر کهن‌الگوی مرگ و تولد دوباره، به روش توصیفی-تحلیلی و شیوه استقرایی، ظرفیت‌های نظریه ناخودآگاهی جمعی و کهن‌الگوهای یونگ را در تحلیل چرایی و چگونگی تشابهات ادبی میان ادبیات ایران و عرب و به طور خاص در شعر خیام و بیاتی واکاوی و از لایه‌های ژرف و مشترک کهن‌الگویی این دو متن، پرده برداشته است تا ضمن تأکید بر رابطه میان ادبیات و روان‌شناسی، برکارکرد کهن‌الگوها در آفرینش آثار ادبی برتر ملل مختلف جهان صحنه بگذارد و از همه مهم‌تر، نقش کهن‌الگوها در تبیین تشابهات ادبی میان ادبیات ایران و عرب را نشان دهد. نتایج نویسنده، بیانگر آن است که هر دو متن، از شالوده‌های ژرف و مشترک کهن‌الگوی مرگ و تولد دوباره برخوردارند که همین عامل، باعث تشابهات ادبی گسترده و نزدیکی متون پیش گفته شده؛ اما تفاوت‌های جزئی نیز در نحوه تجلی این کهن‌الگو در این میان دیده می‌شود؛ بدین صورت که در شعر بیاتی، کهن‌الگوی مرگ و تولد دوباره، بیشتر در قالب اسطوره سومری ایشتار و تموز، اسطوره مصری ایزیس و اوزیریس و در نماد برساخته عایشه تجلی می‌یابد؛ ولی در شعر خیام، به طور عمده در تبدیل شدن آدمی به خاک و دگردیسی آن به سبزه و گیاه و سبو، نمود یافته است.

علی تسلیمی و همکاران (۱۴۰۰) در مقالهٔ «گفتمان‌های متفاوت در نوزنامه» می‌نویسند نگرش انسان نسبت به جهان، متأثر از نظام گفتمان‌هاست. تحلیل متن بهتر از هر روش دیگری، می‌تواند فرایندهای اجتماعی-فرهنگی را به هر شکلی که پدیدار شوند، با همه سرشتشان نشان دهد. در این میان می‌توان از گفتمان لاکلا و موف که از جنبه‌هایی به فوکو نزدیک‌تر است؛ استفاده کرد. این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی و با رویکرد تحلیل گفتمان، صورت‌بندی‌های گفتمانی را که خیام در نوزنامه به کار گرفته است، تحلیل و تبیین می‌کند. این بررسی با سازوکارهای مفصل‌بندی گفتمانی، نشان می‌دهد که گفتمان مورد التزام خیام، گفتمانی مادی و فرهنگی است که در بازتولید گفتمان نوز، نقش اساسی ایفا می‌کند. جشن نوز دال مرکزی گفتمان است که گفتمان‌هایی چون طب، نجوم و عقاید خرافی، حول آن انتظام می‌یابند. در بین عناصر گفتمانی نوزنامه، عنصر شراب که کاملاً مستی‌آوراست، جلوه برجسته‌ای دارد.

مهناز اکبری (۱۳۹۰) در مقالهٔ «سمبلیسم و رهایی از چنبره زمان» معتقد است گذر زمان تراژیک بوده، هست و خواهد بود. سمبلیسم، مکتبی که در نتیجه نهضتی ادبی و هنری در اروپا شکل گرفت، می‌کوشد با به کارگیری فنون مختلف از چنبره زمان بگریزد. در واقع، شاعر و نویسنده سمبلیست سعی دارد با استفاده از نمادها و سمبل‌ها، خود را از بعد زمان برهاند و انقباض و انبساط زمانی ایجاد کند. آثار مختلف مکتوب و نمایشی به پیروی از این مکتب خلق

شده است. آثار عرفانی مانند منطق‌الطیر عطار، مثنوی معنوی مولانا، آثار سعدی، غزلیات کلاسیک فارسی، رباعیات خیام، آثار صادق هدایت و... از این دسته‌اند. بعضی از این آثار در رهایی از چنبره زمان موفق بوده اما برخی دیگر قادر به تراژیک‌زدایی از زمان نبوده‌اند. به هر حال گذر زمان هم‌چنان هست که هست.

۴- بحث اصلی

همان‌طور که گفته شد بررسی جلوه‌های بهار و نوروز در رباعیات خیام بحث اصلی این مقاله است و هدف آن درک بهتر اندیشه خیام یا به طور کلی اندیشه خیامی نسبت به جهان، زمان و انسان است. برای این کار، آن دسته از رباعیات منسوب به خیام که از نظر معنایی و مفهومی، به طور واضح و مستقیم به نوروز و جلوه‌های بهار اشاره می‌کنند، استخراج و از نظر موضوعی به سه دسته کلی: بهار و باده‌نوشی، بهار و مرگ‌اندیشی و بهار و خوش‌باشی تقسیم شدند تا درک بهتری از نگاه خیام در این باره و به طور گسترده‌تر، نگاه خیامی به دست آید. اگر به تصحیح‌ها و گردآوری‌های معتبر مجموعه رباعیات خیام در طی صد سال گذشته نگاهی بیفکنیم و تعداد رباعیات او را در مجموعه‌هایی که توسط صادق هدایت، محمدعلی فروغی، علی دشتی، سیدعلی میرافضلی، مسعود خیام و... تهیه شده‌اند در نظر آوریم، به عددی بین ۷۴ رباعی تا ۱۷۸ رباعی خواهیم رسید که از میان این تعداد رباعی، ۲۴ رباعی به طور مستقیم به نوروز و بهار اشاره دارند که این میزان از رباعی نشان‌دهنده توجه ویژه شاعر به نوروز و بهار است. از این ۲۴ رباعی بهاری، ۱۵ رباعی مخاطب را به می‌خوردن و پیاله گرفتن و باده‌نوشی دعوت می‌کند؛ ۵ رباعی به افسوس از گذشتن روزگار جوانی و نزدیک شدن به مرگ، آرزوی حسرت‌بار و ناشدنی بازگشت به جهان زندگان، یاد رفتگان و خاک شدگان و مرگ‌اندیشی اشاره دارد؛ و ۴ رباعی نیز خواننده را به غنیمت شمردن عمر و خوش‌باشی تشویق می‌کند.

البته گاهی در یک رباعی بیش از یک مفهوم دیده می‌شود؛ آن‌گونه که هم چهره سرد و قاطع مرگ را می‌توان دید و هم دعوت به می‌خوردن و هم غنیمت شمردن دم و تشویق به خوش‌باشی. «آنچه باید دانست این است که هرچند خیام از ته دل معتقد به شادی بوده ولی شادی او همیشه با فکر عدم و نیستی توأم است. از این رو همواره معانی فلسفه خیام در ظاهر دعوت به خوش‌گذرانی می‌کند اما در حقیقت همه گل و بلبل، جام‌های شراب، کشتزار و تصویرهای شهوت‌انگیز او جز تزیینی بیش نیست، مثل کسی که بخواهد خودش را بکشد و قبل از مرگ به تجمل و تزیین اطاق خودش بپردازد. از این جهت خوشی او بیشتر تأثرآور است. خوش باشیم و فراموش بکنیم تا خون، این مایع زندگی که از هزاران زخم ما جاری است، نبینیم» (هدایت، ۲۵۳۶: ۳۷). در ادامه به این دسته‌بندی‌ها و مفاهیم مرتبط با هر کدام می‌پردازیم و رباعیات مربوط با هر عنوان را ذکر می‌کنیم:

الف. بهار و باده‌نوشی

علی دشتی بر این باور است که باده در زبان خیام، رمزی است از مطلق تمتع و شعاری است برای بهره گرفتن از زندگی: آن‌هایی که زنده‌اند به طور یقین خواهند مُرد و آن‌هایی که مُرده‌اند، بدون تردید برنخواهند گشت. پس فرصت زندگی را بیهوده نباید تباه کرد و این فرصت در چهارچوبه دمیدن بامداد، مصاحبت یاری دل‌نواز، زمزمه ملایم چنگ و نوشیدن باده مصور است (دشتی، ۱۳۴۴: ۲۱۶):

وقت سحر است خیز ای مایه ناز/ نرمک نرمک باده ده و چنگ نواز
کانها که بجایند نیابند دراز/ وآنها که شدند کس نمی‌آید باز

روزی است خوش و هوا نه گرم است و نه سرد/ ابر از رُخ گلزار همی‌شوید گرد
بلبل به زبان پهلوی با گل زرد/ فریاد همی‌زند که: می‌باید خورد

ساقی گل و سبزه بس طربناک شده‌ست/ دریاب که هفته دگر خاک شده‌ست
می نوش و گلی بچین که تا درنگری/ گل خاک شده‌ست و سبزه خاشاک شده‌ست

می خور که فلک بهر هلاک من و تو/ قصدی دارد به جان پاک من و تو
در سبزه نشین و می روشن می‌خور/ کاین سبزه بسی دمد ز خاک من و تو

می خور که به زیر گل بسی خواهی خفت/ بی مونس و بی رفیق و بی همدم و جفت
زنهار به کس مگو تو این راز نهفت/ هر لاله که پژمرد، نخواهد بشکفت

چون لاله به نوروز قدح گیر به دست/ با لاله‌رخی اگر تو را فرصت هست
می نوش به خرمی که این چرخ کهن/ ناگاه تو را چو خاک گرداند پست

مجتبی مینوی در مقدمه «نوروزنامه» می‌نویسد: «باده را با این که اهل دین، پلید و حرام می‌دانستند، خیام می‌ستود و مراد وی از آن جز همان می‌سرخ مغانه چیزی نبود. بلکه می‌توان گفت شرابی که او درباره لذت آن این همه ترانه‌های خوش‌آهنگ سروده است، تنها دختر رز یا عصارهٔ مُسکر خرما که هزاران سال معروف بوده است نبود. در زبان او شراب نمایندهٔ همهٔ لذایذ و خوشی‌هایی بود که وی داروی درد و نشاندۀ غم و زدایندهٔ رنج انسان خردمند می‌دانست؛ بلکه زندگی را چیزی غیر از خوش بودن و شاد بودن و دل خرم داشتن نمی‌دید» (۱۳۱۲: ۱۹):

در فصل بهار اگر بتی حور سرشت/ یک ساغر می‌دهد مرا بر لب کشت
هر چند به نزد عامه این باشد زشت/ سگ به ز من است اگر برم نام بهشت

در دهر چو آواز گل تازه دهند/ فرمای بتا که می‌به‌اندازه دهند
از حور و قصور و ز بهشت و دوزخ/ فارغ بنشین که آن هر آوازه دهند

فصل گل و طرف جویبار و لب کشت/ با یک دو سه اهل و لعبتی حور سرشت
پیش آر قدح که باده‌نوشان صبح/ آسوده ز مسجدند و فارغ ز کشت

غلام‌حسین یوسفی نیز معتقد است اگر در رباعیات خیام از باده سخن می‌رود حاصل تأمل وی در ناپایداری زندگی است و نمودار از تمتع از حیات، نه صرف باده‌نوشی و حال آن که اگر کسی تب‌های روحانی خیام را گذرانده باشد، باده‌خیامی را تلخ و اندوه‌بار می‌یابد که چشم‌انداز بزم او حفره‌تاریک مرگ است (یوسفی، ۱۳۷۹: ۱۲۲):

از آمدن بهار و از رفتن دی / اوراق وجود ما همی گردد طی
می خور! مخور اندوه که فرمود حکیم / غم‌های جهان چو زهر و تریاقش می

ابر آمد و زار بر سر سبزه گریست / بی باده گلرنگ نمی‌باید زیست
این سبزه که امروز تماشاگاه ماست / تا سبزه خاک ما تماشاگاه کیست

چون ابر به نوروز رخ لاله بشست / برخیز و به جام باده کن عزم درست
کاین سبزه که امروز تماشاگاه توست / فردا همه از خاک تو برخواهد رست

بردار پیاله و سبو ای دل‌جو / برگرد به گرد سبزه‌زار و لب جو
کاین چرخ بسی قد بُتان مهر و / صد بار پیاله کرد و صد بار سبو

هر گه که بنفشه جامه در رنگ زند / در دامن گل باد صبا چنگ زند
هشیار کسی بُود که با سیمبری / می‌نوشد و جام باده بر سنگ زند

ساقی غم من بلند آوازه شده است / سرمستی من برون ز اندازه شده است
با موی سپید سرخوشم کز می تو / پیرانه سرم بهار دل تازه شده است

تأکید بر باده‌نوشی در این رباعیات، علاوه بر تمتع و بهره‌گیری از لذت‌ها و خوشی‌های زندگی، به غنیمت شمردن «دم» نیز اشاره دارد و پیاله و باده و متعلقات آن تشویق و تحریض شاعر است به این امر:

می نوش که عمر جاودانی این است / خود حاصلت از دور جوانی این است
هنگام گل و مل است و یاران سرمست / خوش باش دمی که زندگانی این است

ب. بهار و مرگ‌اندیشی

در ادبیات فارسی سه نگرش عمده به مرگ وجود دارد: «اول، نگاه مرگ‌ستایانه است که زندگی را وا می‌نهد و مرگ را عاشقانه می‌جوید؛ مولوی بزرگ‌ترین نماینده این اندیشه است. دوم، نگاه آفرینش‌گرایانه است که ضمن پذیرش مرگ به عنوان یک واقعیت هستی، از زندگی و نعمت‌های آن بهره می‌برد و به دیگران هم بهره می‌رساند؛ سعدی را می‌توان نماینده تمام عیار این گروه به حساب آورد. سومین نگاه، مرگ‌گریزانه است که با نکوهش و نفرت به مرگ

می‌نگرد و برای رهایی از چنگال مرگ تلاش می‌کند تا در این زندگی ناخواسته، داد عمر را از زندگی بگیرد و جهان دیگر را فرو نهد؛ خیام بزرگ‌ترین نماینده این دسته به شمار می‌آید» (فلاح، ۱۳۸۷: ۲۵۰).

«خیام از این که مرگ رشته دراز آمال و آرزوهای مردمان را در می‌نوردد، مأیوس و نگران است. دعوت همگانی و همواره وی به اغتنام از وقت و فرصت نیز از همین نگرانی سرچشمه می‌گیرد. سرودن از مرگ در شعر خیام، ستایش زندگی است. سرایشی که از نیک‌بینی شاعر حکایت می‌کند و نه بدبینی و شرانگاری او. تذکار همواره مرگ، ارج نهادن به هستی پایان‌پذیر آدمی است که به درستی قیمت آن را در زمان بی‌بازگشت و پیش از عزیمت واپسین دریابد. در حقیقت، مرگ دست‌مایه اصلی اندیشه خیام برای توجه به جوهر هستی و استفاده درست از آن در نشئه این جهانی است با حسرتی وصف‌ناشدنی از کوتاهی عمر و شتاب شگفت‌انگیز لحظه‌ها که سرنوشت محتوم آدمی و دیگر موجودات است. موجوداتی که در هوای مرگ تنفس می‌کنند، بر سفره مرگ می‌خورند و می‌آشامند، در گردونه مرگ می‌چرخند و در فرجام، از روزنه مرگ به جهانی دیگر می‌نگرند» (قنبری، ۱۳۹۳: ۲۳۴).

خیام با دیدن جلوه‌های بهار و زیبایی‌های گل و سبزه و لاله و دمیدن بنفشه و سربرآوردن شکوفه، بی‌درنگ به یاد مرگ می‌افتد و چنین می‌سراید:

بنگر ز صبا دامن گل چاک شده / بلب ز جمال گل طربناک شده
در سایه گل نشین که بسیار این گل / در خاک فرو ریزد و ما خاک شده
هر سبزه که بر کنار جویی رسته‌ست / گویی ز لب فرشته‌خویی رسته‌ست
پا بر سر سبزه تا به خواری ننهی / کان سبزه ز خاک لاله‌رویی رسته‌ست
در هر دشتی که لاله‌زاری بوده‌ست / از سرخی خون شهریاری بوده‌ست
هر شاخ بنفشه کز زمین می‌روید / خالی‌ست که بر رخ نگاری بوده‌ست

مرگ، آرزوی جوانیِ جاودانی یا جاودانه زیستن یا دست‌کم آرزوی بازگشت دوباره به جهان زندگان را در دل خیام زنده می‌کند. هرچند او به خوبی می‌داند که این آرزو هیچ‌گاه رخ نخواهد داد. به همین دلیل با حسرت و افسوس می‌گوید:

ای کاش که جای آرمیدن بودی / یا این ره دور را رسیدن بودی
کاش از پی صد هزار سال از دل خاک / چون سبزه امید بر دمیدن بودی

افسوس که نامه جوانی طی شد / و آن تازه بهار زندگانی دی شد
آن مرغ طرب که نام او بود شباب / افسوس ندانم که کی آمد کی شد

ناگفته پیداست که این مرگ اندیشی و توجه به ناپایداری جلوه‌های زیبای بهاری، حسرت و افسوس فراوان با خود به همراه می‌آورد که دوایش چیزی جز باده گلرنگ نیست.

ج. بهار و خوش‌باشی

پرداختن به شادی و غنیمت شمردن دم از اصلی‌ترین اندیشه‌های خیام است. او معتقد است که «گذشته و آینده دو عدم است و ما بین دو نیستی که سرحد دو دنیاست، باید دمی را که زنده‌ایم دریابیم، استفاده بکنیم و در استفاده شتاب بکنیم. به عقیده خیام کنار کشتزارهای سبز و خرم، پرتو مهتاب که در جام شراب ارغوانی هزاران سایه منعکس می‌کند، آهنگ دل‌نواز چنگ، ساقیان ماهرو، گل‌های نوشکفته، یگانه حقیقت زندگی است که مانند کابوس هولناکی می‌گذرد. امروز را خوش باشیم، فردا را کسی ندیده. این تنها آرزوی زندگی است» (هدایت، ۲۵۳۶: ۲۶):

بر چهره گل نسیم نوروز خوش است / در صحن چمن روی دل‌افروز خوش است
از دی که گذشت هر چه گویی خوش نیست / خوش باش و ز دی مگو که امروز خوش است

ای دل چو زمانه می‌کند غمناکت / ناگه برود ز تن روان پاکت
بر سبزه نشین و خوش بزی روزی چند / ز آن پیش که سبزه بر دمد از خاکت

محمدرضا قنبری نیز در کتاب «خیام‌نامه»، به نقل از کاپلستن و فروغی می‌نویسد: «ما بر آنیم که لذت، مبدأ و غایت زندگی سعادت‌مندانه است؛ زیرا ما این را به عنوان نخستین خیر می‌شناسیم. بنابراین وقتی می‌گوییم که لذت یک خیر اصلی است، از لذات شخص هرزه و عیاش سخن نمی‌گوییم بلکه مقصود ما رهایی بدن از درد و رنج و آزادی نفس از تشویش و اضطراب است. زیرا باده‌نوشی‌های مدام و عیاشی‌ها و خوش‌گذرانی‌ها نمی‌توانند زندگی را مطبوع سازند بلکه تفکرات و تأملات بخردانه است که دلایل هر انتخاب و پرهیزی را مطالعه می‌کند و عقاید بیهوده‌ای را که قسمت اعظم نگرانی و تشویشی که روح را می‌آزارد از آن‌ها ناشی می‌شود، فرار می‌دهد» (قنبری، ۱۳۹۳: ۱۶۸):

چون بلبل مست راه در بستان یافت / روی گل و جام باده را خندان یافت
آمد به زبان حال در گوشم گفت / دریاب که عمر رفته را نتوان یافت

چندان که نگاه می‌کنم هر سویی / در باغ روان است ز کوثر جویی
صحرا چو بهشت است ز کوثر کم گوی / بنشین به بهشت با بهشتی روی

نتیجه‌گیری

سال‌ها پیش مستندی دیدم به نام «عمر خیام، نابغه پرسشگر» که با این جمله آغاز می‌شد: «کلام ماندگار حکیمی که به ماندگاری جهان اعتقادی نداشت». این جمله برای من تلاقی جهان، زمان و انسان است. جهانی ناپایدار، زمانی دایره‌وار و انسانی سرگردان با نگاهی اندوه‌بار که هر سه از بن‌مایه‌های اساسی اندیشه خیام است. اندیشمندی که با اندک

رباعیات خویش نه تنها سهم بزرگی از فرهنگ ایرانی را به تسخیر درآورده است، بلکه فرهنگ‌های دیگر نیز از تأثیر شعر و اندیشه او بر کنار نمانده‌اند. اندیشه‌هایی معدود اما عمیق و استخوان‌سوز، همیشگی و پا برجا، دردناک و ناگشودنی: حیرت در کار جهان و ندانستن راز آن، گرفتاری انسان در چنبره تقدیر، غنیمت شمردن لحظات شاد و کوتاهی عمر و ناپایداری همان لحظات شاد. بر خلاف اکثر شاعران، برای خیام فرا رسیدن نوروز و آمدن بهار مصادف است با پررنگ‌تر شدن و نمایش صریح و بی‌چون و چرای این اندیشه‌ها.

جان گرفتن طبیعت و دمیدن گل و سبزه، او را به یاد کوتاهی زندگی انسان و مسأله مرگ می‌اندازد؛ طراوت و زیبایی بهار او را به خوش‌باشی و باده‌نوشی دعوت می‌کند؛ و ناپایداری و کوتاهی جلوه‌های بهار و متغیر بودن حال و هوای روزگار، او را بر ناپایداری لحظات شاد آگاه می‌کند. یاد مرگ و یادآوری ناپایداری شادی، غم در پی دارد و دوی این غم باده است و باده است و باده و پایان مستی نیز آغاز حیرت است و سرگردانی. سرگردانی انسان با تمام پرسش‌های همیشگی‌اش از چگونگی جهان و چیستی زمان. استعاره بهار در رباعیات خیام، به روشنی آینه‌دار جهان فکری اوست و توجه ویژه خیام به نوروز و ایام بهار که از حجم قابل ملاحظه رباعیات بهاری او پیداست، بر این امر تأکید دارد.

انگار احساسات و عواطف این شاعر بزرگ با آمدن نوروز و فرا رسیدن بهار جان دوباره‌ای می‌گرفته و هم‌چون خونی گرم در رگ‌های رباعیات ساده و صریح او به جریان در می‌آمده است. خونی که گرمایش با گذشتن نهصد سال نه تنها کاهش نیافته بلکه چنان که می‌نماید تا آخرین نگاه حیران آخرین انسان نیز فروکش نخواهد کرد و اگر چنان‌چه آن انسان پیش از برآمدن آخرین نفس، به هر زبانی زیر لب چنین زمزمه کند:

بنگر ز جهان چه طرف بر بستم، هیچ / وز حاصل عمر چیست در دستم، هیچ

شمع طربم ولی چو بنشستم، هیچ / من جام جمم ولی چو بشکستم، هیچ

من یکی که هیچ تعجب نخواهم کرد.

منابع

- اسفندیاری، اعظم (۱۳۹۹)، «خیام زیستن در اکنون و اکنون‌های خیامی»، نشریه پژوهشنامه اورمزد، سال: ۱۳۹۹، شماره: ۵۰، صص: ۱۷۵-۱۹۹.
- اکبری، مهناز (۱۳۹۰) «سمبلیسم و رهایی از چنبره زمان»، نشریه متن‌پژوهی ادبی (زبان و ادب پارسی)، دوره: ۱۵، شماره: ۴۷، صص: ۸۱-۱۰۶.
- تسلیمی، علی و همکاران (۱۴۰۰) «گفتمان‌های متفاوت در نوروزنامه»، نشریه متن‌پژوهی ادبی (زبان و ادب پارسی)، دوره: ۲۵، شماره: ۹۰، صص: ۲۱۳-۲۳۳.
- حسام‌پور، سعید و حسینی، کاووس (۱۳۸۳) «زمان گذران در نگاه بی‌قرار خیام» نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی، تبریز، دوره: ۴۷، شماره: ۱۹۲، صص: ۱۷-۵۰.
- خیام، عمر ابن ابراهیم (۱۳۱۲) نوروزنامه، به سعی و تصحیح: مجتبی مینوی، تهران: مطبعه روشنایی.
- خیام، عمر ابن ابراهیم (۱۳۷۵) رباعیات حکیم عمر خیام، به تصحیح: محمدعلی فروغی، تهران: جویا.
- خیام، مسعود (۱۳۷۵) خیام و ترانه‌ها، چاپ اول، تهران: نشر نخستین.
- دشتی، علی (۱۳۴۴) دمی با خیام، چاپ سوم، تهران: چاپخانه صنوبر.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۶) بحر در کوزه، چاپ هفتم، تهران: انتشارات علمی.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۱) نامورنامه درباره فردوسی و شاهنامه، تهران: انتشارات سخن.
- شایگان، داریوش (۱۳۹۳) پنج اقلیم حضور، چاپ چهارم، تهران: نشر فرهنگ معاصر.
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱) حالات و مقامات امید، چاپ دوم، تهران: نشر سخن.
- فاضلی، مه‌بود (۱۳۸۷)، «نظام فکری خیام»، نشریه پژوهش‌های ادبی، دوره: ۵، شماره: ۲۰، صص: ۶۱-۸۹.
- فلاح، مرتضی (۱۳۸۷) سه نگاه به مرگ در ادبیات فارسی، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ش ۱۱، پاییز و زمستان.
- قنبری، محمدرضا (۱۳۹۳) خیام‌نامه، چاپ پنجم، تهران: نشر زوار.
- لیکاف، جورج و جانسون، مارک (۱۳۹۷) استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم، ترجمه: جهان‌شاه میرزاییگی، تهران: نشر آگاه.
- مسکوب، شاهرخ (۱۴۰۱) ارمغان مور، چاپ دوازدهم، تهران: نشر نی.
- مفتخری، حسین و همکاران (۱۳۹۷)، «خرمیان و بازتاب باورهای خرمی در رباعیات خیام»، نشریه تاریخ و فرهنگ، دوره: ۵۰، شماره: ۲، (پیاپی ۱۰۱)، صص: ۴۵-۶۳.
- میرافضلی، سیدعلی (۱۳۹۹) رباعیات خیام و خیامانه‌های پارسی، چاپ اول، تهران: نشر سخن.
- نامدار، لیدا (۱۳۹۹)، «کهن الگوی مرگ و تولد دوباره در شعر خیام و عبدالوهاب البیاتی»، نشریه کاوش‌نامه ادبیات تطبیقی، دوره: ۱۰، شماره: ۳ (پیاپی ۳۹)، صص: ۱۱۱-۱۲۹.
- هدایت، صادق (۲۵۳۶) ترانه‌های خیام، تهران: انتشارات جاویدان.
- یوسفی، غلامحسین (۱۳۷۹) چشمه روشن دیدار با شاعران، چاپ نهم، تهران: نشر علمی.

Investigation of Nowruz and Spring in Khayyam's quatrains

Alireza Roozbahani

Associate Professor of Persian language and Literature .Malayer branch .Islamic Azad University

Aroozbahani93@yahoo. com

Abstract

For Khayyam, Nowruz and the coming of spring are the embodiment of his thoughts. Thoughts that can be listed as follows: Astonishment in the mechanism of the world and not knowing its secret, fatalism, Seize the day, short life and Short happy moments. Spring is a reminder of death for Khayyam; The beauty of spring invites Khayyam to drink wine and be happy And the short life of spring beauties, for Khayyam, is a sign of the shortness of happy moments.

The main discussion of this article, which is written using the content analysis method, is Investigation of Spring and Nowruz in Khayyam's quatrains And the author of the article believes that Paying attention to the metaphor of spring in Khayyam's quatrains leads to a better understanding of his thought. The main focus of this article has been on the unquestionable quatrains of Khayyam that clearly refer to Nowruz and Spring. By categorizing those quatrains into three general categories: spring and wind-drinking, spring and death thoughts, and spring and happiness, to achieve a better understanding of Khayyam's view and thinking.

Keyword:Quatrains of Khayyam, Nowruz, spring, drinking wind, thinking about death, happiness.

بررسی تأثیر افسانه‌های جادویی در آثار فضل‌الله مهتدی بر هویت کودکان

مرضیه زارع

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، تهران

zare1360@gmail.com

چکیده

هدف این مقاله بررسی آثار فضل‌الله مهتدی در حوزه افسانه‌ها و روایت‌های عامیانه و تأثیر آن بر شخصیت و هویت کودکان است. افسانه‌ها با ناخودآگاه آدمی سروکار دارند و محتوای ناخودآگاه بر رفتار کودکان اثر گذاشته و آن را نمایان می‌سازد.

در این مقاله ابتدا افسانه و مفاهیم مرتبط با آن و سپس روان‌شناسی افسانه و کودک مورد بررسی قرار می‌گیرد تا به هدف خود برسیم.

نتیجه پژوهش این که افسانه‌ها فقط ابزاری برای سرگرمی و برانگیختن کنجکاوی کودکان نیستند بلکه وسیله آموزشی قدرتمندی هستند که کودک را از درونش آگاه می‌سازند و باعث رشد شخصیت او می‌شوند.

کلیدواژه‌ها: افسانه‌ها، فضل‌الله مهتدی صبحی، ادبیات عامیانه ادبیات کودک و نوجوان، افسانه، جادو.

کودکان افسانه‌ها می‌آورند
درج در افسانه شان بس سروپند
"مولانا"

مقدمه

افسانه‌ها یکی از قالب‌هایی هستند که می‌توان از آن به اساس تفکر یک قوم و ملت دست یافت؛ اعتقاد به نیروهای غیبی از دیرباز در تفکر ایرانیان وجود داشته است، ریشه این اندیشه به زمان‌های بسیار دور باز می‌گردد. اعتقاد به جادو که براساس آن نیروهای نهانی دو جنبه مثبت و منفی پیدا می‌کرده در تمام اقوام رواج داشته است. در افسانه‌ها جنبه مثبت این نیرو مورد توجه قرار گرفته است؛ افسانه‌ها از اندیشه‌ها، اعتقادات، آرزوها، رنج‌ها و شادی‌ها، ترس‌ها و امیدها و ناشناخته‌های زندگی انسان‌ها مایه می‌گیرند. حکایت گذشتگان انواع مختلفی دارند و این گوناگونی نشانگر وسعت اندیشه و تخیل انسان‌هاست.

افسانه‌های جادویی بخشی از ادبیات کودکانه‌اند و نقشی بسزا در شکل‌گیری هویت کودکان دارند. کشف هویت فردی و اجتماعی، شناخت فرهنگ‌ها، سنت‌ها، و باورهای متنوع، ارمغانی است که داستان‌ها برای کودکان به همراه دارند.

فضل‌الله مهتدی معروف به صبحی گردآورنده افسانه‌ها و قصه‌های عامیانه است؛ وی خود این افسانه‌ها را شنیده یا از دیگران دریافته است. روش او به این صورت بوده که به هنگام روایت قصه‌ای از مخاطبان خود می‌خواسته تا چنان چه صورت دیگری از این روایت دارند برایش ارسال کنند؛ به این ترتیب با سیل افسانه‌ها روبه‌رو شد. نویسنده، این افسانه‌های زیبا و دل‌پذیر را که گنجینه‌ای ارزشمند از ادبیات عامیانه و بخش بسیار مهمی از ادبیات کودک و نوجوان سرزمین ما بوده‌اند از لابه‌لای ادبیات عامیانه و فولکلور ایران دست‌چین نموده، با نثری شیرین و شیوا بازنویسی کرده و برای آیندگان به یادگار گذاشته است.

افسانه

فسانه، اوسانه، افسانه در ظاهر با افسون (به معنی ورد، سحر، کلماتی که جادوگران و ساحران به جهت مقصود خوانند و نویسند) و در مجاز با فسون (به معنی مکر و حيله و تزویر) هم ریشه یا از ریشه آن است. در فرهنگ‌های فارسی به معنی "قصه"، "داستان"، "حکایت"، "تمثیل" و "سرگذشت"، "حکایت گذشتگان"، "قصه و حکایت بی‌اصل و دروغ که برای مقاصد اخلاقی یا تنها برای سرگرم کردن ساخته‌اند و قصه‌هایی که برای اطفال گویند آمده است. این افسانه‌ها در فارسی بیشتر با جمله‌هایی مثل "یکی بود یکی نبود"، "روزی بود روزگاری بود"، "سال‌ها پیش از این"، "بودند و ما نبودیم" و مانند این‌ها آغاز می‌شود که بخشی از ادبیات عامیانه و اساطیر کهن قومی است.

ویژگی افسانه‌ها

از ویژگی‌های کاملاً آشکار افسانه‌ها خصلت جمعی بودن، شفاهی بودن، تنوع بیان، انعکاس بقایای اساطیر و آداب و سنن گذشته است. نمونه‌های بسیاری از این افسانه‌ها را گاه از افراد مسن می‌شنویم و گاه نیز در کتاب‌ها می‌خوانیم.

به احتمال بسیار زیاد این آثار مدت‌ها پیش از آن که سینه به سینه نقل شوند و به صورت نوشته و مکتوب درآیند ساخته و آفریده شده‌اند. (خندان_۴۱)

بسیاری از داستان‌های مذهبی ریشه اساطیری دارد؛ پدیده‌هایی از قبیل مقابله نیکی با بدی یا روشنایی با تاریکی، آفرینش انسان از خاک، ماجرای طوفانی که به جز چند نفر آگاه و پناه گرفته در کشتی از روی دوراندیشی همه را نابود می‌سازد و... (بیانی، ۱۴)

افسانه‌ها و قصه‌ها همانند سایر آثار ادبی شفاهی یا مکتوب از عناصر ساختاری خاصی تشکیل شده‌اند:

راوی

در داستان‌های صبحی راوی آغاز افسانه‌ها را این‌گونه آغاز می‌کند: یکی بود یکی نبود، غیر از خدا هیچ‌کس نبود و گاهی با روزی بود روزگاری بود و در انتها با "قصه ما به سر رسید، کلاغه (گنجشکه) به خورش نرسید."، "بالا رفتیم ماست بود پایین اومدیم دوغ بود قصه ما دروغ بود"، "بالا رفتیم آرد بود، پایین اومدیم خمیر بود قصه ما همین بود"، "گنجشک پرید و قصه ما هم به سر رسید"، "بالا رفتیم هوا بود پایین اومدیم زمین بود، قصه ما همین بود" "دست حق با شما و همان طوری که مردم آن روزگار به مرادشان رسیدند، شما هم به مراد خود برسید." به پایان می‌رساند. البته این عبارات آغازین و پایانی باعث می‌شوند که کودک به جدایی دنیای خیالی افسانه با پیرامون خود آگاهی یابد. نرگس خانی (۳۸)

شخصیت‌ها

شخصیت اصلی و محوری را قهرمان می‌نامند و اگر این شخصیت، آدمی معمولی و فاقد کیفیت قراردادی قهرمانی نظیر اصیل زادگی، دلاوری، آرمان‌گرایی و بی‌نیازی از مال و منال باشد، ضدقهرمان نامیده می‌شود. با این حال قهرمان لزوماً اصیل‌زاده و دلاور و آرمان‌گرا نیست بلکه در بیشتر موارد آدمی به راستی معمولی است که به برکت شانس و تقدیر یا زیرکی و هوشیاری به خواسته‌اش می‌رسد. خدیش (۲۲)

بعضی از شخصیت‌های داستان جثه‌ای کوچک دارند مانند انگشتک و دوانگشتی. علاوه بر شخصیت اصلی شخصیت‌های دیگر گاهی حیواناتند، مانند گربه، روباه، مارو... و گاهی سرما، آفتاب و باد. در داستان سرما و بچه سرما، سرما پسری داشت که بسیار مغرور بود. (صبحی_۷۳۲)

نقش مقابل: قهرمان

نقش مقابل قهرمان اغلب به عهده خویشاوندان قهرمان است و باز بیش از همه، اعضای مؤنث خانواده، دارای خصلت‌های منفی هستند؛ مخصوصاً مادر شوهر، زن پدر، عمه یا خاله از جمله کسانی هستند که حسادت می‌ورزند، تهمت می‌زنند، بی‌ملاحظه‌اند و تمایل به خراب‌کاری و ویران کردن دارند و می‌کوشند تا از این راه‌ها به هدف‌های خود برسند. تنها افرادی در خانواده که همواره خوب و نیک‌نفس‌اند مادر و خواهر کوچک است. شخصیت اصلی دیگر مخالف و مقابل قهرمان شاه است که صفت‌هایی از قبیل، حسد، غرور و ستمگری به او نسبت داده شود. درویشان

و خندان (32)

در بیشتر قصه‌ها و افسانه‌های ملل شخصیت‌های معرفی شده یا خوبند یا بد خوب‌ها دارای خصایل عالی انسانی از قبیل فروتنی، جوان‌مردی، سخاوت، شجاعت و محبت‌اند. در همه این افسانه‌ها، خواننده می‌بیند که این صفات نیکو گرچه ممکن است سبب مشکلات و سختی‌هایی شود ولی همواره قهرمانانی که دارای این صفاتند در پایان پیروزند؛ مانند داستان خيرو شر. شر انسانی دروغ‌گو و پست است که در انتهای داستان به سزای اعمالش می‌رسد و خیر انسانی درست‌کار که با دختر پادشاه ازدواج می‌کند. در داستان چل‌گیس جهان‌تیغ، قهرمان داستان به انگیزه عشق با گذراندن مراحل گوناگون دیوها را نابود می‌کند و طلسم را می‌شکند با چل‌گیس ازدواج و روزگار درازی به خوشی زندگی می‌کند. (صبحی، ۳۷۶)

صفات شخصیت‌ها

آدم‌های افسانه‌های جادویی معمولاً نام ندارند و با عناوینی عام از آن‌ها یاد می‌شود: شاهزاده، وزیر، دختر و... اگر هم گاهی شخصیت‌ها نامی دارند نامشان بسیار رایج و فراگیر است، مثل ابراهیم، محمد، حسن، احمد یا این که نام افراد به نوعی بیان‌کننده صفات ظاهری یا باطنی آن‌هاست: خیر، شر، کاکل زری، چهل گیس.

در مورد سن و سال شخصیت‌ها هم معمولاً سخنی به میان نمی‌آید. موارد معدودی که به سن قهرمان اشاره دارد طیفی میان ده تا بیست سالگی را در بر می‌گیرد. پریزادی به نام چهل گیس هفتاد سال ازدواج نکرده است.

درباره ویژگی‌ها و خصوصیات ظاهری افراد هم داستان‌ها اطلاع چندانی به دست نمی‌دهند. برای قهرمان مذکر از صفات ظاهر به این‌ها اشاره شده است: خوش‌سیم، خوش‌هیکل، زیبا ولی ملاک‌های زیبایی مشخص نشده است. ویژگی‌های اخلاقی این قهرمانان نیز عبارتند از: شجاعت، هوشیاری، خوش‌قلبی، خوش‌فهمی نازک‌دلی در بیان زیبایی‌های زنانه به توصیف‌های بسیار کلی و کلیشه‌ای اکتفا شده است: زیبا مثل پنجه آفتاب، مثل قرص قمر، مثل ماه شب چهارده مثل قند و عسل و... تنها گاهی می‌توان به وصفی از موها برخورد: دخترموهایی طلایی دارد که تا پشت پایش می‌رسد. بلندی گیسوان برخی از دختران افسانه‌ای را هنگامی در می‌یابیم که دختر با گیسوانش کسی را از درختی یا پنجره اتاقی بالا می‌کشد گاهی هم طول مو ذکر می‌شود؛ دوازده گز. درعوض درباره ظاهر زشت و ناخوشایند اوصاف بیشتری از افسانه‌ها استخراج می‌شود. خدیش (۱۴۰)

در داستان یک چشم و دو چشم و سه چشم؛ دختر بزرگ یک چشم، وسطی دو چشم و کوچکی سه چشم داشت. (صبحی - ۷۰۴)

در داستان روباه سیاه‌پوش، روباه که شخصیت بدجنس و حيله‌گری دارد در انتهای داستان به سزای خود می‌رسد.

موجودات افسانه‌ای دیو

یکی از عناصر بسیار فعال و برجسته قصه‌های عامیانه دیوان هستند. در قصه‌ها هر پدیده شر و بد با دیو بیان نمادین می‌یابد. دیو نماد نیرنگ، فقر، قحطی، خشک‌سالی، ستم و... است. (درویشان و خندان، ۱۹۳)

ظاهر دیو: دیوان معمولاً شاخ و دم دارند و قوی هیکل‌اند.

کردار دیو در قصه‌های عامیانه چون اسطوره‌ها اهریمنی‌اند و مایه ویرانی.

از جمله اعمال دیو که مایه وحشت است: آدم‌خواری است که در قصه‌ها به فراوانی دیده می‌شود. آنان نسبت به بوی آدمی زاد شامه تیزی دارند. گفتنی است که این بن‌مایه کاملاً عامیانه است و در اسطوره‌ها دیده نمی‌شود. البته معمولاً دیوان به وسیله قهرمانان داستان به راحتی فریب می‌خورند "قصه نمکی" از مجموعه قصه‌های صبحی از این موارد است. مهتدی (۷۶) در قصه چل گیس هم دیوان دختران را زندانی می‌کنند. (مهتدی-۳۷۷)

جایگاه دیو

دیوان پنهان از آدمیان زندگی می‌کنند. بنابراین محل استقرار آن‌ها کوه یا غار است. در قصه "کلاغ لجباز" دیو ساکن قله کوه است گاهی دیوها در چاه هستند مانند دیو قصه ماه‌پیشانی که در چاه زندگی می‌کند. دیو در داستان دفتر جهان‌نما در بالای کوه زندگی می‌کند (صبحی-۱۱۱۲) (و در داستان بوعلی سینا در غار زندگی می‌کند (صبحی-۱۰۷۵)

دیو و جادوگری در قصه عامیانه چل گیس "دیو دختر زیبایی را به جادو طلسم کرده است. (مهتدی-۳۷۷)

جادو و جادوگری

جادو نیرویی است که از نفوذ کلماتی به وجود می‌آید که با صدای بلند قرائت و یا به صورت آواز خوانده می‌شود و انسان می‌تواند همان طور که روی موجودات روحانی عمل می‌کند به وسیله اقوال و حرکات مخصوص در طبیعت تأثیر نماید و این نفوذ اساسی را برقرار سازد که آن را جادو می‌نامند.

گاهی جادوگر به قهرمان داستان کمک می‌کند اما در بعضی مواقع با سحر و جادو او را به خطر می‌اندازد. در داستان دوانگشتی، زنی بچه نداشت پیش جادوگر رفت و از او بچه خواست. جادوگر هم به او دختری داد به نام دوانگشتی (صبحی-۸۵۸) اما در داستان سه حرف، جادوگر گردن دختر را که همسر پادشاه شده است با زنجیر به سنگی بزرگ می‌بندد و آن را در رودخانه می‌اندازد. (صبحی-۸۱۷)

امور جادویی

گل خندان اسب را آورد و در طویله بست آن وقت یک لگد به زمین زد و گفت برای خدا یک چشمه آب از اینجا بجوشد و دردم یک چشمه آب جوشید از خاصیت هر تار چهل گیسو این بود که اگر به درختی که هفتاد سال خشک شده بود می‌رسید درخت سبز می‌شد وقتی موهایش را شانه می‌زد هر تار مویش که می‌ریخت تبدیل به اشرفی می‌شد در داستان خواهر و برادر، برادر از آبی که در جای سم بزغاله جمع شده بود نوشید و تبدیل به بزغاله شد (صبحی-۷۲۳) در داستان ای وای پسر تبدیل به کبوتر، سگ شکاری و اسب موطلایی شد (صبحی-۶۰۰) در داستان اوخی پسر تبدیل به اسب سیاه، آهو، گوزن، کبوتر، دانه مرغ و روباه شد (صبحی-۶۱۶)

اعداد جادویی

ارقام نیز مانند اساطیر در قصه‌ها و افسانه‌ها نقشی بسزا دارند هفت عددی مقدس است؛ رمز باروری و زاینده‌گی است و بر کمال دلالت دارد. رقم هفت خبر از رستاخیز و آرامش و ملکوت می‌دهد. "چهل" رمزگذار از یک دوره و کمال است.

چله گرفتن و چله‌نشینی از رسوم خاص صوفیان است. بوعلی در داستان دفتر جهان‌نما گفت: برو بگو پس از چهل روز؟ آسمان را به زمین می‌دوزم. (صبحی_۱۱۱۲) "سه" در قصه‌ها پادشاهان سه پسر دارند یا سه دختر، قهرمان سه بار فرصت دارد تا موجود اهریمنی را با تیر بزند. سه آزمایش را باید از سر بگذرانند یا سه سوال را جواب دهد. "هفت" در پایان داستان هفت شب و هفت روز آذین‌بندی می‌کنند و جشن می‌گیرند. (شیربچه-۳۳)

انواع ابزار جادویی

۱. حیوانات جادویی شامل: اسب، سیمرغ، کبوتر، مورچه، روباه و... این جانوران گاه در قبال یاری قهرمان و گاه بدون هیچ عامل محرکی مو یا پر خود را به او می‌دهند تا در شرایط بحرانی آن را آتش بزنند. با آتش زدن پر یا موی جادویی، حیوانات ظاهر می‌شوند و به قهرمان کمک می‌کنند. علاوه بر حیوانات، گاو، دیوها و پریزادها هم به خدمت می‌آیند و موی خویش را به او می‌دهند که همان کاربرد را دارد. در صورت‌های دیگر حیوانات جنبه جادویی ندارند و در قبال کمکی که قهرمان به آن‌ها کرده خدمتی برایش انجام می‌دهند. (خدیش_۹۰)

۲. اشیایی مانند قالیچه، عصا، انگشتر، شاخ، نفیر، کشکول، سفره و... این‌ها در افسانه‌های ما از مهم‌ترین اشیای جادویی هستند که عملکردهای متفاوتی دارند. انگشتر حضرت سلیمان در داستان به امر شاه ماهی گفت: دست روی انگشتر بکش و بگو به حق حضرت سلیمان این جور بشو و خواهد شد. (صبحی_۶۸۵) و سفره در "داستان اوخی"، اوخی به مرد کشاورز گفت: هرگاه گشنه شدی این سفره را ببنداز و هر چه آرزو داری بخواه.

این کدو را بگیر، هر وقت این کدو را تکان بدهید از توی آن دست‌های مرد جنگی بیرون خواهد آمد. (صبحی_۶۱۸)

۳. خوردنی‌ها، شامل: آب، سیب، انار، گلابی، جگر و سر مرغ سعادت، و آب دهان مار بیش از بقیه خوردنی‌ها در افسانه‌ها می‌آید.

۴. شیشه عمر دیو هم یکی از ابزارهای جادویی است. این شیشه معمولاً در جایی دور از دسترس آدمیان که دشمن دیوها هستند، مخفی شده و فقط خود دیو جای آن را می‌داند.

۵. رفقای خارق‌العاده این رفقا یاورانی هستند با توانایی‌های عجیب و غریب و غیر معمول که همراه قهرمان به راه می‌افتند و در حل مشکلات به او کمک می‌کنند (خدیش - ۹۱) مثلاً در داستان شاهزاده خانم سلیکه قهرمان داستان با چند نفر همراه می‌شود به نام‌های فوت‌زن و کوه‌بر و... فوت‌زن با یک فوت بزرگ‌ترین خانه‌های آباد را ویران می‌کنم و برومندترین درخت‌ها را از ریشه می‌کنم کوه‌بر کوه‌ها را از جا بر می‌دارم و به جای دیگر می‌گذارم و کوهی نیست که من نتوانم آن را بردارم (صبحی ۶۷۲)

در داستان "شاهزاده کارن"، جهان پهلوان: به اندازه دویست نفر می‌خورم و به اندازه هزار نفر زور... دارم من دوربین هستم و همه چیزها را از چند فرسخی می‌بینم. زمهریر اگر فوت کنم دنیا یخ بندان می‌شود. (صبحی_۶۷۷)

۶. سایر موارد: در این گروه می‌توان انواع مختلفی از ابزارهای جادویی را جای داد، مانند ترکه جادویی، سنگ صبور، سماور، اشکی که به مروارید بدل می‌شود.

مکان‌ها

باغ

باغ‌ها از مرموزترین و زیباترین مکان‌های قصه‌هایند؛ باغ‌ها چون حریم خیال‌انگیز تنها قهرمان قصه را به خود می‌کشند و ورود قهرمان به باغ همیشه چون ورود به مکان مقدس و سحرآمیز ماجراهای بسیاری را در پی دارد.

آسیاب

آسیاب یکی از عناصر قصه‌های ایرانی است. در زمان‌های قدیم در ایران آسیاب‌های بسیاری وجود داشت که از دو نوع آبی و جانوری بود. یعنی یکی نیروی حرکت سنگ آسیاب را از آب می‌گرفته و دیگری از حرکت چهارپایان به دورسنگ آسیاب. آسیاب جای مقدس و پاکی است چراکه آرد نان از آنجا به دست می‌آید. (شیربچه-۲۵)

جانوران

جانوران براساس رفتارهای ناشناخته و مرموزی که دارند در اسطوره‌ها نقش عمده دارند. در قصه‌های عامیانه نیز بعضی از این جانوران نمود می‌یابند.

اژدها مار

مار موجودی اهریمنی است و اژدها نیز گونه اسطوره‌ای مار است. در نارنج و ترنج اژدها، نگهبان دختر است. (مهتدی ۳۳۸) در داستان کاریز ما هم اژدها وجود دارد. در چل گیس که از قصه‌های مشهور عامیانه است نیز چنین بن‌مایه‌ای دیده می‌شود؛ در این شهر آب کم است برای این که سرچشمه اژدهایی خوابیده و نمی‌گذارد مردم آب بردارند و شبانه روز یک دفعه بیشتر آب به شهر نمی‌آید آن هم به اندازه‌ای نیست که به درد هم بخورد. تازه در عوض آن یک ذره آب باید هر روز به نوبت یک دختر جلوش بیندازیم که بخورد. (مهتدی-۳۷۱)

از آنجا که آتش مایه خشکی آب می‌شود شاید بتوان اژدهای آتش دهان را نیز از این نوع دانست. اما در داستان شاهزاده و مار، شاهزاده مار را از اسارت آزاد می‌کند و مار به او پاداش می‌دهد.

اژدها یکی از مهم‌ترین عناصر قصه‌های ایران و جهان است این عنصر در تمام قصه‌های جهان وجود دارد. حیوانی است هراسناک که از ترکیب چندگونه جانور یعنی مارسانان، تمساح، شیر و... به وجود آمده است. در قصه‌های ایرانی اژدها رابطه بسیار نزدیکی با آب و رودخانه دارد. (شیربچه-۲۶)

پرنده

جایگاه ویژه‌ای دارد زیرا که پرواز به آسمان‌ها یادآور تعالی و رسیدن به کمال است. مثلاً کلاغ در داستان "کلاغ لجباز" پر خود را به مهرک قهرمان داستان می‌دهد که یادآور سیمرغ در داستان زال است. بلبل در داستان "بلبل" پرندۀ عجیبی که اولین و بهترین چیز دیدنی مملکت در داستان است. (صبحی ۸۸۰)

یکی از پرهائیم را به تو می‌دهم نگه دار هر وقت به یک سختی و بدبختی دچار شدی پر را به هوا ول کن. هر طرفی که رفت خودت هم به دنبالش برو تا به من برسی. آن وقت مرا می‌بینی و هر درد و نیازی که داشته باشی برات روبه راه می‌کنم. (صبحی ۷۶۱)

مرغ سعادت

در داستان مرغ سعادت سعد و سعید، مرغی که در غار زندگی می‌کرد و تخم طلا می‌گذاشت.

گاو

ایرانیان باستان زندگی و حیات خود را از گاو می‌دانستند و این باور چون رازی سر به مهر در فرهنگ ایرانیان ریشه می‌دواند. با توجه به این‌که قصه‌های عامیانه هر ملت به نوعی جلوه گاه رازهای آن‌هاست؛ در این داستان‌ها نیز می‌بینیم که گاو به عنوان موجودی حمایت‌گر پشتیبان قهرمان است. از جمله در داستان گاوپیشانی سفید که قهرمان داستان از شاخ این گاو عسل و کره می‌مکد (مهتدی ۳۳۸) و در قصه مشهور ماه پیشونی مادر دخترکه کشته شده است به صورت گاوی زرد رنگ از دختر خویش در مقابل نامادری حمایت می‌کند در داستان یک چشم و دو چشم و سه چشم گاو به دختر یتیم می‌گوید: از یک گوش من برو و از گوش دیگرم بیرون بیا کارت انجام خواهد شد. (صبحی ۷۰۴)

استحاله

یکی از مهم‌ترین و اساسی‌ترین بن‌مایه‌های قصه‌ها سحر و جادو است. استحاله یا دگردیسی به این صورت است که انسانی می‌میرد اما مرگ او موقتی است و به شکل دیگر در می‌آید و در قالب جاننداری دیگر می‌زید تا پس از چرخه دوباره به صورت اول درآید. در قصه دختر انار دانه انار تبدیل به دختر شد. (شیر بچه-۱۵)

بیشتر حیوانات در افسانه‌ها قدرت سخن گفتن دارند. در افسانه‌های صبحی حیواناتی مانند: گربه، روباه، گرگ، خرس، شیر، الاغ، خروس، ماهی، سگ، راسو، بلبل، مرغ، وزغ، پروانه، موش صحرایی، پرستو و... با شخصیت‌های داستان صحبت می‌کنند. گربه و روباه به فراوانی در این افسانه‌ها یافت می‌شوند.

شخصیت‌های افسانه‌ها

پیرزن مکار

پیرزن از شخصیت‌های افسانه گرچه منفور است و همیشه چهره منفی دارد اما در عین حال کاردان و باتجربه هم هست. بسیاری از گرہ‌ها به دست او گشوده می‌شود و بسیاری رازها با کاردانی او بر ملا می‌گردد. در ادبیات مکتوب هم وصف پیرزنان شیاد و مکار است.

آخرین فرزند

این که همیشه کوچک‌ترین عضو خانواده قابلیت و شجاعت دست زدن به خطرات و از خود گذشتگی دارد و همیشه اوست که تبدیل به قهرمان می‌شود چنان در قصه‌ها متواتر و تکراری است که تقریباً به نوعی آرکی تایپ گشته است. کوچک‌ترین فرزند به خاطر رشادت مورد حسادت دیگر فرزندان قرار می‌گیرد؛ به عذاب دچار می‌آید و از مهلکه‌ها نجات می‌یابد؛ با اژدها و دیو می‌جنگد و بر آن‌ها غالب می‌شود. شیربچه (۴۸) در داستان به امر شاه ماهی، پیرمردی سه پسر داشت که دوتای آن‌ها دانا و آخری نادان بود که دچار ماجراهایی شد. (صبحی_۶۸۵)

شاه بی‌فرزند

بی‌فرزند از عناصر معروف قصه‌هاست. پادشاهان بی‌فرزند در پی یافتن فرزند رخت قلندری می‌پوشند و به راه‌های دور می‌روند. صیاد پیر برای یافتن فرزند بیگانه ماهی‌ای را که صید کرده بود دوباره به دریا انداخت و... در زندگی عشیره‌ای ایرانی داشتن فرزند آن هم فرزند پسر بسیار مهم بوده است. در ضرب‌المثل‌ها خانه بی‌فرزند چون اجاقی کور و خاموش است و غمی برتر از آن در زندگی یافت نمی‌شود. (شیربچه_۱۲) نقش شاه در اغلب افسانه‌ها، در همین حد است که پسر و یا دختری دارد که قهرمان اصلی داستان، سرانجام با آن پسر و یا دختر ازدواج می‌کند. نام شخصیت‌های داستان با توجه به گفته‌های مردم متفاوت است. مثلاً داستان پیلهور که به نام‌های "سلطان مار"، "مهر سلیمان"، "پسر تاجر" و در چند نسخه "پسر تنبل" آورده شده است. در خارج از ایران که زبانشان فارسی است چل گیس را افسانه‌ای باستانی می‌دانند. در بخارا، سمرقند و تاجیکستان این قصه را به اسم رابعه چل‌گزه‌موی نقل می‌کنند. در پس ظاهر ساده و بی‌پیرایه افسانه‌ها جهانی پیچیده از پیام‌ها و رمز و رازها نهفته است. قهرمان افسانه‌ها انسان‌های شگفت و رمزگونی‌اند که در پی کسب خوشبختی، سعادت و تکاملند. هیچ واژه‌ای ندارند؛ هر سد و مانعی را به راحتی دفع می‌کنند و در انتها پیروز و شادمان به سعادت و نیکی دست می‌یابند.

داستان ماه پیشونی

یکی از داستان‌های باستانی است و صبحی نوشت ۵۰ نسخه از جاهای مختلف از این داستان به دستم رسید. اختلافاتی که در نسخه‌هاست جزیی است و تصرفاتی بعدها در این داستان شده است. در اکثر نسخه‌ها اسم ماه پیشونی را فاطمه نوشته‌اند و آنچه که در صورت ملاباجی روید شاخ گاو و گوش و دُم خر و چیزهای دیگری گفته‌اند. ولی در نسخه‌هایی که صحیح‌تر به نظر می‌رسد اسم ماه پیشونی شهربانو و آنچه در صورت ملاباجی درآمده مار و عقرب است. در یکی از دو نسخه کمکی که به شهربانو می‌شود از گاو زرد است. ولی در بیشتر نسخه‌ها از طرف دیو و دریک نسخه هم اسمی از ننه ماهی برده می‌شود.

استفاده از اندوخته‌ها

کودکان دوست دارند از آنچه که خوانده‌اند شنیده‌اند و یا فراگرفته‌اند حرف بزنند؛ اندوخته‌های ذهنی‌شان را به شکلی نو بازآفرینی کنند و به دیگران عرضه نمایند. این علاقه همراه با ایجاد زمینه برای استفاده از یافته‌ها، بچه‌ها را به تلاش برای یادگیری بیشتر وا می‌دارد.

بسیارند افسانه‌هایی که بدون دادن درس اخلاقی، زشتی و زیبایی و خوبی و بدی را کنار یک‌دیگر قرار داده‌اند. وجود این تناقضات میان شخصیت‌های داستان به کودک امکان درک آسان تفاوت میان آنان را می‌دهد. در حالی که در زندگی واقعی به دلیل پیچیدگی اعمال و رفتار انسان‌ها این امکان تقریباً برای او غیر ممکن می‌باشد. برای درک این ابهامات کودک باید با شخصیتی بی‌طرف کاملاً حس کند که مردم با یک‌دیگر متفاوتند و با مطالعه دقیق این تفاوت‌هاست که باید خود یکی را بر دیگری ترجیح و شخصیت خود را بنابر آن شکل دهد.

ملاک انتخاب کودک رویارویی خوبی و بدی و قهرمانانی که احساسات یا نفرت او را بر می‌انگیزند نیست؛ هرچه که قهرمانان خوب، ساده و صادق باشند کودک آسان‌تر می‌تواند خود را با هویت آنان جایگزین کرده از شخصیت‌های بد دوریگزیند. (نایینی_۱۷)

نتیجه‌گیری

برای کودکان دنیای قصه و افسانه دنیای جدال‌انگیز از واقعیاتی درست یا نادرست را در بر دارد؛ دنیایی که کلید درک واقعیات زندگی پیرامون آن‌ها و نظام اخلاقی جامعه نیز هست. از سوی دیگر، آنان دنیایی از چشم‌اندازهای خیالی و جادویی را با تفسیر خود در برابر قصه می‌کشایند. افسانه‌ها در بطن خود آموزه‌هایی از امید، استقامت، حق‌جویی، راستی و درستی پاکی و توکل دارند.

خواندن افسانه‌های جادویی و قصه‌های عامیانه به شکوفایی قدرت تخیل و خلاقیت کودکان کمک می‌کند و با افزودن به تجربه‌های آن‌ها باعث می‌شود تا ارزش‌های انسانی را بیشتر درک کنند؛ با کسب مهارت‌های اجتماعی درک بهتری از خود و دنیای اطرافشان داشته باشند؛ در رویارویی با موانع و چالش‌های زندگی موفق‌تر باشند و احترام به دیگران را عملاً یاد بگیرند.

صبحی در افسانه‌های خود، کودکان را جذب می‌کند و در رشد و شخصیت آن‌ها اثرگذار است. آن‌ها را دور از دنیای واقعی و فراتر از تصورات می‌کشاند؛ تخیل آن‌ها را تقویت می‌کند؛ باعث می‌شود کودکان با سختی‌ها و زیبایی‌ها در کنار هم آشنا شوند و با انگیزه بیشتر به سوی رشد و شکوفایی قدم بردارند.

منابع

- مهدتی، فضل الله (صبحی)، قاسم زاده، محمد افسانه‌های کهن ایرانی، هیرمند ۱۳۸۴
- سجادپور، فرزانه، فسون فسانه تحلیل و بررسی افسانه‌های عامیانه ایرانی انتشارات سپیده سحر
- مهدتی (صبحی)، فضل الله مرتضوی، کرونی علیرضا و فرزانه، افسانه‌های کهن ایران ۱۳۷۸ (جلد دوم)، فرهنگ و هنر.
- مهدتی (صبحی) فضل الله مرتضوی، کرونی علیرضا و فرزانه افسانه‌های کهن ایران (جلد سوم)، فرهنگ و هنر.
- مهدتی صبحی فضل الله مرتضوی کرونی علیرضا و فرزانه افسانه‌های کهن ایران (جلد پنجم)، فرهنگ و هنر.
- بتلهایم برونو بهروزنیا، کمال کودکان به قصه نیاز دارند، نشر افکار ۱۳۸۴
- محمدی، محمدهادی، تاریخ ادبیات کودکان ایران ج ۱، تهران: چیستا ۱۳۸۰
- درویشیان، علی اشرف و رضا خندان (مهابادی)، فرهنگ افسانه‌های مردم ایران، تهران: کتاب و فرهنگ ۱۳۷۸
- شاله فیلسین، تاریخ مختصر ادیان، بزرگ ترجمه منوچهر خدایار، محبی، تهران: طهوری ۱۳۴۶
- صبحی مهدتی، فضل الله، قصه‌های صبحی، تهران: معین ۱۳۸۷
- ویی نایینی، نسیم، بررسی افسانه‌های پریان از دیدگاه روان‌شناسی، تهران: هنرهای زیبا ۱۳۸۷
- بتلهایم، برونو، افسون افسانه‌ها تهران انتشارات هرمس ۱۳۸۱
- منصور صفاییان، جهانگیر افسانه‌ها، تهران موسسه فرهنگی ۱۳۷۸
- پریشانی، زیبا، شیر بچه مسعود بن مایهها و عناصر قصه‌های عامیانه پری (وار ایرانی، انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف آباد ۱۳۸۸
- خدیش، پگاه، ریخت‌شناسی افسانه‌های جادویی تهران انتشارات علمی و فرهنگی ۱۳۸۷. ۱۶. حسن زاده علیرضا کودکان و جهان، افسانه تهران پردیس دانش ۱۳۹۵ ۱۷. مهدتی، فضل الله، صالح، رامسری، لیما، قصه‌های صبحی، جلد دوم، تهران: انتشارات معین ۱۳۸۷
- مقالات
- بالاخره افسانه چیست؟، نرگس خانی، مرتضی کوکی، مطالعات کتابداری اطلاعات، شماره ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۳
- ساختار جادویی افسانه‌های صبحی، دومین کنفرانس بین‌المللی تحقیقات بنیادین در مطالعات زبان و ادبیات، ۱۳۹۹
- بررسی عناصر ساختاری افسانه‌های پریان از دیدگاه تاثیر آن بر رفتار کودکان زهرا حسینی، چهارمین همایش نگاهی نو به زبان و ادب عامه ۱۳۹۸
- لزوم بازآفرینی افسانه‌های کهن ایرانی برای کودکان، مریم، جلالی، زهرا اخلاقی، دوفصلنامه پژوهاک جامعه، دوره دو، شماره: دو، ۱۴۰۰
- بررسی شیوه‌های قصه و قصه‌گویی در کودکان، کبری صیادی زاده دکتر مهدی صفری، فصل‌نامه اورمزد، شماره ۴۳، شماره دوم تابستان ۱۳۹۷
- روان‌شناسی اسطوره و داستان، رویکردی نوین در نقد ادبی، مریم حسینی، ۱۳۹۳
- اسطوره و قصه‌های، عامیانه دکتر فرزانه مظفریان، ۱۳۹۲
- عناصر ساختاری قصه و افسانه ایلمیرارادور، ۱۳۸۳
- تأثیر قصه‌گویی بر سازگاری، کودکان رضاهمایی دکتر محمد باقر کجیان، دکتر سیدعلی سیادت، مطالعات روان‌شناسی دانشکده علوم تربیتی و روان‌شناسی دانشگاه الزهراء، دوره ۵، شماره ۲، تابستان ۱۳۸۸
۱۰. بازتاب و کارکردهای سحر و جادو در افسانه‌های سحر آمیز، پگاه، خدیش مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی، شماره ۶ پاییز ۱۳۸۸
۱۱. سلیمانی، تقی، نامه زیباترین قصه، جهان ویژه‌نامه دهمین جشنواره قصه‌گویی کشوری کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان استان تهران ۱۳۸۵

Examining the Influence of Magical Legends in Fazlollah Mohtadi's Works on Children's Identity

The aim of this article is to examine Fazlollah Mohtadi's works in the field of legends and folk narratives and their impact on children's personality and identity. Legends are closely connected to the human subconscious, and subconscious content influences children's behavior, making it manifest.

In this article, we first explore legends and their related concepts, followed by an analysis of the psychology of legends and children, to achieve our objective.

The research findings indicate that legends are not merely tools for entertainment or stimulating children's curiosity; rather, they serve as powerful educational instruments that enhance children's self-awareness and contribute to their personality development.

Legends, Fazlollah Mohtadi Sobhi, Folklore, Children's and Adolescent Literature, Myth, Magic

نقد گفتمانی سارا میلز در سطح واژگان زنانه در رمان روز دیگر شورا اثر وفی و رمان آن مادران این دختران سلیمانی

معصومه زارع کهن

دانش آموخته دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کرج، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران.

masoume.zare1980@gmail.com

پانید محبوب

دانشجوی کارشناسی زبان و ادبیات انگلیسی

panimahjoob@gmail.com

چکیده

زبان همواره به عنوان موضوعی مهم مورد توجه بوده است. اندیشمندان بسیاری به بررسی زبان پرداخته‌اند. نظریه پردازان زبان‌شناسی اجتماعی و هم‌چنین منتقدان فمینیستی به ویژه فمینیست‌های پست‌مدرنی چون "سارا میلز" نظریاتی درباره ویژگی‌های زبانی در آثار زنان و تفاوت آن با آثار مردان بیان کرده‌اند؛ و با بیان این مسأله که تفاوت جنسی، نژادی، طبقاتی و غیره در شیوه استفاده از زبان مؤثر است، به بررسی آن پرداخته‌اند. بحث زبان و جنسیت، در ادبیات داستانی حضوری پررنگ دارد زیرا نویسنده برای این‌که بتواند از زبانی متناسب با جنسیت شخصیت‌های خود بهره‌مند شود لازم است؛ از ویژگی‌های زبانی منحصر به فرد زبان مردان و زنان استفاده کند. سارا میلز زبان جنسیت زده را در سه سطح واژگان، جملات و گفتمان بررسی کرده است. جستار حاضر که به روش توصیفی-تحلیلی-تطبیقی در دو رمان روز دیگر شورا اثر وفی و رمان آن مادران این دختران اثر سلیمانی انجام می‌شود؛ ابتدا به بررسی تئوری‌های نقد گفتمانی و در ادامه به نظریه زبانی سارا میلز و واکاوی و تطبیق آن اشاره شده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد در آثار دو نویسنده مذکور طبق نظریه میلز در سطح واژگان: استفاده از معیار، واژه‌های پربسامدی که متعلق به زنان است، جملات عاطفی، کلام مشارکتی و زیرمجموعه‌های آن، تصدیق‌گرها، دشواژه‌ها و رنگ واژه‌ها به شدت تحت تأثیر جنسیت نویسنده قرار دارد و نویسندگان توانسته‌اند زبانی متناسب با جنسیت شخصیت در رمان ایجاد کنند؛ که نشان‌دهنده زبان زنانه در جامعه است.

کلیدواژه‌ها: بلقیس سلیمانی، فریبا وفی، سارا میلز، زبان زنانه، گفتمان، جنسیت.

مقدمه

پژوهشگران زبان‌شناسی بحثی را پیرامون تفاوت‌های زبانی زن و مرد مطرح کردند و طرفداران جنبش‌های دفاع از حقوق زنان با بهره‌گیری از یافته‌ها و آراء متفکران این حوزه فکری بر این امر تأکید کردند. فمینیست‌ها با مطرح ساختن این موضوع که زنان و مردان، روحیات و خلیات متفاوتی دارند با جمع‌آوری نظرات اندیشمندان این جنبش به این دستاورد نائل شدند که سبک نویسندگی دو جنس (زن - مرد) با هم تفاوت‌های بسیاری دارد. پس از بیان این نظریات، پژوهش‌های گسترده‌ای در زمینه زبان و ادبیات زنان و سبک نویسندگی آنان انجام گرفت. نوشتار زنانه، یعنی جنسیتی کردن ادبیات، بر اساس تجربه و نگاه زنانه. زنانه‌گویی، نوشتار زنانه با ادب و متین صحبت کردن و غیره، در جوامع امروزی با گوش‌ها آشناست. اگر زنان از این دایره زبانی خارج شوند محکوم به بی‌اخلاقی هستند و اگر مردی با تمسخر یا بدون تمسخر از واژگانی که به زنان منسوب شده است استفاده کند او نیز محکوم به بی‌اخلاقی است. زبان‌شناسان بر اساس رویکرد گفتمانی، زبان را ابزار مهمی برای برقراری و حفظ روابط و دیدگاه‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی می‌دانند.

نظریه‌پردازان زبان‌شناسی با الهام از این جنبش‌های فمینیستی به بررسی‌های زبانی زنان و مردان پرداختند و به نتایج قابل تأملی رسیدند. از پژوهشگران به نام حوزه زبان‌شناسی معاصر که در این زمینه به تحقیق و بررسی پرداخته «سارا میلز» است. او معتقد است تألیفات زنانه دارای مؤلفه‌هایی است که نوشتار آن‌ها را از مردان متمایز می‌کند وی با توجه به دستاوردهای زبان‌شناسی خود و تأثیر قدرت زبان زنان در سه سطح تحلیل واژگان، جملات و گفتمان تأکید می‌کند هر یک از سطوح مذکور دارای مؤلفه‌های جزئی‌تری است که به بررسی زبان زنانه در نوشته‌ها می‌پردازد. نوشتار نویسندگان زن (سلیمانی - وفی) این پژوهش طبق نظریه سارا میلز مورد واکاوی و تحلیل قرار گرفت و دستاوردهای پژوهش در سطح واژگان نشان داد که مؤلفه‌های زبانی میلز با نمونه‌های استخراج شده مطابقت دارد. بعدها در ایران نیز نویسندگانی به ویژه از میان زنان برخاستند و آثار انتقادی و روشنفکرانه خود را در قالب رمان‌هایی نوشتند و در آن وضعیت زنان و مشکلات آنان در فرهنگ مردسالاری را به تصویر کشیدند. ساختار نوشتاری و الگوهای زبانی زنانه‌نویسان تفاوت‌های بسیاری با دیگر نوشته‌ها (مردانه‌نویس‌ها) دارد.

پیشینه پژوهش

نقد از موضوعات پر تنش است که پژوهشگران دغدغه‌مند این حوزه را به سوی خود می‌کشند از این روی می‌توان مقالات و پایان‌نامه‌های فراوانی با این عنوان یافت. برخی از بررسی‌های انجام شده در قالب پایان‌نامه و مقاله به بررسی و تحلیل گفتمان زنانه و فمینیستی پرداخته‌اند که می‌توان به :

پایان‌نامه / رساله:

۱. سبک زنانه در داستان‌های کوتاه فارسی بر اساس چارچوب سارا میلز. (بررسی داستان‌های کوتاه غزاله علیزاده و مصطفی مستور). دانشجو: ندا زارع ایوق. استاد راهنما: حسین رضویان. ۱۳۹۵. دانشگاه بوعلی سینا. (جهت اخذ درجه کارشناسی‌ارشد). نویسنده به صورت مقایسه دو نویسنده زن و مرد سعی در بازنمایی صدای زنانه در رمان‌های زنانه‌نویس طبق نظریه سارا میلز را دارد.

۲. تحلیل سبک زنانه در گفت‌وگوهای شخصیت‌های سیمین دانشور بر اساس سووشون و ساریان سرگردان. دانشجو: سهیلا امینی. استاد راهنما: مهدی رضایی. ۱۳۹۶. دانشگاه سلمان فارسی کازرون. (جهت اخذ درجه کارشناسی ارشد). نویسنده این پایان‌نامه با تحلیل گفت‌وگوها بین شخصیت‌های دو رمان مذکور از سیمین دانشور به مؤلفه‌های سبک زنانه‌نویسی و زبان جنسیتی اشاره می‌کند.
۳. شکل‌گیری صدای زنانه در گفتمان مردم‌محور: تحلیل گفتمان انتقادی رمان غارنشین اثر دوروتی الیسون. دانشجو: نسار نقشبندی. استاد راهنما: بهزاد برکت. ۱۳۹۵. دانشگاه گیلان؛ دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی. (جهت اخذ درجه دکتری). نویسنده با بررسی زیرمجموعه‌های تحلیل گفتمانی سعی دارد به بررسی صدای زنانه در رمان غارنشین اشاره کند که چگونه با تحلیل گفتمانی و مولفه‌های زبان جنسیتی می‌توان صدای زنانه را از این رمان شنید.

مقالات

۱. مؤلفه‌های زنانه‌نویسی در رمان اهل غرق منیرو روانی‌پور با تأکید بر سبک‌شناسی فمینیستی سارا میلز. نوشته سعیده خجسته‌پور، محمدعلی گذشتی، عبدالحسین فرزاد. مجله بهار ادب. سال ۱۵. شماره ۱۲. شماره پی در پی ۸۲. صص ۶۳-۴۵. بهار ۱۴۰۱. نویسندگان در این مقاله سعی دارند به روش توصیفی-تحلیلی مؤلفه‌های الگوی زبانی سارا میلز را در این مقاله تحلیل کنند و در رمان اهل غرق منیرو روانی‌پور سبک‌های فمینیستی را بر اساس سه سطح واژگانی، سطح جملات و سطح گفتمان بر اساس نظریه سارا میلز استخراج کنند.
 ۲. مشخصه‌های زنانه‌نویسی در ادبیات داستانی با نگاهی به رمان سگ و زمستان بلند شهرنوش پارس‌پور بر اساس سبک‌شناسی فمینیستی سارا میلز. نوشته سعیده خجسته‌پور. فصلنامه تاریخ ادبیات. دوره ۱۳. شماره ۱. صص ۲-۴۷. شهریور ۱۳۹۹. نویسنده با یافتن مشخصه‌های زنانه‌نویسی سارا میلز که شامل تحلیل واژگانی، تحلیل جملات، تحلیل گفتمان است سعی در بازنمایی صدای زنانه در آثار زنانه‌نویسی را دارد.
 ۳. بررسی رمان‌گذری به هند اثر فورستر از منظر فمینیسم پسااستعمار نوشته احمدشیرخانی. مجله مطالعات شبه قاره، پاییز و زمستان ۱۳۹۷. شماره ۳۷، صص ۹۵-۱۱۴. نویسنده در این مقاله با بررسی مؤلفه‌های فمینیسم سعی دارد به بررسی جایگاه زنان در فضای استعماری بپردازد، زانی که در کشورهای تحت سلطه استعمار از سرکوبی مضاعفی رنج می‌برند که نتیجه سلطه استعمار و جامعه مرد سالار است.
 ۴. تحلیل متغیر جنسیت در گفتمان غالب نویسندگان زن ایرانی بر اساس الگوهای زبانی سارا میلز. مطالعه موردی: رمان‌های عادت می‌کنیم، انگار گفته بودی لیلی، پرندۀ من. نشریه مطالعات نظریه و انواع ادبی نوشته سید علی سراج و همکاران. ۱۳۹۶. ش ۵. صص ۶۶-۴۳. نویسنده در این مقاله ضمن بررسی و نقد رویکردهای مختلف درباره ویژگی‌های زبانی آثار بر الگوی زبانی مشترک آثار نویسندگان زن بر اساس مؤلفه‌های زبانی سارا میلز تأکید می‌کند.
- در بین پایان‌نامه‌ها و مقالات فراوانی که در حوزه نقد نوشته شده است موضوعی با عنوان نقد گفتمانی سارا میلز در سطح واژگان زنانه در رمان روز دیگر شورا اثر وفی ورمات آن مادران این دختران سلیمانی برای نخستین بار است که مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

۱- بحث و بررسی

نقد ادبی

نقد ادبی به معنای اصیل آن در تاریخ نقد ادبی در ایران کمتر دیده می‌شود. پارسی‌نژاد در کتاب «پیشگامان نقد ادبی در ایران» در نخستین جمله پی‌گفتار می‌گوید: نقد ادبی؛ به مفهوم علمی و اروپایی آن، در ادبیات قدیم فارسی وجود ندارد. وی در سراسر کتاب می‌کوشد تا نکته‌ای بیابد که دست کم تا حدی شبیه آرای انتقادی جدید باشد. این امر موجب می‌شود که وی از قلمرو ادبیات پا فراتر نهد و به زبان‌شناسی، تاریخ، جامعه‌شناسی، الهیات و دیگر مسائل مربوط به ایران بپردازد. در آثار روشن‌فکران آن چه به عنوان نقد ادبی مطرح شده اغلب به مسائلی چون ویرایش بهتر و رعایت ایجاز و صحت در نوشتار فارسی محدود می‌شود که البته اهدافی ستودنی است اما به زحمت می‌توان آن‌ها را در زمره نقد ادبی به شمار آورد (پارسی‌نژاد، ۱۳۸۲: ۱۳۵).

بررسی تاریخ نقد در ایران، نشان می‌دهد که ذوق سخن‌سنجی در ایران در میان طبقات گوناگونی رواج داشته است. بنابراین، برای بررسی چگونگی و تاریخ نقد ایران، لازم است که در آثار به‌جا مانده از گذشتگان به اظهار نظرهای طبقات گوناگون، توجه لازم شود. در میان گروه‌هایی که در میان آنان، ذوق سخن‌سنجی رواج داشته، تذکره‌نویسان هستند. تذکره‌نویسی، شیوه‌ای است که در اواخر قرن ششم و اوایل قرن هفتم هجری در ایران شکل گرفت و چون در این آثار به شاعران و شعر آنان پرداخته می‌شد، زمینه مساعدی بودند برای طرح نکات انتقادی؛ هرچند که سخنان و سنجش تذکره‌نویسان غالباً کلی، ذوقی و گاه از روی برتری‌جویی یا سخنانی تعاریف‌آمیز بوده است، اما به هر حال نشان‌دهنده سیر اظهارات منتقدانه در تاریخ ادبیات فارسی است.

انتقاد، مهم‌ترین ویژگی نثر در آستانه مشروطیت است. «در دوران مشروطیت، هم زمان با دگرگونی‌های اجتماعی، ادبیات نوینی در ایران شکل می‌گیرد که مهم‌ترین ویژگی آن، انتقاد از تمامی مظاهر تحجر سیاسی و ادبی است» (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۲). پس از سفر ناصرالدین‌شاه به اروپا و رفت و آمد محصلان ایرانی به اروپا به توصیه امیرکبیر و عباس میرزا به تدریج در حوزه ادبیات نقد وارد ایران شد. «میرزا فتح‌علی آخوندزاده (۱۲۲۸-۱۲۹۵ه. ق) اولین کسی است که کلمه نقد را تحت عنوان کریتیکا وارد ایران کرد. نقد وی بر نمایش‌نامه میرزا آقا تبریزی اولین نمایش زبان فارسی، می‌تواند به عنوان نقد نو محسوب شود» (آبان افلتی، ۱۳۹۰: ۲۲۱). به تدریج شعله‌های نقد جان گرفت و نقد داستان با چاپ مجموعه داستان «یکی بود یکی نبود» اثر محمدعلی جمالزاده (۱۳۷۶-۱۲۷۰ه. ش) آغاز شد. تقی رفعت اولین بار نقد را در معنای جدید آن در مقالات انتقادی مطرح کرد. «مناقشات قلمی او با ادبای مجله دانشکده و خصوصاً بهار که طرفدار تجدد آرام و اعتدالی بود دیدگاه انقلابی و نوجویانه او را در این قلمرو نشان داد» (روزبه، ۱۳۸۱: ۱۱۷).

از عصر مشروطه تا پیدایش حکومت رضاخانی در ایران دوره شکل‌گیری نقد ادبی است اما پس از کودتای رضاخان به مدت دو دهه انتقاد از حکومت مسکوت ماند «ادبیات از حوزه خیال‌بافی خارج و به حوزه واقعیت اجتماعی و انتقادی وارد می‌شود و جامعه وارد یکی از سیاسی‌ترین اعصار ادبی و نثری می‌گردد» (رستگار فسایی، ۱۳۸۰: ۵۸۰). سرانجام پس از دو دهه سکوت نشریه‌های گوناگون عرصه تاخت و تاز نویسندگان می‌شود و بی‌پروا به نقد سنت‌های ادبی گذشته پرداختند. یکی از بهترین جلوه‌گاه‌های نقد ادبی و انعکاس نظریه‌های انتقادی همانا نخستین کنگره نویسندگان ایران در تیرماه ۱۳۲۵ بود (رحیمیان، ۱۳۸۰: ۲۰۵). اولین کتاب مدون نقد از دکتر لطفعلی صورتگر با عنوان

«سخن‌سنجی» به چاپ رسید و در دهه سی تا چهل شمسی جریان نقد پیش‌رفت کرد و آثار هدایت، علوی، دانشور، آل احمد، تقی مدرسی و بسیاری دیگر مورد نقد قرار گرفت. «سیرتاریخی نقد نشان می‌دهد که افت نقد داستان از اواخر دهه ۵۰-۶۰ از سال‌های ۱۳۴۸ به بعد شروع می‌شود» (ذوالفقاری، ۱۳۸۱: ۳۳۱).

در سال‌های ابتدایی پس از انقلاب نقد و نقدنویسی به اقتضای شرایط اجتماعی و سیاسی رنگ و بویی سیاسی و اعتقادی داشت و نقد سالم در غبار هیاهوی روزمرگی‌ها پنهان بود.

نقد فمینیستی

منظور از نقد فمینیستی یا همان نقد زن‌محور، تنها پرداختن به شورش زنان علیه مردان و یا مردانه عمل کردن آن‌ها در آثار نیست، بلکه گاه به تصویر درآوردن خشونت‌های یک مرد علیه زن است که حقوق مسلم او و محکوم کردن خشم و برتری جنس مذکر را به تصویر می‌کشد.

وقتی صدای جنبش فمینیستی به محافل علمی و ادبی رسید و تحقیق و بررسی متون آغاز شد گروهی از فمینیست‌های نظریه‌پرداز بر این باور بودند که نقد فمینیستی عبارت است از هر نقدی که به بررسی تاریخ زن توجه نشان می‌دهد و بر تفاوت زن با قالب‌های سنتی‌ای که به منظور دور کردن او از صحنه و به حاشیه بردن نقش او در ابداع و خلاقیت ایجاد شده تأکید دارد (روباتم، ۱۳۸۵: ۶۵).

نقد فمینیستی به نقد مسائل زنان در معنای گسترده آن در متون ادبی نظر دارد و به نقش زنان در فرهنگ و جامعه و چرایی تضييع حقوق زنان توجه می‌کند.

نقد فمینیستی می‌کوشد تا نشان دهد که جامعه مردسالار بر چه ساز و کارهایی استوار است و چه ساز و کارهایی از آن محافظت می‌کند و هدف نهایی آن دگرگون ساختن مناسبات اجتماعی است. «فمینیست‌ها به این دلیل از این کنش دگرگون‌کننده دفاع می‌کنند که معتقدند جامعه مردسالار به نفع مردان عمل می‌کند و منافع مردان را برتر از دیگران قرار می‌دهد. نتیجه منطقی چنین اعتقادی این تصور است که جامعه مردسالار بر زنان ستم روا می‌دارد» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۳۸۷).

پاینده معتقد است نقد فمینیستی را می‌توان «چالشی علیه نقد فرمالیستی دانست. هم فرمالیست‌های روس و هم منتقدان نو دهه ۱۹۳۰ م در آمریکا طرفدار عینیت مبنایی در نقد ادبی بودند و تأکید می‌ورزیدند که متن را باید غیر شخصی تلقی کرد. فمینیست‌ها بر عکس در پی اعتراض به نحوه شخصیت زن در آثار ادبی‌اند و چون اثر را باز نمود شخصی نویسنده می‌دانند، پدیدآورندگان آثار مردسالارانه را به باد انتقاد می‌گیرند (پاینده، ۱۳۹۰: ۱۴۳-۱۴۴).

با مطالعه نظرات منتقدان ادبی می‌توان به این نتیجه رسید که تحلیل متون ادبی از منظر فمینیستی راه کارهای فراوانی دارد که زن و مرد بدون برتری جنسیتی و بدون تبعیض در کنار هم زندگی کنند.

تحلیل گفتمان

نخستین بار اصطلاح «تحلیل گفتمان» در سال ۱۹۵۲ در مقاله‌ای از زبان شناس معروف انگلیسی «زلیک هریس» به کار رفته است. هریس در این مقاله دیدی صورت‌گرایانه از جمله، به دست داد و تحلیل گفتمان را صرفاً نگاهی صورت‌گرایانه و ساختارگرایانه به جمله و متن برشمرد. بعد از هریس بسیاری از زبان‌شناسان تحلیل گفتمان را نقطه

مقابل تحلیل متن دانسته‌اند. بعدها بعضی از زبان‌شناسان این مفهوم را در معناهای متفاوتی به کار بردند. دسته اخیر معتقد بودند که تحلیل گفتمان بیشتر به کارکرد یا ساختار جمله و کشف و توصیف روابط آن می‌پردازد. تحلیل گفتمان بر خلاف تحلیل‌های سنتی زبان‌شناسانه، دیگر صرفاً با عناصر نحوی و لغوی تشکیل‌دهنده جمله به عنوان عمده‌ترین مبنای تشریح معنا، یعنی زمینه متن سروکار ندارد بلکه فراتر از آن به عوامل بیرون از متن، یعنی بافت موقعیتی، فرهنگی، اجتماعی و غیره سروکار دارد. بنابراین تحلیل گفتمان چگونگی تبلور و شکل‌گیری معنا و پیام واحدهای زبانی را در ارتباط با عوامل درون‌زبانی (زمینه متن) و واحدهای زبانی، محیط بلافصل زبانی مربوطه و نیز کل نظام زبانی و عوامل برون‌زبانی (زمینه اجتماعی، فرهنگی، موقعیتی) بررسی می‌کند (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۸).

گفتمان با واحدی بزرگ‌تر از جمله سروکار دارد. همان‌گونه که با استفاده از قواعد دستور زبان می‌توانیم اسامی مرکب، گروه، بند و جمله بسازیم با استفاده از قواعد گفتمان می‌توانیم جمله‌ها را طوری بیان کنیم که با هم مرتبط باشند به طوری که شنونده یا خواننده از جمله‌ای به جمله دیگر روان و راحت منتقل شود. قواعد گفتمان سبب می‌شود که جمله‌های پاراگراف ارتباطی منطقی و سالم با یکدیگر داشته باشند و به اصطلاح پاراگراف منسجم باشد. به کمک قواعد گفتمان است که می‌توانیم پاراگراف را نطقی منطقی به دنبال هم بیاوریم و سرانجام متنی بسازیم که انسجام و سامان داشته باشد. و همه این‌ها برای این است که کلام مؤثرتر واقع شود (صلح جو، ۱۳۷۷: ۷).

در تحلیل گفتمان مهم‌ترین نکته‌ای که از تعاریف ذکر شده استخراج می‌شود این است که گفتمان به دنبال انسجام در متن به همراه بازنمایی ساختار و عناصر حاکم بر متن و رسیدن به نتایجی از متن مربوطه است که منعکس‌کننده اوضاع اجتماعی، سیاسی و فرهنگی است تا با تحلیل این یافته‌ها به بازبینی بسیاری از روابط پرداخته شود. «کاربرد همگانی گفتمان در این معنا که با گفت‌وگو و مباحثه درباره یک موضوع، یا سخنرانی سروکار دارد، تا حدودی به دلیل ریشه‌شناسی این واژه است. اما در عین حال ناشی از این حقیقت نیز هست که این معنای اصلی اصطلاح دیسکور در زبان فرانسه است و از دهه ۶۰ م به بعد گفتمان واژه‌ای شده است که با تفکر فلسفی فرانسه گره خورده است. هرچند واژه‌های دیسکور و گفتمان دقیقاً مترادف با یکدیگر نیستند» (میلز، ۱۳۹۶: ۸).

متن

هر متن «نوشتاری اجتماعی است و ماهیت و ساختار اجتماعی دارد. پیوند معناداری میان ویژگی‌های خاص متون، شیوه‌هایی که متون با یکدیگر پیوند می‌یابند و تعبیر می‌شوند و ماهیت عمل اجتماعی وجود دارد» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۳۹).

گفتمان را نباید با متن اشتباه گرفت. گفتمان مجموعه عناصر، لوازم و شرایطی است که چنانچه گردهم جمع آیند متن را به وجود می‌آورند بنابراین متن، حاصل و نتیجه گفتمان است. به سخن دیگر گفتمان فرآیند و متن فرآورده آن است. گفتمان پویا و متن ایستاست.

کارل اُتس از نویسندگان زن آمریکایی معتقد است موضوع متن را فرهنگ تعیین می‌کند نه جنسیت و تخیل که در ذات خود بدون جنسیت است و به ما هر امکانی می‌دهد (وولف، ۱۳۸۹: ۱۲۲).

گفتمان و فمینیست

نظریه فمینیست به شدت متکی بر نظریه فوکو در باب گفتمان است. مسأله مورد علاقه نظریه پردازان فمینیست به طرز کلی عبارت است از: تحلیل روابط قدرت و نحوه سلوک زنان به مثابه افراد و به مثابه اعضای گروه‌های انسانی با این روابط قدرت. فمینیست‌ها از دهه ۱۹۶۰م به این سو بر این حقیقت پای فشرده‌اند که «شخصی، سیاسی است» این شعار به دلایلی چند هنوز هم شعار روز است: نخست این که فعالان سیاسی رسمی و رایج تا همین اواخر به نظر نمی‌رسید که خود را درگیر موضوعاتی چون تأمین آتیه کودکان، کار خانگی، سوء استفاده جنسی، خشونت‌های خانگی و مسائل مربوط به حقوق تولید مثل (شامل حق مادر شدن، جلوگیری از بارداری ناخواسته و سقط جنین). به علاوه بسیاری از فمینیست‌ها فعالیت‌های سیاسی رسمی و رایج (یعنی رأی دادن، فعالیت‌های سیاسی اصلاح‌گرانه، سیاست‌ورزی حزبی، طومارنویسی و غیره) را فعالیت‌هایی بی‌ثمر برای ایجاد تغییر مسائل واقعاً اضطراری در زندگی می‌دانند. سرانجام این عبارت «شخصی، سیاسی است» دقیقاً به این دلیل تأثیرگذار بوده است که مسائلی که بیشتر زن‌ها روزی گمان می‌کردند کسر شأن آن‌هاست. مثل کشمکش بر سر تقسیم مسئولیت کودکان و خانه‌داری، اکنون در واقع مسائلی به حساب می‌آیند که به جای این که صرفاً موضوعاتی فردی بین زوجها باشد، بیشتر مسائلی ساختاری و در نتیجه سیاسی هستند. انواع گفتمان‌هایی که فوکو مشخص کرده است و فمینیست‌ها در جهت اهداف خود به کار گرفته‌اند، عبارتند از گفتمان اعترافی و گفتمان زن‌نگی (میلز، ۱۳۹۶: ۹۹-۱۰۲).

گفتمان جنسیتی و زبان

اگر گفتمان را شیوه خاصی از نگاه و تجربه جهان به ویژه جنسیت تعبیر کنیم می‌توانیم به نقش پایدارسازی و بازسازی هم‌زمان هویت‌های جنسی و کردارهای اجتماعی از سوی آن در قالب زبان، پی ببریم. به علاوه زبان فقط بازتاب واقعیت اجتماعی نبوده؛ بلکه چنین واقعیتی را ارزیابی و اصلاح و نوسازی نیز می‌نماید. جنسیت بخشی از این واقعیت است و هویت جنسیتی در این گفتمان شناخته می‌شود.

تصور این که اصل و بنیاد زبان مرد محوری باشد و مرد محوری ریشه طبیعی زبان است، تصویری منطقی نیست و هم‌چنین نمی‌توان این آموزه را پذیرفت که مرد به تنهایی سازنده زبان و از همان ابتدا سرور و عنصر مسلط آن باشد. منطقی‌تر و طبیعی‌تر از آن است که جنس بشر (چه مرد/ چه زن) در تولید و به کارگیری آن مشارکت داشته باشند و در این حق بدیهی و فطری سهمی برابر داشته باشند (غذامی، ۱۳۹۵: ۲۷-۲۸).

وبستر به طور کلی چپستی گفتمان زبان مردانه و زنانه را این‌گونه تبیین کرده است: «قاعده معنایی که علت ظهور تبعیض جنسی در زبان است؛ را می‌توان به سادگی بیان کرد. دو تقسیم‌بندی اساسی وجود دارد. مردانه، نیمه مردانه. هر آنچه مربوط به مرد است با معانی مختلف مثبت و ستودنی مرتبط است و آن چه غیر مردانه تلقی می‌گردد، فاقد آن مشخصه‌هاست» (وبستر، ۱۳۸۲: ۱۲۸).

تعریف زبان جنسیتی

زبان جنسیتی گفتاری است که در آثار نویسندگان زن و مرد متفاوت عمل می‌کند؛ یعنی زنان در آثار خود از گفتمانی استفاده می‌کنند که با گفتار مردان کاملاً متفاوت است. این گفتار، شامل کنش زنانه، عواطف زنانه، علایق و لحن زنانه است که در آثار داستانی نویسندگان زنانه نمودار می‌شود این تفکیک در زبان را زبان جنسیتی می‌گویند (قاسم‌زاده و همکار، ۱۳۹۵: ۸۸).

تعریف گفتمان جنسیتی

اصطلاحی است که «نظریه‌پردازان فمینیستی از آن در حوزه زبان‌شناسی استفاده کرده‌اند تا هویت متمایز زبانی زنان را توصیف کنند. آن‌ها می‌گویند هر دو جنس، نظام‌ها یا کدهای ساختاری خود را دارند که گاه یک زبان نامیده می‌شود» (فیاض و همکار، ۱۳۸۵: ۳۶).

از میان گونه‌های مختلف زبانی، بیشترین توجه زبان‌شناسان، مردم‌شناسان به گونه جنس معطوف بوده است، به همین دلیل تمایز جنسی یکی از اندیشه‌های اساسی در بسیاری از مکتب‌ها و جنبش‌ها از جمله فمینیسم است. آنان معتقدند جنس به جنبه زیستی هویت زنان و مردان اشاره دارد. در حالی که جنسیت ساخت اجتماعی - فرهنگی است. جنس به تفاوت‌های فیزیکی بدن اشاره می‌کند، جنسیت به تفاوت‌های روان‌شناختی، اجتماعی و فرهنگی بین زنان و مردان مربوط می‌شود. به عبارتی دیگر جنس مشخصه‌ای زیستی و تغییرناپذیر است که از بدو تولد بر بدن تحمیل می‌شود. اما زنانگی، مردانگی، رفتارها، هنجارها و ملاک‌های آن‌ها از جنسیت سرچشمه می‌گیرد (پاک‌نهاد جبروتی، ۱۳۸۱: ۱۵۸-۱۵۷).

نویسندگان فمینیست بر این نکته تأکید می‌کنند که به دلیل این‌که زنان امتیازات خاص و بیولوژیکی و تجربه‌های خاص زنانه شامل: هم‌دمی، هم‌فکری، عاطفه، احساس و قدرت مشاهده دارند، معنی‌ای خاص از تجربه زنانه به خواننده نشان می‌دهند که ادبیات مردانه قادر به توصیف و بیان آن نیست. ویرجینا وولف این ویژگی را خصیصه ارزشمند دید زنانه می‌داند. بر مبنای این دیدگاه، نویسندگان فمینیست معتقدند که باید ادبیات تازه‌ای بر اساس تجربیات زنان شکل بگیرد و تفسیر شود. آنان تلاش می‌کنند تا به ادبیات زنانه دست یابند. ادبیاتی که در آن زنان و روایت از طرف زنان و زنانه تولید شود که منجر به پدیدآمدن:

۱. واژگان تازه با بسامدهای متفاوت

۲. لحن و شیوه بیان

۳. ساختار تازه در داستان با شخصیت‌پردازی و زاویه دید و روایتی جدید می‌شود (سراج، ۱۳۹۴: ۱۵).

باطنی بر خلاف دیگر پژوهشگران این حوزه معتقد است گفتمان «ذاتاً ربطی به جنسیت ندارد؛ اما زنان آن‌ها را بیشتر به کار می‌برند و به گونه‌ای بر چسب زنانه دارند» (باطنی، ۱۳۷۱: ۳۹۸).

به‌طور کلی در عرصه نقد ادبی و زبان‌شناسی، فمینیست‌ها بر جانبدارانه بودن همه زبان‌ها تأکید می‌کردند. زبان زنان توسط آرای نظریه‌پردازان سرشناسی چون کریستوا (۱۹۴۱م)، ایریگاری (۱۹۳۲م) و دیگران تدوین و تکامل یافت و یکی از مهم‌ترین موضوعات فمینیست‌ها به شمار آمد؛ به‌طوری که فمینیست‌ها دریافتند که با زبان زنانه می‌توانند بار عمده مردسالاری را در این حوزه حذف کنند.

چیستی زبان جنسیت زده

زبان جنسیت‌زده شکلی از زبان است که یک جنس (زنان) کوچک و حقیر شمرده می‌شوند. در این زبان با کم اهمیت نشان دادن زنان به گونه‌ای برتری مردان را تقویت می‌کند و باعث تبعیض علیه زنان می‌شود. در این زبان جهت‌گیری‌ها و تعصب جانبدارانه به سمت یک جنس است، اما این جهت‌گیری‌ها همیشه به سمت مردان و علیه زنان بوده است. «زبان جنسیت‌زده زبانی است که در آن تجارب آدمی از دیدگاه مردانه ولی به عنوان هنجارهایی برای عام مطرح می‌شود» (رفوگران، ۱۳۷۷: ۹).

میلز درباره جنسیت‌زدگی زبان می‌گوید: یکی آن که جنسیت‌زدگی در زبان با ارائه الگوی واحد، مرکزیت دوگانه اندیشه، موجبات خلق جامعه‌ای جنسیت‌زده را فراهم می‌کند و دیگر این که، جنسیت‌زدگی جامعه خارج از حوزه زبان قرارداد و زبان، صرفاً بازتابی از جنسیت‌زدگی نظام اجتماعی است (پاک نهاد جبروتی، ۱۳۸۱: ۶۶). جنسیت‌گرایی در حوزه واژگانی نمادی از گرایش‌های جنسی را با خود به همراه دارد این گرایش‌ها عادی نبوده بلکه ارزش‌مدارانه و به جهت مردان تمایل دارد. واژه‌هایی چون مرد، مردانه، جوان‌مرد، مردانگی، قول مردانه و غیره بار ارزشی با خود حمل می‌کنند در مقابل واژه‌هایی چون: زن، زنانه، زن صفت، خاله‌زنک و غیره ضد ارزش تلقی می‌شوند. این واژه‌ها جنس مذکر را معیار ارزشی معرفی می‌کنند.

سبب اصلی تفاوت میان رفتار زبانی مردان و زنان، نظریات مختلفی ذکر کرده‌اند گروهی این تفاوت‌ها را نتیجه برخورد و آمیزش زبان‌های مختلف دانسته‌اند که به سبب برخوردهای نظامی فرهنگی و غیره حاصل می‌گردد در مواردی ممکن است یکی از دو گروه بیش از دیگری در معرض برخوردهای نظامی فرهنگی و غیره قرار گیرد. یا از نتایج این گونه برخوردها بیشتر تأثیرپذیرند که تفاوت‌های گسترده‌ای را ایجاد می‌کند. (مدرسی، ۱۳۶۸: ۱۰۸).

نوشتار زنانه

نوشتار زنانه، یعنی جنسیتی کردن ادبیات، بر اساس تجربه و نگاه زنانه؛ این سبک مصرانه می‌خواهد شکل، صدا و محتوایی زنانه و متفاوت با صدای مردان بیافریند. زنانه‌نویسی یعنی نوشتن از مسائل، مشکلات و حالات و روحيات خاص زنان به منظور شناساندن شعور و حساسیت‌های جنس زن. مسائل خاص زنان، عبارت است از وضعیت‌ها و تجربه‌هایی که از لحاظ روحی و فیزیولوژیک تنها در زنان است و مردان فاقد آن مسائل‌اند و به لحاظ فقدان تجربه زیستی در نگارش آن به پای زنان نمی‌رسند؛ مثلاً تجربه عواطف مادری، آغاز بارداری، احساس مادر شدن و سقط جنین در شمار شخصی‌ترین مسائل زنان است. چنین مضامینی صرفاً به ادبیات زنانه تعلق دارد و داستانی را که حاوی چنین تجربه‌هایی باشد در شمار زنانه‌ترین داستان‌ها می‌آورند. غلبه این موضوعات در نوشتار، سبک را زنانه می‌کند. (فتوحی، ۱۳۹۱: ۴۰۲)

لیکاف با انتشار مقاله «زبان و جایگاه زن» تحول بزرگی در مطالعات زبان‌شناسی اجتماعی به وجود آورد. وی بیان کرد که زبان زنان با زبان مردان متفاوت است و بازگوکننده و در عین حال آفریننده موقعیتی فرودست‌تر برای آن‌ها در اجتماع است. او جنسیت را به عنوان اصلی‌ترین عامل اختلاف زبان زنانه و مردانه مطرح کرد. نظرات او بر دو محور اصلی تکیه می‌کرد:

۱. تفاوت زبانی بین زنان و مردان

۲. تأثیر این تفاوت در اجتماع که همان تسلط مردانه نامیده می‌شود (مؤمنی، ۱۳۸۶: ۶۶).

از نگاه فمینیست‌ها، شخص بودن و خود طبیعی زن انکار شده است و به همین جهت است که آن برای زن بیگانه است. زیرا زن در ادبیاتی که مردان پدیدآورده‌اند در تقابل با مرد معنا می‌یابد و در سمت و سو و تقابل با هدف‌های مرد است که اهمیت پیدا می‌کند.

«داستان شعبه‌ای از ادبیات است که زنان در آن می‌توانند صرف نظر از جنسشان، کاملاً با مردان هم‌تراز شوند. گروهی از نام‌های بزرگ به حافظه‌های ما هجوم می‌آوردند تا اثبات کنند که زنان نه تنها می‌توانند رمان‌های خوب پدید آورند بلکه می‌توانند بهترین رمان‌ها را هم خلق کنند. هیچ یک از موانع آموزشی نمی‌توانند سد زنان در رسیدن به مواد داستانی باشند. هیچ نوعی از هنر وجود ندارد که این قدر از ضروریات انعطاف‌ناپذیر آزاد باشد» (رابینز، ۱۳۹۸: ۱۱۰).

ویرجینا وولف در کتاب زن و ادبیات دیدگاه هلن سیسکو را که از طرفداران نگارش زنانه است بازگو کرده است: تعریف نگارش زنانه وجود ندارد زیرا هرگز نمی‌توان آن را به قالب نظریه ریخته و قانونمند کرد که البته به این معنا نیست که نگارش زنانه وجود ندارد. زنان و مردان به شیوه‌های متفاوتی می‌نویسند و شاید ابتدا ویرجینا وولف بود که در مقالات خود چارچوبی برای مباحث بعدی در این زمینه به دست داد و هم او در زمره نخستین کسانی است که شیوه نویسندگی زنان را مثبت ارزیابی کرد. به اعتقاد وولف، زن برای نوشتن آنچه در ذهن دارد، با دشواری‌های بسیاری روبه‌روست که بدیهی‌ترین آن‌ها، ساختار جملات است. جملات موجود را مردان ساخته‌اند و خیلی سنگین‌تر و پر طمطراق‌تر از آن است که به کار زنان بیاید. زنان ناگزیرند آن‌قدر جملات را تعدیل کنند تا شکل طبیعی اندیشه آنان را به خود گیرد (وولف، ۱۳۸۹: ۳۸۱-۳۸۲).

نویسندگان زن از آغاز برای بیان مفاهیم زنانگی، گونه ادبی رمان را بر ژانرهای دیگر ادبی برتر شمرده‌اند و رمان یگانه گونه ادبی بوده‌است که شماری بزرگ از زنان در آن سهیم بوده‌اند. این فرم ادبی در سال‌های اخیر به صورت وسیله برگزیده درآمده که زنان جنبه‌هایی از زندگی جنسی‌شان را با آن کاویده و منتشر کرده‌اند. جنبه‌هایی که پیش از این در پهنه هنر یا در جامعه به آن توجهی نمی‌شد.

«در آثار داستانی زنان به نوعی با باز تولید هویت جنسی روبه‌رو هستیم نویسندگان زن در آثار داستانی خود ضمن برخورد با فرهنگ غالب که به عقیده زبان‌شناسان و نظریه‌پردازان فمینیسم، نهادی مردسالار است و زنان را به حاشیه رانده است، سعی می‌کنند با نقد وضع موجود، فضای تازه از هستی زنانه به نمایش بگذارند که تا قبل از این، نادیده گرفته شده بود. به همین دلیل بازیابی خویش‌شن و هویت‌یابی یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های در خور توجه در آثار داستانی زنان است که در سطوح مختلف متن در خور بررسی و تحلیل است» (سراج، ۱۳۹۴: ۲۷).

تحلیل گفتمانی سارا میلز

اصطلاح گفتمان امروزه به واژه‌های رایج در انواع رشته‌ها، از نظریه انتقادی تا جامعه‌شناسی، زبان‌شناسی، فلسفه، روان‌شناسی اجتماعی و حوزه‌های دیگر بدل شده است. تا حدی که اغلب هیچ تعریفی از آن به دست نمی‌آید. گویی صرفاً یکی از واژه‌های رایج در حیطه فهم همگانی است. گفتمان در تحلیل متون ادبی و غیر ادبی کاربرد وسیعی دارد و اغلب برای دلالت بر پیچیدگی نظری خاص، و به طرقی مبهم و گاه مغشوش به کار گرفته می‌شود. شاید در میان همه اصطلاحات رایج در نظریه ادبی و فرهنگی گسترده‌ترین طیف معانی در این واژه مستتر باشد. از این رو بهتر است

به راه‌هایی پردازیم که از طریق آن‌ها می‌کوشیم تا درکی از این واژه، به‌دست آوریم. ساده‌ترین راه برای جست‌وجو و یافتن گستره معنایی آن رجوع به یک لغت‌نامه است. اما مشکل این است که در اینجا معانی عمومی‌تر واژه و کاربردهای نظری‌تر آن به هم گره خورده‌اند، چرا که معانی نظری با معانی عمومی ترکیب شده‌اند. تاریخ، تحول کاربرد همگانی این اصطلاح تاریخی پر فراز و نشیب بوده است؛ اگر حتی سر راست‌ترین مسیری را که تاریخ آن طی کرده در نظر بگیریم می‌توان دید که تأکید از یک جنبه از کاربرد به جنبه دیگری جابه‌جا شده است (میلز، ۱۳۹۶: ۷-۸).

اگرچه مطالعه گفتمان تمایزی میان متون ادبی و غیر ادبی قائل نمی‌شود اما نظریه‌پردازان گفتمان به خوبی از وجوه افتراق بین این دو مقوله آگاه‌اند. «تحلیل گفتمان، ناظر به رابطه میان زبان و متونی است که زبان در آن‌ها به کار می‌روند. روند رشد این بحث در رشته‌های مختلفی نظیر زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی، جامعه‌شناسی و غیره آغاز شد. زلیک هریس در مقاله خود با محور گفتمان عنوان کرد که تحلیل گفتمان شامل تلاش برای مطالعه ساختمان زبان در مرتبه‌ای فراتر از جمله و نیز فراتر از قواعد و دستورهای زبانی است بنابراین به منظور واحدهای زبان شناختی بزرگ‌تر مانند متون نوشتاری به کار می‌رود» (میلز، ۲۰۰۵: ۴۳).

میلز با اشاره به آثار زبان‌شناسان و محققان حوزه جامعه‌شناسی زبان که به تأثیر جنسیت بر نوشتار تأکید کرده‌اند و ضمن توجه به آرای فمینیست‌ها بر تحلیل سبکی آثار زنان به عنوان سبکی متمایز تأکید کرده است. (همان: ۳۳-۳۵) شاید بتوان گفت که استفاده از مفهوم گفتمان به نفع فمینیست‌ها نیست، چون دغدغه اصلی فمینیسم به طور کل، پرسش‌های سوژکتیویته و مطیع شدن یا انقیاد است، و استفاده از این دو مقوله در چارچوب نظریه گفتمان، بدون ایجاد تغییر و تعدیل‌هایی در آن‌ها بسیار دشوار است. انقیاد در نظریه گفتمان موضوع پیچیده‌ای است چون چندان روشن نیست که آیا موقعیت کسانی که در نقش‌های فاقد قدرت ظاهر می‌شدند صرفاً موقعیت قربانی است (میلز، ۱۳۹۶: ۱۳۰).

روش تحلیل در آثار زنان براساس دیدگاه سارا میلز

میلز در تحلیل گفتمان بر این باور است که روابط نحوی به خودی خود مورد توجه نیست مهم کلیت وسیعی به نام متن ادبی است تا جایی که در تحلیل گفتمان، برقراری ارتباط یک فرد با سایر افراد از طریق تبادل واژگانی است که در کنار هم جملاتی را تشکیل می‌دهند که این جملات بازگوکننده عناصر مهم ساختاری مرتبط با متنی است که مورد تحلیل قرار می‌گیرد.

۱. تحلیل در سطح واژگان

تحلیل واژه‌ها در متن شامل: میزان استفاده زنان از زبان معیار و زبان عامیانه، واژه‌های پرسامد زنان در متن، واژه‌های عاطفی که شامل دعا و نفرین، کاربرد صفت، کلام مشارکتی و زیر مجموعه‌های آن، که بیانگر حالات و عواطف زنان است توجه کرد.

۲. تحلیل در سطح جملات

در سطح جملات باید به این نکته اشاره کرد که واژه در چه جمله‌ای به کار رفته است و در سطح هم‌نشینی با چه کلماتی هم‌سانی ایجاد می‌کند که شامل بررسی جملات توصیفی و واگویه‌های ذهنی (حدیث نفس) در متن است.

۳. تحلیل در سطح گفتمان

تحلیل در سطح گفتمان و منظورشناختی، ارتباط با هم در سطوح بالاتری مانند جهان‌بینی و ویژگی‌های برون‌متنی بررسی می‌شود برای این منظور در متن به بررسی برخی از عناصر ساختاری رمان از جمله: شخصیت اصلی، درون‌مایه، فضا و صحنه و زاویه دید پرداخته می‌شود. (میلز، ۲۰۰۵: ۱۰۶-۶۶)

۲- تحلیل و بررسی

خلاصه رمان روز دیگر شورا

شورا نام زنی است که در داستان روز دیگر شورا گرفتار یک زندگی سنتی دست و پاگیر شده است. در یک ساختمان با خانواده شوهرش زندگی می‌کند. خودش از یک خانواده معمولی است و وارد خانه‌ای شده که مادرشوهر پرافاده‌ای همه حرکات و سخنان او را بررسی می‌کند و به او می‌گوید چگونه حرف بزند. چگونه راه برود؟ آداب و معاشرتش چگونه باشد.

منصور شوهرش مردی بسیار لجباز و مطیع مادرش است.

شورا خود را کارگری توصیف می‌کند که باید در این خانه همیشه ماسک به صورت بزند. از کمبودهای عاطفی به مردی بیژن نام پناه می‌برد که از اقوام منصور است. بعد از مدتی تماس‌های دزدکی، روزی او را در ایروان می‌بیند و با هم نشست و برخاست می‌کنند اما بیژن هم مردی بددل از آب درمی‌آید. اما شورا خوشحال است که دو روز برای خودش و احساسش زندگی کرده است.

بحث و تحلیل داده‌ها در رمان روز دیگر شورا

بررسی در سطح واژگان

۱- زبان معیار و زبان عامیانه

زبان اصلی رمان، زبان معیار است و فی از زبان عامیانه بیشتر برای روایت داستانش کمک گرفته است.

زبان معیار:

«شورا متوجه می‌شود که نمی‌ترسد. نگران نیست. حرص نمی‌خورد. شاد است. سبک است. آزاد است. سربازی است که از پست نگهبانی‌اش در رفته است» (وفی، ۱۳۹۸: ۶).

«تا برسد به طبقه سوم ساختمان قدیمی که عکاس‌خانه در آن است باید سی و چند پله تیز و کج و کوله را بالا برود» (همان: ۸).

زبان عامیانه:

«برین تو اتاق آماده شین» (همان: ۸).

«تکون نخورین تا یکی دیگه بگیرم» (همان: ۹).

۲- واژه‌های پربسامد زنان

در این رمان زندگی زنانه در حال روایت است قطعاً واژه‌های پرکاربرد زنان فراوانی را هم می‌توان دید.

«بزرگ می‌کند» (همان: ۱۰).

«موهایش را شانه می‌زند. آرایش ملایمی می‌کند» (همان: ۱۶).

«پختن و شستن و چیدن» (همان: ۱۶).

«دست و گردن و انگشت‌هاش پر از طلا و جواهر است» (همان: ۱۸).

«طلای یاقوت نشانی دورگردن پرچروکش می‌لرزد» (همان: ۲۳).

«دامنش را صاف و صوف می‌کند» (همان: ۲۹).

«یک بسته لوییای خرد شده از فریزر در می‌آورد» (همان: ۳۹).

۳- عبارت‌های عاطفی (دعا، نفرین، قسم)

به دلیل درون‌مایه رمان که حکایت از نارضایتی فراوان دارد دعا و نفرین در این رمان تا حدودی بیشتر دیده می‌شود.

«توی دلش می‌گوید مرده‌شور خودت و مامانت رو ببرند» (وفی، ۱۳۹۸: ۱۰).

«بری به جهنم» (همان: ۱۳).

«خدا رحمتش کند» (همان: ۱۴).

«بمیرم براش» (همان: ۲۰).

«گورم را گم می‌کردم» (همان: ۳۲).

«الحق که کوفته‌ای» (همان: ۵۳).

«اون خدا بیامرز» (همان: ۸۰).

۴- کاربرد صفت

صفت‌های مقایسه‌ای در این رمان نیز کاربرد دارد.

«مژه‌های بلندتر» (همان: ۸).

«آفتابی‌ترین طبقه» (همان: ۱۱).

«مهم‌ترین آدم شهر. مهم‌ترین آدم دنیا» (همان: ۱۵).

«ماسک بادوام‌تر از آرایش است» (همان: ۱۶).

۵- کلام مشارکتی و مراقبتی

۵-۱- میزان کلام:

میزان کلام و گسترش کلام بیانگر قدرت و تسلط مردان در گفت‌وگوست.

گفت‌وگوی منصور و شورا:

منصور: «چه جوری باهاش حرف زدی عزیزم که راضیش کردی؟»

شورا: «یه لحظه حس کردم احتیاج داره یکی از چیزی مطمئنش کنه.»

منصور: آگه راستش رو می‌گفتی، اون مطمئن‌تر می‌شد عزیزم.

شورا: چه فایده؟ مطمئن می‌شد ولی آروم نمی‌شد.

منصور: آفرین دختر. آفرین به این همه فهم و شعور.

منصور دنبال شورا می‌رود آشپزخانه. مثل گربه گونه و دماغش را می‌مالد به گرده او.

منصور: تو که کارت آروم کردن دیگرونه، منم آروم کن» (وفی، ۱۳۹۸: ۲۱).

گفت‌وگوی بین مختار و شورا:

مختار: «بذار باز باشن. دلم می‌گیره. پیرزن خونه را کرده عین قفس. تا اون پایینه بذار نفس بکشم.

شورا: گرد و خاک برات خوب نیست.

مختار: دلم خوش بود که از دست زن و بچه آزاد شدم. می‌گفتم بعد از این پولم رو می‌زنم به گشت و گذار که کاسه

کوزه‌مون خورد به اوضاع خراب و گرونی و رکود و بعد هم این مریضی کوفتی.

شورا: یادت نره اینا رو باید مرتب و سرساعت بخوری.

مختار: خسته شدم از این زندگی.

شورا: واقعاً اینا رو بهش گفتی؟

مختار: جات خالی بدترش هم گفتم. تو حال خودم نبودم» (همان: ۳۳-۳۴).

۵-۲- قطع کلام

در گفت‌وگوهای بین زنان و مردان در داستان قطع کلام با مردان است. (نمونه‌هایی که در قسمت میزان کلام آورده

شده، برای جلوگیری از تکرار ذکر نشده است).

گفت‌وگوی بیژن و شورا:

شورا: «باید از یه جایی برگرده به زندگی.

شما نمی‌تونین تو موقعیت اون باشین.

شورا دستپاچه اضافه می‌کند.

یا می‌تونین؟

بیژن: چرا این حرف رو می‌زنین؟

شورا: فقط پرسیدم.

بیژن: شما خیلی تیزین. درست متوجه شدین و ...

شورا: چی بگم.

بیژن: لازم نیست چیزی بگین. همین که گوش می‌دین خیلی خوبه» (همان: ۳۶-۳۷).

۵-۳- تصدیق‌گرها (پاسخ کوتاه)

پاسخ‌های کوتاه زنان و تصدیق‌ها و اشارات، در همراهی مکالمات نقش به‌سزایی دارد.

«از چی می‌ترسید؟

از همه چی» (وفی، ۱۳۹۸: ۵۰).

«حالا که او مدم. اینجام.

آره.

ولی می‌خوام بدونم از چی ترسیدی؟» (همان: ۵۱).

«همه چیز عجیبه یه کم

چی عجیبه؟» (همان: ۶۲).

«لیوان را خوب نمی‌شوری. لک داره.

نداره» (همان: ۶۵).

«دنبال چی می‌گردی؟

هیچ چی» (همان: ۸۶).

۵-۴- دشواژه‌ها (کلام خشن)

دشواژه در این رمان هم از حد متعارف خارج نشده است و از کلمات زننده و رکیک کمتر استفاده شده است.

«کله خراب و بی‌سواد» (همان: ۲۱).

«همه چیز ناچیز و احمقانه جلوه می‌کند» (همان: ۱۰).

«مرد هیز» (همان: ۱۱).

«زهرمار به خوردش بدهد تا غذا» (همان: ۲۴).

«گیج و گول» (همان: ۳۰).

«خُل مشنگ» (همان: ۳۹).

«قُد و دهنلق» (همان: ۴۳).

«شوهر خر داری» (همان: ۴۵).

۵-۵- رنگ‌واژه‌ها

رنگ‌ها نمایانگر وضعیت نامطلوب زندگی است که موردپسند شخصیت زن داستان نیست.

«دندان‌های سفید و مرتبش در ترکیب تیره صورتش به شکل جذابی می‌درخشید» (وفی، ۱۳۹۸: ۹).

«به رنگ پریده‌اش می‌خندد» (همان: ۱۲).

«ماشین سفید گنده‌ای کرایه کرده» (همان: ۱۵).

«پوست سبز، و حلقه کبود زیر چشم‌هایش» (همان: ۱۷).

«بگویند ماست سفید است او می‌گوید سیاه است» (همان: ۱۹).

«موهای قهوه‌ای رنگ کرده» (همان: ۲۳).

رمان آن مادران این دختران بلقیس سلیمانی

خلاصه رمان

رمان آن مادران، این دختران روایت زندگی دو نسل است. نسلی آرمان‌خواه، مبارز و مقاوم. در مقابل نسلی بی‌هدف، بی‌آرمان که همه زندگی‌شان در پول خلاصه شده است.

ثریا زنی است که در اوایل ازدواجش وقتی سه ماهه باردار بود شوهرش فوت می‌کند و او می‌ماند و طفلی در شکم. ثریا متولد گوران، روستایی در کرمان است. در دانشگاه تهران فلسفه خوانده است. سبب ازدواجش با اکبر مردی از خطه شمال هم، همین دانشگاه بود. ثریا می‌گوید در دوره دبیرستان کاووس برادر روح‌انگیز عاشق او بود اما ثریا با گریه و زاری او را رد کرده است.

ثریا سال‌ها با دخترش در تهران زندگی می‌کند. دخترش فوق لیسانس زبان‌شناسی دارد و مطلقه است. فقط به دنبال کسب درآمد است و هیچ شغلی اعم از تدریس، راننده آژانس و حتی دست‌فروشی در مترو او را قانع نمی‌کند. اتفاق اصلی داستان زمانی رخ می‌دهد؛ که روح‌انگیز از اقوام دور ثریا و دوست دوران دبیرستانش به خانه آن‌ها می‌آید و خبر بیماری زن کاووس را می‌دهد که اکنون در بیمارستانی در تهران بستری است و ساعات آخر عمر خود را می‌گذراند. ثریا و دخترش و روح‌انگیز برای عیادت زن کاووس به بیمارستان می‌روند. دیدارها در بیمارستان تازه می‌شود؛ حالا کاووس بسیار ثروتمند شده است و بسیاری از گورانی‌ها برای او کار می‌کنند.

بعد از چند روز خبر فوت زن کاووس همه جا پخش می‌شود. همه حتی ثریا و دخترش هم به کرمان برای مراسم خاکسپاری می‌روند. در این سفر ثریا سری به پدر و مادرش در روستا می‌زند، در این حین همسایه قدیمی آن‌ها که مردی زن‌دار است به خواستگاری ثریا می‌آید. ثریا به عشق دوران دبیرستان خود فکر می‌کند و کرمان را ترک می‌کند و به تهران می‌آید اما دخترش چند روز بعد برمی‌گردد.

در ماه‌های بعد ثریا در تدارک دفاع از پایان‌نامه ارشد خود است که متوجه می‌شود دخترش خانه جدیدی گرفته است. دیدارشان با کاووس ادامه دارد و بعد از دفاع از پایان‌نامه‌اش، به مهمانی که کاووس ترتیب داده می‌روند.

آنا دختر ثریا از او می‌خواهد تا آپارتمان جدیدش را ببیند. آنا او را به آپارتمان بسیار شیک و مدرنی در بهترین نقطه تهران می‌برد و به مادرش می‌گوید که با کاووس ازدواج کرده است.

بحث و تحلیل داده‌ها در رمان آن مادران این دختران

بررسی در سطح واژگان

۱- استفاده از زبان معیار و زبان عامیانه

زبان اصلی رمان زبان معیار است اما در گفت‌وگوها از زبان عامیانه استفاده شده است.

زبان معیار

«بارها تصمیم گرفته بود با روئندی‌اش را جمع کند، دست دخترکش را بگیرد و برود کرمان، برود گوران. از این شهر زلزله‌خیز، از این شهر بلاخیز دور شود، نشده بود، نمی‌شد» (همان: ۷).

زبان عامیانه

«می‌بینید سرکار خانم، این شهر داره کم‌کم به قعر زمین فرو میره دیروز میدون اعدام، امروز اینجا» (همان: ۱۱).
زبان اصلی رمان، زبان معیار است، نویسنده گاهی در گفت‌وگوها از زبان عامیانه نیز بهره برده است.

۲- واژه‌های پربسامد زنان

شخصیت اصلی رمان زن است و رمان سرشار از واژه‌های زنانه است.
«مانتواش را می‌پوشد، شالش را می‌اندازد» (سلیمانی، ۱۳۹۴: ۹).
«دبه‌ها را از بالای کمد برمی‌دارد» (همان: ۱۷).
«سینی زنگ زده» (همان: ۱۸).
«دیگ‌ها، قابلمه‌ها، کتری‌ها، پارچ‌ها، دبه‌ها و بطری‌ها و ...» (همان: ۱۹).
«کتری را می‌گیرد» (همان: ۲۴).
«دبه آب را می‌گذارد گوشه آشپزخانه» (همان: ۲۷).

۳- عبارات‌های عاطفی (دعا- نفرین- قسم)

می‌توان گفت عبارات‌های عاطفی با توجه به شخصیت‌های فراوان زن رمان مورد استفاده زیادی قرار گرفته است.
«خدا رو شکر خیلی نگران‌تون بودم» (همان: ۱۰).
«خدا خدا می‌کرد» (همان: ۱۸).
«خدا مرگم بده» (همان: ۲۰).
«جانم بی‌بلا، دستت درست و ...» (همان: ۲۵).
«بی‌بی خدا بیامرز» (همان: ۲۶).

۴- کاربرد صفت

کاربرد انواع صفات از زبان زن شخصیت‌های رمان بسیار است و سبب توصیف و گسترش کلام شده است.
«همیشه همین را می‌گویدی، از هر حادثه‌ای که جان به در می‌برد همین را می‌گویدی» (همان: ۸).
«آن را مقابل بینی‌اش می‌گیرد» (همان: ۹).
«صدبار گفتم خودتو با پایین‌تر از خودت مقایسه کن» (همان: ۱۲).
«دندان‌های زرد و قهوه‌ای» (همان: ۱۳).
«خانه کثیف» (همان: ۱۴).

۵- کلام مشارکتی و مراقبتی

۵-۱- میزان کلام

میزان و گسترش کلام با مردان است و تسلط مردانه در گفت‌وگوها را نشان می‌دهد.
گفت‌وگوی آقا بیژن و ثریا

بیژن: «خدا رو شکر خیلی نگران‌تون بودم.

دختر خانم نبودند؟

نه.

ثریا می‌گوید ببخشید.

بیژن: می‌بینید خانم این شهر داره کم کم به قعر زمین فرو میره. دیروز میدان اعدام، امروز اینجا» (سلیمانی، ۱۳۹۴: ۱۱).

گفت‌وگوی آقابیزن و ثریا:

«آب داره هدر میره.

آقا بیژن گفت: اصلش، این تهران روی باتلاقه. سرکار خانم، فکر می‌کنید این آب‌هایی که تهرانی‌ها مصرف می‌کنن

کجا میره، توی زمین، بله توی زمین، خدا اون روزی رو نیاره که یه زلزله شیش ریشتری این شهر را بلرزونه» (همان: ۱۳).

۵-۲- قطع کلام

در نمونه‌هایی که در میزان کلام ذکر شده است قطع کلام با مردان بوده است. (قابل ذکر است برای جلوگیری از تکرار

نمونه‌ها ذکر نشده است).

گفت‌وگوی مرد ریش پرفسوری با ثریا:

مرد میانسال ریش پرفسوری: «باید زنگ بزیم شهرداری چند تا تانکر آب بیان برا محله. جاهای دیگه این کار و

کردند.

ثریا می‌گوید: خب زنگ می‌زدین.

مرد می‌گوید زنگ زده ۱۳۷ و آن‌ها قول داده‌اند موضوع را پیگیری کنند» (همان: ۲۱).

۵-۳- تصدیق‌گرها (پاسخ کوتاه)

پاسخ‌های کوتاه را بیشتر زنان رمان استفاده کرده‌اند.

«دختر خانم نبودند؟ نه» (سلیمانی، ۱۳۹۴: ۱۰).

«زحمت دادم دکتر، پس قول و قرارها رو با دانشکده برای دفاع بذارم.

ای بابا.

از همه چیز ممنون استاد.

عجب» (همان: ۲۰۱).

۵-۴- دشواژه (کلام خشن)

دشواژه‌های استفاده شده نمایانگر نارضایتی زن داستان از اوضاع زندگیش است

«تیره و پر از کثافت» (همان: ۱۰).

«گدا طبعی، گدا طبع» (همان: ۱۸).

«دبه‌های کوفتی» (همان: ۱۷).

«لجن و گهش» (همان: ۲۴).

«ننه سگ بی‌پدر» (همان: ۲۷).

۵-۵- رنگ‌واژه

رنگ‌واژه‌های استفاده شده در رمان نیز حال شخصیت رمان را فریاد می‌زند زنی که از زندگیش ناراضی است و از درد

جسمی و درد روحی رنج می‌برد.

«دویست و شش سفید رنگ» (همان: ۱۱).

«زن رنگ پریده» (همان: ۱۲).

«دندان‌های زرد و قهوه‌ای» (همان: ۱۳).

«موجی از فاضلاب سیاه و لزج» (همان: ۱۶).

«ماشین قرمز با چراغ‌گردان» (همان: ۱۹).

نتیجه‌گیری

پس از مطالعه و بررسی دو نویسنده زنانه نویس بر اساس رویکرد زبانی میلز باید متذکر شد بررسی دو اثر زنانه مهر تأیید محکم‌تری است بر نظریه سارا میلز تا بررسی تفاوت‌ها در آثار دو نویسنده زن و مرد، زیرا تأکید این نظریه زبانی بر روی سبک نوشتار زنانه است و اگر مردی از مؤلفه‌های نوشتار زنانه استفاده می‌کند کاملاً یک نوشته برساخته است و نمی‌توان با قاطعیت بر روی رویکرد زبانی سارا میلز آن را منطبق دانست و اگر این کار هم انجام شود کار بسیار راحت‌تری است چون تفاوت‌ها آشکار است و استخراج مؤلفه‌ها سهل‌الوصول‌تر است.

پژوهش حاضر مطالعه‌ای تجربی است که به بررسی و ارزیابی تأثیر جنسیت نویسنده بر زبان شخصیت‌های زن و مرد بر اساس رویکرد زبانی سارا میلز پرداخته است. این مطالعه به صورت بین رشته‌ای از یافته‌های زبان‌شناسان بالاختص زبان‌شناسان فمینیست برای بیان تئوری‌ها و تبیین فرضیات استفاده کرده است و در ادامه به بررسی رمان روز دیگر شورا اثر فریبا وفی و رمان آن مادران این دختران بلقیس سلیمانی پرداخته است.

یافته‌ها در سطح واژگانی نمایان گر زنانه‌نویسی در دو رمان مذکور است که در قسمت بحث و بررسی به تفکیک آثار مورد واکاوی قرار گرفته است.

منابع

پارسی‌نژاد، کامران، (۱۳۸۲)، فمینیسم ادبی در غرب، تهران: نشر نمایه.

پاک‌نهاد جبروتی، مریم، (۱۳۸۱)، فرادستی و فرودستی در زبان، تهران: گام نو.

پاینده، حسین، (۱۳۹۰)، گفتمان نقد، چاپ دوم، تهران: نیلوفر.

ذوالفقاری، محسن، (۱۳۸۱)، شیوه‌های نقد ادبی در ایران (نقد نظری و نقد عملی)، اراک: دانشگاه اراک.

رابینز، روت، (۱۳۹۸)، فمینیسم‌های ادبی، ترجمه احمد ابوالمحبوب، تهران: افراز.

رحیمیان، هرمز، (۱۳۸۰)، ادبیات معاصر نثر، تهران: سمت.

- رستگارفسای، منصور، (۱۳۸۰)، انواع نثر فارسی، تهران: سمت.
- رفوگران، فریبا، (۱۳۷۷)، «نگاهی به تعریف زن و مرد در لغت نامه دهخدا، در جنس دوم»، مجموعه مقالات، صص ۷-۱۵، تهران: توسعه.
- روباتم، شیلا، (۱۳۸۵)، زن در تکاپو (فمینیسم و کنش‌های اجتماعی)، ترجمه حشمت‌الله صباغی، تهران: شیرازه.
- روزبه، محمدرضا، (۱۳۸۱)، ادبیات معاصر ایران، تهران: روزگار.
- سراج، سیدعلی، (۱۳۹۴)، گفتمان زنانه (روند تکوین گفتمان زنانه در آثار نویسندگان زن ایرانی)، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- سلیمانی، بلقیس، (۱۳۹۷)، آن مادران این دختران، تهران: ققنوس.
- صلح جو، علی، (۱۳۷۷)، گفتمان و ترجمه، تهران: مرکز.
- علوی مقدم، مهیار، (۱۳۷۷)، نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورت‌گرایی و ساختارگرایی)، تهران: سمت.
- غذامی، عبدالله، (۱۳۹۵)، زن و زبان، ترجمه هدی عوده تبار، تهران: گام نو.
- فتوحی، محمود، (۱۳۹۱)، سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها، تهران: سخن.
- فرکلاف، نورمن، (۱۳۷۹)، تحلیل انتقادی گفتمان، ترجمه فاطمه شایسته پیران و همکاران، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
- فیاض، ابراهیم؛ رهبری، زهره، (۱۳۸۵)، «صدای زنانه در ادبیات معاصر ایران»، مجله زن در فرهنگ و هنر (پژوهش زنان)، دوره ۴، ش ۴، صص ۲۳-۵۰.
- قاسم‌زاده، علی؛ علی‌اکبری، فاطمه، (۱۳۹۵)، «مؤلفه‌های نوشتار زنانه در رمان سرخی تو از من»، دو فصلنامه زبان و ادبیات فارسی، ش ۸۰، صص ۱۸۱-۲۰۵.
- گیدنز، آنتونی، (۱۳۷۶)، جامعه‌شناسی، ترجمه منوچهر صبوری، تهران: نی.
- مدرسی، یحیی، (۱۳۶۸)، درآمدی بر جامعه‌شناسی زبان، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- مکاریک، ایرناریما، (۱۳۸۴)، دانشنامه نظریه ادبی معاصر، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.
- مؤمنی، مریم، (۱۳۸۶)، «زبان و جنسیت»، مجله بازتاب اندیشه، ش ۱۵۲، صص ۶۶-۷۱.
- میلز، سارا، (۱۳۹۶)، گفتمان، ترجمه فتاح محمدی، زنجان: نشر هزاره سوم.
- وبستر، راجر، (۱۳۸۲)، پیش درآمدی به مطالعه نظریه ادبی، ترجمه الهه دهنوی، تهران: روزگار.
- وفی، فریبا، ۱۳۹۸، روز دیگر شورا، تهران: مرکز.
- وولف، ویرجینیا، (۱۳۸۹)، زن و ادبیات، ترجمه منیژه نجم عراقی و همکاران، تهران: چشمه.

Mills. Sara(2005). Feminist Stylistics. second ed. published in the Tayior and francis e-library.

**Sara Mills' discursive critique on the level of feminine vocabulary in
the novel *Roos-e Digar Shora* by Fariba Wafi and *An Madaran In
Dokhtaran* by Belqis Soleimani**

Abstract

Language has always been a significant subject of study. Many scholars have explored various aspects of language. Social linguists and feminist critics, particularly postmodern feminists such as Sara Mills, have developed theories about the linguistic features in women's works and the differences between them and men's writings. They have emphasized that gender, race, class, and other factors have a considerable impact on language use, and have examined these influences in detail. The intersection of language and gender is particularly evident in fictional literature, where the writer, in order to portray the gender of their characters, must utilize linguistic features that are specific to men and women. Sara Mills analyzes gendered language at three levels: vocabulary, sentence structure, and discourse. This study, conducted through a descriptive-analytical-comparative method, examines two novels—*Roos-e Digar* (Another Day) by Fariba Wafi and *An Madaran In Dokhtaran* (Those Mothers, These Daughters) by Belqis Soleimani. It first reviews discourse analysis theories and then focuses on Sarah Mills' linguistic theory, analyzing and comparing its application. The research findings indicate that, in the works of these two authors, according to Mills' theory, the vocabulary level reveals significant gendered patterns: the use of female-associated words, emotional sentences, collaborative speech, and subcategories such as confirmers, taboo words, and color words are strongly influenced by the author's gender. The writers have successfully crafted a language that corresponds to the gender of their characters in the novels, reflecting a feminine language in society.

Keywords: Belqis Soleimani, Fariba Wafi, Sara Mills, Feminine Language, Discourse, Gender

کاربرد نشانگرهای فراگفتمانی زبان فارسی در مقالات علمی پژوهشی علوم انسانی برای نشان دادن مشارکت و تعامل نویسنده

عباس زارعی

دانشیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه کاشان

zare-ee72@kashanu.ac.ir

abbaszarei72@yahoo.co.uk

چکیده

در حوزه نگارش، بیشتر تحقیقات مربوط به زبان نگارش علمی در ایران مربوط به اصول کلی و فرارشته‌ای است و بررسی تفاوت‌های بین رشته‌ای در این زمینه خلاء تحقیقاتی است. سوال مورد بررسی در پژوهش حاضر این بود که آیا نویسندگان فارسی زبان مقالات علمی در رشته‌های مختلف علوم انسانی به طور مشابهی از نشانگرهای زبانی به طور عام و واژگانی فراگفتمانی به طور خاص برای بیان و انعکاس حضور خود در متن علمی استفاده می‌کنند یا خیر. هدف تحلیل متن مقالات از نظر فراوانی و تنوع نشانگرهای فراگفتمانی (شامل عبارات احتیاطی، تقویت‌کننده‌ها، نگرش‌نماها، ضمائر اول شخص، ذکر مخاطب و عبارات امری) بر اساس مدل تعاملی هایلند و در درجه دوم بررسی معنی‌داری تفاوت‌های احتمالی بین رشته‌ای در چند رشته علوم انسانی بود. بررسی کیفی نشانگرهای فراگفتمانی از طریق کدگذاری عناصر واژگانی متن مقالات برای نشانگرهای گفتمانی انجام شد و بررسی کمی شامل مقایسه آماری فراوانی عبارات و نشانگرها واژگانی گفتمان تعاملی بین رشته‌ها بود. داده‌های پژوهش شامل متن پنجاه مقاله علمی پژوهشی رشته‌های علوم تربیتی، روان‌شناسی، علوم دینی، قرآن و حدیث، زبان و ادبیات عربی، و ادبیات فارسی بود که به شیوه تصادفی خوشه‌ای از بین مقالات نمایه‌شده وزارت علوم انتخاب شدند. نتایج تحلیل محتوا نشان داد که در همه رشته‌ها، نشانگرهای فراگفتمانی از نوع عبارات احتیاط آمیز یا تردیدنماها و نشانگرهای فراگفتمانی از نوع تقویت‌کننده‌ها یا یقین‌نماها پرکاربردترین عناصر گفتمان علمی این رشته‌ها هستند. از سوی دیگر، نشانگرهایی مانند ضمائر اول شخص و جملات امری بسیار کم کاربرد هستند. نتایج آزمون آماری کروسکال والیس نیز نشان داد که بین رشته‌های مختلف علوم انسانی تفاوت معناداری در کاربرد نشانگرهای فراگفتمانی وجود دارد که موید وجود گفتمان رشته‌ای در زبان فارسی است.

کلیدواژه‌ها: نگارش دانشگاهی، مقالات علمی، صدای نویسنده، مدل هایلند، نشانگرهای گفتمانی

۱. مقدمه

نگارش دانشگاهی عامل نشر علم و موضوع کاربردی است و با توجه به اهمیت آن در کشورهای پیشرفته در جهان مورد توجه ویژه است. تدوین و نگارش پژوهش‌های دانشگاهی در حوزه‌های طرح تحقیق، کتاب و مقاله‌نویسی، پروژه‌نویسی، گزارش‌نویسی و مانند آن کار روزمره جمع‌کثیری از دانشگاهیان است و در واقع موفقیت در نگارش صحیح دانشگاهی ضامن پیشرفت علمی کشور است و اهمیت و ضرورت آن کمتر نیاز به توجیه و توضیح دارد. شکی نیست که اساتید و اندیشمندان فن نگارش که بر قدرت قلم واقفند مشوق تحقیق در راستای بهبود توانایی نوشتاری دانشگاهیان هستند. دانشگاهیان دلایل متعددی برای نگارش مقالات علمی خود دارند که فارغ از آن‌ها، کیفیت خوب بدون شک می‌تواند تعالی‌بخش باشد. از بین دلایل متفاوت بر اساس فتاحی (۱۳۸۴) می‌توان به چند مورد اشاره کرد: بیان مسائل و مشکلات موجود، انتقال مهارت و دانش خود به دیگران، به جا ماندن اثر و اندیشه، نزدیک شدن عمل و اندیشه، ورزیدگی در نگارش، مطرح کردن و شناساندن توانایی‌های خود به دیگران در محیط کار و جامعه، صیقل خوردن دانسته‌های ذهنی و رفع نواقص آن، رشد ایده‌های نو و ایجاد انگیزه پژوهش بیشتر در آن زمینه و رشد و گسترش آگاهی.

نوشتن یکی از اساسی‌ترین مهارت‌های دانشگاهی است و بخش مهمی از دانش و اطلاعات در دانشگاه‌ها به صورت نوشتاری تولید، ذخیره، و مبادله می‌شود. مهارت نوشتن هم‌چنین بخش مهمی از فرایند انتشار نتایج پژوهش و از این روی مهارتی کلیدی برای اساتید و دانشجویان تحصیلات تکمیلی است. نصیری و کرمی (۱۳۹۵) نوشتن را یک فرهنگ علمی حاکم بر دانشگاه خواندند و در بررسی فرهنگ نگارش علمی به این نتیجه رسیدند که مهارت نوشتن می‌تواند ابزاری در جهت احیای فرهنگ دانشگاهی باشد، این توانایی از جمله قابلیت‌هایی است که برای ارائه یک کار پژوهشی، فرد پژوهشگر نیازمند آن است. توانایی نوشتن، خود شامل مجموعه مهارت‌های: خوب خواندن، خوب شنیدن، توصیف کارآمد، تحلیل کردن، ترکیب و بازاندیشی، انتخاب شیوه مناسب بیان و مواردی مانند آن‌هاست. علی‌رغم اهمیت غیر قابل انکار این مهارت، به زعم بسیاری از پژوهشگران توجه کافی در تدریس و تحقیق در این زمینه در باره نوشتار دانشگاهی در دانشگاه‌های ایران مشهود نیست. موسی‌پور و همکارانش (۱۳۸۷) در بررسی تحقیقات مربوط به نگارش دانشگاهی به این نتیجه رسیدند که مهارت نوشتن در ابعاد مختلف قبل از دانشگاه کم‌رنگ است و در دانشگاه هم تحقیقات زیادی در این زمینه انجام نشده است. درحوزه زبان نوشتار، تحقیق درباره نگارش دانشگاهی در کشورهای مختلف جهان در دهه‌های اخیر بسیار مورد توجه محققان و متخصصان حوزه نگارش قرار گرفته است و مسائل مختلف مربوط به این حیطه مهم با سؤالات پژوهشی متعددی بررسی شده است. به عنوان مثال، سیلواو برایس (۲۰۰۴) بر این باورند که برخی از جنبه‌های مهم نگارش دانشگاهی که توجه محققان زیادی را در نقاط مختلف جهان به خود جلب کرده و نیازمند تحقیق بیشتر است عبارتند از:

۱. بررسی فرایندهای ذهنی نگارش و خلق آثار مکتوب

۲. بررسی درون متنی عناصر انسجام

۳. بافت لغوی، عناصر نحوی، ساختار متن

۴. تحلیل محتوای متن و مانند آن‌ها

۵. بررسی اصول ارزیابی و نمره‌گذاری متن

۶. بررسی شیوه‌های موثر آموزش نگارش متون علمی
۷. بررسی صدای نویسنده و نحوه ابراز هویت نویسنده از طریق متن
۸. بررسی روابط بین مهارت‌های خوانداری و نوشتاری
۹. بررسی نقش تکنولوژی در خلق نوشتار
۱۰. بررسی سرقت علمی در نوشتار دانشگاهی
۱۱. شیوه‌های بررسی و ممانعت از سرقت علمی
۱۲. بررسی فرایندهای داوری و بازبینی متون علمی
۱۳. بررسی و ارزیابی برنامه‌های آموزشی نگارش
۱۴. بررسی محتوای تدوین شده برای آموزش نگارش به طور عام و
۱۵. بررسی محتوای تدوین شده برای نگارش دانشگاهی به طور خاص.

از بین این موضوعات، بررسی صدای نویسنده و نحوه ابراز هویت نویسنده از طریق متن از حوزه‌های پژوهشی نگارش است که بسیار کمتر در حوزه نگارش دانشگاهی در ایران مورد بررسی قرار گرفته است و علی‌رغم وجود این همه سؤال پژوهشی در حیطه نگارش دانشگاهی، متأسفانه باید گفت در حوزه متون علمی زبان فارسی و مسائل مربوط به نحوه آموزش، نحوه ارزشیابی، نحوه تولید، کمیت و کیفیت تولید، و ویژگی‌های متون تولید شده، تحقیقات منسجمی در دانشگاه‌های انجام نگرفته است. بخش مهمی از ناگفته‌های مربوط به مهارت نگارش دانشگاهی که مورد بررسی در این پژوهش است موضوع انتقال ایدئولوژی و نگرش و باور نویسنده از طریق متن است. از نظر فتوحی (۱۳۹۲) زبان یک مهارت ذهنی و یک نظام است که هدف اصلی آن ایجاد ارتباط بین انسان‌هاست و آن‌گاه که واژه‌ها و جمله‌ها در خدمت ارتباط بین انسان‌هاست و تمام هم و غم گوینده یا نویسنده انتقال پیام است از زبان بهره می‌گیریم. زبان در سطوح مختلف حامل ایدئولوژی است و هم از آن شکل می‌گیرد و هم به آن شکل می‌دهد و تنها "چه گفتن" بلکه "چگونه گفتن" را سازماندهی می‌کند. در نوشتار و گفتار هر کس نگرش شخصی و ذهنیت و باورها و احساسات و پیش داوری‌های او، به طور خودآگاه و ناخودآگاه نمودار می‌شود (فتوحی، ۱۳۹۲).

در نگارش دانشگاهی، نویسنده تنها گفتمان یا پیام اصلی را در متن خود نمی‌گنجاند، بلکه هر متنی دارای عناصر فراگفتمانی بسیاری نیز هستند که نظام نوشتار را کنترل می‌کنند و در ارتباط نوشتاری نقش اساسی دارند و بسیار قابل توجه و بررسی و پژوهشند. به نقل از طارمی و همکاران (۱۳۹۷) زلیگ هرس (۱۹۵۹) اولین بار به منظور تفهیم بهتر زبان کاربردی واژه «فراگفتمان» را ابداع کرد، بعدها ویلیامز (۱۹۸۱)، وندکاپل (۱۹۸۵)، کریزمور (۱۹۸۹) و هایلند (۲۰۰۵) این مفهوم را گسترش دادند. فراگفتمان در واقع به نویسنده یا مؤلف این امکان را می‌دهد که نظرات و عقاید خود را بیان کند و با مخاطب به عنوان عضوی از جامعه ارتباط برقرار کند (هایلند، ۲۰۰۵: ۳۷). هایلند تمام جنبه‌های مربوط به تعامل میان نویسنده متن و متن از یک سو و نویسنده متن و خواننده آن از سوی دیگر را ذیل اصطلاح فراگفتمان تعریف می‌کند. (هایلند، ۲۰۰۵). به عبارت دقیق‌تر، "هدف فراگفتمان، هدایت مخاطبان در مسیر متن نوشتاری است و نه اطلاع رسانی" (کریزمور، ۱۹۸۹: ۲۸۰).

عناصر فراگفتمان در پیشینه تحقیق مدل‌های مختلفی دارند که بیشتر آن‌ها بر مبنای زبان‌شناسی نظام‌مند هالیدی (۱۹۹۴) ارائه شده‌اند. هالیدی سه نقش ارتباطی برای زبان مطرح می‌کند که عبارتند از "نقش اندیشگانی (کاربرد زبان برای بیان نظرات) نقش بینافردی (برای ایجاد تعامل و بیان احساسات) و نقش متنی (کاربرد زبان برای ساماندهی متن و ارجاع به جهان خواننده)" (هایلند، ۲۰۰۵: ۲۶).

بر اساس مطالعات گسترده در حوزه نوشتار دانشگاهی و به طور خاص در مورد فراگفتمان در این حوزه، هایلند (۱۹۹۸، ۲۰۰۵) مدل پرکاربرد برای بررسی نگارش ارائه کرده است. مدل اولیه فراگفتمان هایلند (۱۹۹۸) ابتدا در دو بخش اساسی خلاصه می‌شد: متنی و بینافردی. بعدها هایلند با پذیرش مدل تامپسون (۲۰۰۱) تغییری در نگرش خود ایجاد کرد و فراگفتمان تعاملی و تبادلی را بیان کرد که با فرانش‌های متنی و بینافردی هالیدی (۱۹۹۴) متناظر بودند. مدتی بعد هایلند و تس (۲۰۰۴) نقش دوگانه متنی و بینافردی فراگفتمان را رد کردند و تأکید کردند که همه فراگفتمان‌ها بین‌فردی‌اند زیرا فراگفتمان دانش‌گوینده یا نویسندگان و تجربیات و نیازهایشان را بازتاب می‌دهد. " (هایلند و تس، ۲۰۰۴: ۱۵۷). بر اساس این مدل، فراگفتمان تعاملی برای نشان دادن چشم‌انداز نویسنده نسبت به اطلاعات گزاره‌ای و نسبت به خواننده به کار می‌رود (هایلند، ۲۰۰۵: ۵۲).

مدل مورد استفاده در پژوهش حاضر مدل عتاملی فراگفتمان هایلند (۲۰۰۵) است. در این مدل، فراگفتمان تعاملی مربوط به نحوه ارتباط نویسنده متن با نوشتار خود و خواننده آن و شامل دسته‌های مختلفی از نشانگرهای واژگانی است که تردیدنماها، یقین‌نماها، خود اظهاریها، دخیل سازهای خوانندگان متن از جمله مثالهای آنند. استفاده از نشانگرهای مورد بحث در این مدل نقش بسزایی نیز در انسجام هر متن دارند. در نظریه نقش‌گرای زبان، ارتباط معنایی و لفظی و نحوی و منطقی عبارات و جمله‌های هر متن در ارتباط با هم انسجام ایجاد می‌کند. در هر متن نوشتاری علاوه بر واژگان بیانگر ایده اصلی نویسنده، عناصر زبانی دیگری نیز ایفای نقش می‌کنند. به طور خاص هدف از این پژوهش بررسی کمی و کیفی میزان کاربرد عبارات و نشانگرهای زبانی (واژگانی) مربوط به فراگفتمان در مقاله‌های علمی پژوهشی در حوزه علوم انسانی بر اساس مدل هایلند (۲۰۰۵) بود. هدف این بود که با بررسی مقاله‌های مختلف در رشته‌های علوم تربیتی، روان‌شناسی، علوم دینی، قران و حدیث، زبان و ادبیات فارسی و زبان و ادبیات عربی، میزان استفاده نویسندگان از عبارات و نشانگرهای زبانی فراگفتمانی مربوط به حضور فعال نویسنده در متن مورد بررسی قرار گیرد و مقایسه آماری از میزان کاربرد عبارات هم در بین رشته‌ها و هم در بین انواع دسته‌های فراگفتمانی انجام شود. با توجه به موضوع انتخابی و متناسب با مدل و چارچوب نظری انتخاب شده و همچنین بنا بر مقتضیات روش پژوهش متناسب با اهداف تحقیق سؤالات زیر در این پژوهش بررسی شد: ۱- ابزارهای واژگانی (مثل عبارات امری، عبارات احتیاطی، ضمائر اول شخص و عبارت امری بر اساس مدل هایلند) با چه فراوانی در مقالات علمی چاپ شده رشته‌های مورد نظر در علوم انسانی به کار می‌روند؟ ۲- آیا فراوانی انواع نشانگرهای فراگفتمانی در مقالات علمی رشته‌های مختلف علوم انسانی متفاوت است؟ و به عبارت دیگر آیا گفتمان خاص رشته‌ای در زبان فارسی مشهود است؟

۲. پیشینه و چارچوب نظری تحقیق

بارتون (۲۰۰۴) تحلیل گفتمان و نشانگرهای گفتمانی زبان روشی است که کارکرد زبان در تغییر قوت متون و میزان مشارکت خواننده را بررسی می‌کند. تحلیل گفتمان به بررسی دقیق متن می‌پردازد و برای بررسی تأثیر اجزای جمله، اهداف و تعاملات آن روی متن، فراتر از معنای جمله می‌رود و عبارات و نشانگرها را هم مورد بررسی قرار می‌دهد (عرب، ۱۳۹۵). نگارش علمی نیز یکی از انواع گفتمان است و مانند انواع دیگر نوشتن شامل دو سطح است: سطح گفتمان و سطح فراگفتمان که در سطح گفتمان خواننده با محتوای گزاره‌ای سر و کار دارد درحالی که در سطح دوم یعنی فراگفتمان خواننده از طریق متن، هدایت و راهنمایی می‌شود (ونده کاپل، ۱۹۸۵، کریز مور، ۱۹۸۹). این پژوهش بر نظریه فراگفتمان تعاملی هایلند (۲۰۰۵) استوار است که بر اساس آن نویسنده هر متنی هم برای ارتباط با متن خود و هم برای تعامل با خواننده آن از نشانگرهای گفتمانی خاصی استفاده می‌کند و این نشانگرها واژگان و عباراتی هستند که جایگاه و میزان مشارکت‌جویی نویسنده را در دسته‌های مختلف گفتمانی نشان می‌دهند. هایلند (۲۰۰۰) در طی تحقیقی به این نتیجه رسیده است که تردید نماها نسبت به یقین نماها ناپایدارتر به نظر می‌آیند. او استفاده از فراگفتمان را در سه رشته زیست‌شناسی و زبان‌شناسی و بازاریابی مورد بررسی قرار و به این نتیجه رسیده که نویسندگان حوزه زیست‌شناسی ترجیح می‌دهند که در متون خود بیشتر از عبارات احتیاطی استفاده کنند. مدل هایلند در شکل کامل آن در سال ۲۰۰۵ چارچوب اصلی مورد استفاده در پژوهش حاضر است و در برگیرنده دو مفهوم است:

الف) مفهوم جایگاه

ب) مفهوم مشارکت

مفهوم جایگاه مربوط به ویژگیهای متنی مخصوص خود نویسنده است و در بردارنده عناصر متنی است که به نویسنده کمک می‌کند، ایده‌ها، نظرات و احساساتش را در متن به وضوح نشان دهد. عناصر متنی، مربوط به جایگاه نویسنده در چهار زیرشاخه، در این مدل دسته‌بندی شده‌اند.

۱- تردیدنماها یا عبارات احتیاطی (hedges)

۲- یقین‌نماها یا تقویت کننده‌ها (boosters)

۳- نگرش‌نماها (attitude markers)

۴- ارجاع به خود یا بیان شخصی (self-mention)

در این مدل، منظور از تردیدنماها یا عبارات احتیاطی، نشانگرهای زبانی هستند که نویسنده به کار می‌برد تا عدم اطمینان خود را درباره ایده‌ای که می‌نویسد، بیان کند و امکان وجود گزینه‌های دیگر را از این طریق بپذیرد. مثلاً: نویسنده می‌تواند برای بیان تردید خود درباره جمله‌ای که می‌نویسد از عباراتی مانند: ممکن است، شاید، احتمال دارد و ... استفاده کند. منظور از تقویت کننده‌ها یا یقین نماها در این مدل، عناصر زبانی است که اطمینان نویسنده را نسبت به ادعایی که دارد نشان می‌دهد و استفاده از این عناصر زبانی، حاکی از آن است که نویسنده گزینه‌های دیگر را قبول ندارد و به ایده خود اطمینان دارد و برای همین از کلماتی مانند: شدیداً، قویاً، مطمئناً و ... استفاده می‌کند.

دسته سوم از بخش اول مدل هایلند، نگرش‌نماها هستند و منظور از نگرش نماها عناصر زبانی هستند که نگرش عاطفی نویسنده را نسبت به یک ایده منعکس می‌کنند و احساسات او مانند میزان ناراحتی و تعجب وی را نسبت به یک ایده نشان می‌دهند. به این منظور نویسنده ممکن است برای بیان احساس خود نسبت به یک ایده از کلماتی مانند آزار دهنده، سخیف، پست و ... استفاده کند. چهارمین و آخرین مقوله مربوط به جایگاه بیان شخصی یا ارجاع به خود

است که به صراحت حضور شخص نویسنده را نشان می‌دهد و نویسنده برای این کار از ضمیر اول شخص "من و ما" استفاده می‌کند.

بخش دوم مدل هایلند، بخش مشارکت است. چهار مقوله‌ای که در بالا گفته شده مربوط به خود نویسنده بود ولی مقوله‌های بخش مشارکت مربوط به درک خواننده از متن نوشته شده است و در واقع نویسنده متن با استفاده از نشانگرهای مشارکت با خواننده تعامل فعال برقرار می‌کند و خواننده را نیز در خلق متن خود در نظر می‌گیرد پس نشانگرهای مشارکت ویژگی‌های و نشانگرهای متنی هستند که به خواننده برمی‌گردند. این نشانگرها شامل پنج دسته هستند :

- ۱- ضمائر خواننده یا ذکر مخاطب (Reader Pronoun)
- ۲- جملات امری یا دستوری (Directive)
- ۳- جملات پرسشی (Questions) که کمتر در نگارش علمی کاربر دارد
- ۴- استفاده از دانش مشترک (Knowledge reference) که کمتر در نگارش علمی کاربر دارد
- ۵- خودگویی یا ضمیر درون (Personal aside) که کمتر در نگارش علمی کاربر دارد

از این پنج مقوله مربوط به مشارکت در متون علمی بیشتر از دو یا سه مقوله استفاده نمی‌شود. هایلند (۲۰۰۸) و زائو (۲۰۱۳) نشان دادند که خودگویی یا ضمیر درون و دانش مشترک و جملات پرسشی در متون علمی به کار نمی‌روند و یا به صورت خیلی محدود استفاده می‌شوند و بنابراین بیشتر ضمائر خواننده و جملات امری در این دست تحقیقات از جمله تحقیق حاضر مورد مطالعه قرار می‌گیرند.

منظور از ضمائر خواننده، واژگان و عناصر زبانی هستند که به صراحت، خواننده را برای مشارکت و گفتمان متن دعوت می‌کنند. در این گونه موارد، نویسنده از ضمیر دوم شخص "تو و شما" استفاده می‌کند و گاهی خود و خواننده را با هم‌دیگر به توجه به متن دعوت می‌کند و از ضمیر "ما" (نشان‌دهنده جمع) استفاده می‌کند.

دسته دوم از نشانگرهای مشارکت، استفاده از جملات امری و عبارات دستوری است که از طریق آن‌ها، نویسنده متن از خواننده می‌خواهد کاری را انجام دهد و به این منظور از افعال کمکی اجبار مانند: باید و از جمله‌های امری استفاده می‌کند. دسته سوم از نشانگرهای مشارکت، استفاده از جملات پرسشی هستند که برای فعال‌سازی بیشتر ذهن خواننده، نویسنده آن‌ها را مورد سؤال قرار می‌دهد (مگر این‌طور نیست؟). استفاده از دانش مشترک زمانی است که نویسنده به دانسته‌های خواننده و خود اشاره می‌کند (همان‌طور که می‌دانید). خودگویی یا ضمیر درون بیانی است که نویسنده در خارج از ساختار گفتمان برای خودش به کار می‌برد (چه می‌گویم). فهرست کامل نشانگرهای متنی بر اساس مدل در جدول ۱ آمده است.

جدول ۱ نشانگرهای درون متنی صدا بر اساس مدل هایلند (۲۰۰۵)

مشارکت جویی engagement	موضع‌گیری و جایگاه stance
مربوط به ارتباط نویسنده با خواننده متن	مربوط به خود نویسنده متن

تردیدنماها یا عبارات احتیاطی	یقین نماها یا تقویت کننده‌ها	نگر ش نماها	ارجاع به خود یا بیان شخصی	ضمایر خواننده (ذکر مخاطب)	دانش مشترک	جملات امری	جملات پرسشی	خود گویی ضمیر درون
hedges	Boosteres	Attitude markers	Self- mentation	Reader pronouns	Knowledge reference	Difrectives	Questions	Personal aside

۳. روش تحقیق و شیوه تحلیل متون

روش تحقیق مورد استفاده در این پژوهش شامل تلفیقی از روش‌های کمی و کیفی بود. روش کمی مبتنی بر مطالعه دقیق آماری و بررسی فراوانی واژگانی نشانگرها در متن بود. روش کیفی، مبتنی بر تحلیل و کد گذاری متن بود. در بخش کیفی مقالات علمی مورد مطالعه، از نظر کاربرد مؤلفه‌های گفتمانی و بر اساس مدل تعاملی هایلند (۲۰۰۵) بررسی و توسط دو متخصص کدگذاری شدند تا کاربرد مؤلفه‌های تعامل نویسنده در این مقالات علمی مشخص شود. در بخش کمی برای هر یک از مؤلفه‌های فراوانی و درصد محاسبه و سپس تفاوت‌های بین رشته‌ای محاسبه شد. تحقیق روی منتخبی از مقاله‌های چاپ شده انجام شد که به شیوه نمونه‌گیری کاملاً تصادفی از سایت مجلات علمی و پژوهشی نمایه شده کشور انتخاب شدند.

۴. یافته‌ها در تردیدنماها

تردیدنماها در حقیقت برای کاهش تعهد یک نویسنده، نسبت به ادعاهایی که مطرح کرده است، مورد استفاده قرار می‌گیرند (هایلند، ۱۹۹۸؛ پیسانسکی پترلین و زلاتنار مو، ۲۰۱۶؛ ویلیام (۱۶)، ۱۹۸۵). دقیقاً به دلیل همین کاربرد است که هایلند (۱۹۹۸) معتقد است تردیدنماها نقش تعیین‌کننده‌ای در گفتمان علمی ایفا می‌کنند، زیرا در متون علمی احتیاط و دقت از شروط لازم و مهم به حساب می‌آیند. البته مورد ذکر شده، تنها دلیل استفاده رایج از تردیدنماها نیست، رعایت ادب (پرهیز از بی‌احترامی به دیگران) و توجه به ملاحظات فرهنگی (امکان وجود عقاید متفاوت و گاه متضاد) از دیگر دلایل استفاده از تردیدنماها هستند (وارتالا، ۱۹۹۹) تردیدنما را نوعی راهبرد ادب می‌داند برعکس، "یقین‌نما صورتی زبانی است که قطعیت و یقین نویسنده/گوینده را نسبت به تحقق امری بازتاب می‌دهد. اگر نویسنده‌ای احساس کند که اطلاعات هوشناسی دقیق و کافی در اختیار دارد، ممکن است از یک یقین‌نما مانند حتماً یا به طور قطع برای نشان دادن قطعیت خود استفاده می‌کند" رضاقلی فامیان و کارگر (۱۳۹۲، ص ۴۰). بنابراین تردیدنماها یا عبارات احتیاطی وقتی در متنی به کار برده می‌شوند این معنی از آن‌ها مستفاد می‌شود که نویسنده، استدلال غیرقطعی داشته و دانشش کافی و قطعی نبوده و درجه اعتماد وی به ایده مطرح شده کامل نیست. فهرست اولیه تردیدنماها یا عبارات احتیاطی مورد بررسی در تحقیق حاضر شامل عبارات زیر می‌باشد که در جدول ۲ خلاصه شده است:

جدول ۲ عبارات احتیاطی					
ظاهراً	تقریباً	ضرورتاً	عمدتاً	به طور عمده	در بسیاری از موارد
در برخی از موارد	در برخی شیوه‌ها	در اکثر موارد	مقدمتاً	اکثراً	اغلب
نسبتاً	به طور تقریبی	معمولاً	گاهی اوقات	گاهی	به نظر من
احتمالاً	به اعتقاد	شخصی ما	ممکن است	شاید	می توانست

در مجموع	محتمل است	فرض بر این است	فرض می‌شود	فرض می‌کنیم	فرضاً
به طور فرضی	نسبتاً زیاد	تقریباً بد	ظاهراً	به نظر می‌رسد	به نظر می‌رسید
به طور تقریبی	بحث می‌کند	بحث این است که	بحث کرد که	پیرامون	بر این باور است که
بر این باور بود که	به طور گسترده	تا حد معینی	تا مقدار معینی	تا سطح خاصی	مدعی است
ادعا می‌کند	ادعا کرد	می‌توانست	نمی‌تواند	می‌تواند	شک برانگیز است
اصالتاً	تخمین	به طور تخمینی	تخمین زده می‌شود	احساس می‌کنم	احساس می‌کرد
احساس می‌شود	به طور مکرر	مکرراً	از دیدگاه من	از منظر من	از منظر ما
از این منظر	از این رویکرد	حدس زده می‌شود	نشانگر آن است که	نشان می‌دهد	در اکثر موارد
نشان داده شد	باید و شاید	پیشنهاد می‌کند	پیشنهاد شد	فرض کرد	احتمال می‌دهد
بر اساس دانش من	معمول	معمولاً	غیر محتمل	غیر قطعی	به طور معمول
غیر شفاف	قابل تأمل	به نظر می‌رسد			

۵. یافته‌ها در یقین‌نماها

یقین‌نماها صورت‌های زبانی‌اند که یقین و قطعیت نویسنده را نسبت به تحقق امری، بازتاب می‌دهند. به عبارت دیگر، نشان‌دهنده اطمینان نویسنده و تأکید او بر معانی پاره‌گفت‌ها است. هرگاه نویسنده یا مؤلف در متنش از عبارات تأکیدی بیشتری استفاده کند نشان می‌دهد که نسبت به صحت و درستی سخن خود اطمینان بیشتری دارد و اگر بیشتر از عبارات احتیاطی در متن خود استفاده کند، تردید و عدم اطمینان نویسنده یا مؤلف را نسبت به متن و نوشته وی می‌رساند. عبارات تأکیدی کلماتی هستند که اطمینان نویسنده را نسبت به حقیقت گفته‌هایش نشان می‌دهد. مثل: مشخصاً، واضح است و غیره که به نویسنده این اجازه را می‌دهد تا اعتقاد و ایمان خود را به مخاطب نشان دهد (مایزر، ۱۹۹۷، هایلند، ۱۹۹۸، هایلند، ۲۰۰۰). به نقل از شریف زارع (۱۳۹۶) بر اساس مدل فراگفتمانی هایلند (هایلند ۲۰۰۵، هایلند و تس، ۲۰۰۴) و تحقیقات هولمز (۱۹۸۲، ۱۹۸۸، ۱۹۹۰) در رابطه با منابع زبان شناختی برای نشان دادن معانی تأثیرگذار در انگلیسی می‌توان چند مشخصه معنایی را برای عبارات‌های احتیاط آمیز و تأکیدی در نظر بگیریم:

- ۱- عبارات احتیاطی و تأکیدی نشانه‌های فراگفتمانی هستند که به طور مشخصی در متن به کار می‌روند.
- ۲- این عبارات وضعیت نویسنده را نسبت به کل متن نشان می‌دهد نه نسبت به واژه‌ها و جمله‌ها
- ۳- این عبارات نه تنها بیانگر اعتقاد نویسنده می‌باشند بلکه با تعدیل نیروی غیر کلامی اجزای سخن، معانی تأثیر گذاری را به وجود می‌آورند. (هو و فنگ کاو، ۲۰۱۰)

عبارات‌های احتیاط‌آمیز: از تعهد جلوگیری می‌کند و جا برای گفت‌وگوی باز ایجاد می‌کنند. مانند: شاید، ظاهراً، به نظر می‌رسد. عبارات‌های تأکیدی: اطمینان را القاء می‌کنند و راه را برای گفت‌وگوی باز می‌بندند. مانند: بی‌تردید، قطعاً، مبرهن است. نگرش‌نماها: نگرش نویسنده به متن را بیان می‌کنند. مانند: متأسفانه، جالب توجه این‌که. نشانه‌های فردی: به طور مستقیم به نویسنده اشاره می‌کنند. مانند: من، ما. نشانه‌های ارتباطی: به طور واضح با خواننده ارتباط برقرار می‌کنند. مانند: دقت داشته باشید، ببینید

بر اساس مدل مورد استفاده در تحقیق و هم‌چنین توضیحات آیول و لنکستر (۲۰۱۴) تقویت‌کننده‌ها یا یقین‌نماها عبارات زبانی هستند که کاربردشان باعث می‌شود تعهد نویسنده نسبت به متنی که نوشته است زیادتر شود. نویسندگان

متون علمی معمولاً این کار را با استفاده از قیودی انجام می‌دهند که تشدیدکننده و تقویت‌کننده باشد. مانند: صراحتاً، قطعاً و ... که این نوع عبارات صدای نویسنده را در متن برجسته‌تر می‌کنند.

تقویت‌کننده‌ها یا یقین‌نماها در واقع بر میزان صحت ادعا نیز تأیید دارند. مثلاً کلمه حقیقتاً نشان می‌دهد که نویسنده به حرفی که می‌زند اعتقاد دارد. بر اساس نظر هایلند (۲۰۰۵، ص ۵۲) کلماتی مانند: به تصویر کشیدن، صراحتاً، به طور شفاف و کلماتی از این دست به نویسنده امکان می‌دهد که بقیه گزینه‌های مقابل ایده‌اش را حذف کند و نظرات مخالف را کنار بگذارد و اطمینان کامل خود را به آنچه می‌گوید بیان کند.

وقتی نویسنده‌ای از یقین‌نماها استفاده می‌کند یعنی او می‌داند در مورد چیزی که می‌نویسد ایده‌ها و رویکردها متفاوتند ولی آگاهانه انتخابی کرده است و روی همان تأکید دارد و با صدای مطمئن آن ایده را منعکس می‌کند. با استفاده از تقویت‌کننده‌ها یا یقین‌نماها نویسنده نه تنها ایده‌های رقیب را کنار می‌زند بلکه با خواننده خود ارتباط قوی برقرار می‌کند تا در برابر صداهای مخالف جبهه بگیرد.

استفاده از یقین‌نماها به خواننده نیز کمک می‌کند تا با تجربه مشابه به همان نتیجه‌ای برسد که نویسنده در صدای خود منعکس کرده است. به اعتقاد هایلند میزان تعادل بین عبارات‌های احتیاطی موجود در متن که در بالا ذکر شد و عبارات‌های یقین‌نما در متن، نشان‌دهنده میزان تمایل نویسنده برای شنیدن و منعکس کردن رویکردهای مختلف است و بنابراین نقش مهمی در تعهد نویسنده به متن خود دارد.

فهرست مقدماتی عبارات مربوط به مقوله تقویت‌کننده‌ها یا یقین‌نماها در متن که بر اساس مدل هایلند و هم‌چنین مقاله آیول و لنسکتر (۲۰۱۴) مشخص شده‌اند، را می‌توان در جدول ۳ به شرح زیر خلاصه کرد:

جدول ۳ یقین‌نماها					
بسیار زیاد	بسیار خوب	بسیار بد	بسیار نگران‌کننده	خیلی	خیلی زیاد
قویاً	شدیداً	زیاد	در مجموع	قطعاً	با قطعیت
به وضوح	با وضوح زیاد	یقیناً	بدون شک	بی شک	بدون هیچ شکی
بی‌نهایت	واقعاً	در واقع	واضح	حقیقتاً	مبرهن
به وضوح	واضح است	به طور واضح	صریح	اعتقاد راسخ	معتقد است
معتقد بود	اعتقاد دارم	بدون تردید	بی‌هیچ تردیدی	روشن است	همیشه
به تصویر می‌کشد	به تصویر می‌کشیم	تاسیس می‌کند	موسس	گویای	گویا است
دریافت	درمی‌یابیم	در حقیقت	غیر قابل بحث	به طور غیر قابل بحث	غیر قابل پرسش
در واقع	غیر قابل انکار	غیر قابل چشم‌پوشی	بدون چالش	می‌دانم/می‌دانیم	دانسته‌ها
باید	هیچگاه	هیچ شکی	بدون هیچ شکی	البته	صد البته
ثابت	ثابت شده/شد	ثابت کرد	تشخیص می‌دهد	تشخیص داد	نشانداد
مطمئناً	با اطمینان	باور میکند	افکارش	اساساً	اساسی
همه	همگی	کل	کلاً	اکیداً	برجسته کردن

۶. یافته‌ها در نگرش‌نماها

نگرش‌نما بیان‌کننده دیدگاه نویسنده نسبت به معانی پاره گفت‌ها، بیان‌کننده شگفتی، اجبار، موافقت، اهمیت و غیره است. از نظر هایلند (۲۰۰۵) نگرش‌نماها، عبارات زبانی هستند که بیشتر جنبه احساسی نویسنده را در متن نشان می‌دهند و ربطی به رویکرد علمی و شناختی او ندارند. در واقع این عبارات مربوط به احساسات و عواطف هستند نه مربوط به تفکر و تعقل. این عبارات، نگرش نویسنده را نسبت به ادعایی که در متن خود نوشته است را نشان می‌دهند اما وضعیت اعتبار علمی جملات را نشان نمی‌دهند و ارتباط احتمالی آن با بقیه بحث را به تصویر نمی‌کشند و حتی قابلیت اعتماد و میزان حقیقت نوشته، جمله و یا ایده‌ای را نمی‌سنجند بلکه تعجب، میزان توافق، میزان اهمیت، میزان ناراحتی و عواطف دیگری از این دست را که در خواننده نسبت به متن به وجود آمده را نشان می‌دهند.

واژه‌ها خنثی نیستند بلکه از لحاظ تاریخی، فرهنگی و ایدئولوژیک مفاهیم متعددی دارند. واژه‌ها را از نظر ارزش گفتمانی به دو دسته واژگان خنثی یا بی‌نشان و واژگان غیر خنثی یا نشان‌دار تقسیم می‌کنند. واژه‌های بی‌نشان از طبیعی‌ترین اقلام زبانی هستند که در اختیار همه قرار دارند که دلالت بر واقعیت می‌کنند و مفهوم کنایی ندارند. واژه‌های نشان‌دار علاوه بر اشاره به مصداق خاص، دربردارنده نگرش نویسنده یا گوینده هم هست که دارای دیدگاه ارزش‌گذار و تلقی ایدئولوژیک اند. (فتوحی، ۱۳)

به اعتقاد هایلند (۲۰۰۵، ص ۵۳) نویسندگان برای به نمایش گذاشتن نگرش خود نسبت به متنی که می‌نویسند از امکانات زبانی مختلف استفاده می‌کنند. آن‌ها ممکن است از جمله پیچیده با ساختار پایه و پیرو استفاده کنند یا گاهی اوقات از صفات تفضیلی کمک بگیرند. نویسندگان، گاهی اوقات از طریق علائم نگارشی و ویرایشی مانند علامت تعجب یا جایگاه قرارگیری متن نگرش خود را نشان دهند ولی نگرش نویسنده به طور شفاف‌تری با استفاده از افعال نشان‌دهنده نگرش ابراز می‌شود مثل موافقم، ترجیح می‌دهم و یا با قیود جمله مثل: شوربختانه، متأسفانه، بدبختانه و امیدوارم و ... گاهی اوقات نویسندگان از صفات برای بیان نگرش خود نسبت به ایده‌ای که نوشته‌اند استفاده می‌کنند. به عنوان مثال کلماتی مثل مناسب، منطقی یا قابل ملاحظه کلماتی هستند که صراحتاً نگرش شخص به آنچه می‌نویسد را نشان می‌دهد. نگرش‌نماها احساسات نویسنده را نسبت به ایده‌ها و متنی که می‌نویسد نشان می‌دهد. در واقع انسان نمی‌تواند بدون احساسات کاری انجام دهد چون او موجودی احساس‌ساز است. در علم روان‌شناسی، نظریات متفاوتی درباره نگرش‌ها و احساسات انسان‌ها وجود دارد و همگی عواطف و نگرش‌های انسانی را به شیوه‌های مختلفی طبقه‌بندی کردند. شاید در بین نمودهای صدا و حضور نویسنده در متن، نگرش‌نماها دارای تنوع و گستردگی بیشتری نسبت به بقیه مقوله‌های ذکر شده در مدل هایلند باشند. فهرست مقدماتی نگرش‌نماها بر اساس مدل مورد استفاده در جدول خلاصه شده است :

جدول ۳-۴: نگرش‌نماها					
مورد توافق	موافق است	متعجب است	تعجب برانگیز	حیرت آور	به طور حیرت آوری
مناسب	متحیر	تعجب کردم	به درستی	با کنجکاوی	مطلوب
مطلوب است	به طور مطلوب	پسندیده است	نا امید کننده	نا امید	به طور نا امید کننده ای
مخالف	مخالفت کرده است	نا امید	دراماتیک	حتی اگر	انتظار میرفت
انتظار می‌رود	به طور قابل انتظار	خوشبختانه	مایه خوشبختی	امید دارم	مهم

مهم است	با اهمیت	اهمیت دارد	نا مناسب	به شکل نامناسب	به شیوه‌ی نامناسب
جالب	جالب توجه	ارجح	ترجیح می‌دهم	شوکه کننده	شوکه
شوکه برانگیز	شوکه شدم	تعجب آور	به طور غیر قابل باور	به شیوه قابل درک	به طور غیر معمول
قابل باور	قابل درک	غیر منتظره	غیر معمول	بدبختانه	شوربختانه
معمول	عجیب	عجیب و غریب	اعجاب انگیز	عجیب است	منطقی است
منطقی	غیر منطقی	غیر طبیعی	طبیعی	طبیعی است	غیر قابل توجه
قابل توجه	با توجه	قابل مشاهده			

۷. یافته‌های تکمیلی و بحث

ارجاع به خود یا بیان شخصی عبارت است از حضور مشخص و واضح نویسنده در متن با استفاده مکرر از ضمیر اول شخص یعنی من، ام، مال من، و صفات ملکی اول شخص. به اعتقاد هایلند (۲۰۰۵) هر نوشته‌ای اطلاعات خاصی درباره نویسنده خود دربردارد اما استفاده از ضمیر اول شخص، قوی‌ترین و بهترین شیوه ابزار خود نویسنده در متن است. در رابطه با دانشجویان آسیایی گفته می‌شود که آن‌ها دوست ندارند با استفاده از ضمائر اول شخص بنویسند و ترجیح می‌دهند با استفاده از ضمائر جمع، حرف خود را بزنند و درگیری مستقیم خود در جمله‌ها و نوشته‌ها را پنهان می‌کنند. (هایلند، ۲۰۰۱). به ادعای هایلند (۲۰۰۵) وقتی نویسنده‌ای از ضمیر اول شخص استفاده می‌کند به خواننده این پیام را می‌فرستد که از چه جایگاهی حرف می‌زند و از خواننده می‌خواهد بین حرف او و حرف دیگران تفاوت قائل شود.

در زبان‌شناسی، رابطه واحدهای زبان از یک سو و مصداق‌های جهان خارج نیز ارجاع نامیده می‌شود. (صفوی، ۱۳۸۳: ص ۶۱). فهرست نشانگرهای بیان شخصی یا ارجاع به خود در زیر خلاصه شده است:

من ما به من از من ام (کتابم، نظرم) مان (نظرمان، کتابمان) نویسنده مؤلف نگارنده نظر نویسنده
نظر مؤلف از درک نگارنده برداشت مؤلف از دیدگاه نگارنده مال ما (نظر ما، ایده ما) شخصاً
مهم‌ترین نشانگرهای متنی مربوط به ذکر مخاطب یا ضمائر خواننده در زیر خلاصه شده است. این ضمائر زمانی که مخاطب آن‌ها خواننده متن است یا خواننده متن را در بر می‌گیرد جزء این دسته از نشانگرها قرار می‌گیرند.

تو شما ات تانمان ما مال شما مال ما

در بسیاری از متون پرکاربردترین ابزار برای مشارکت دادن خواننده در متن نوشته شده، استفاده از جملات امری است. تمام جملات امری و تمام افعال کمکی که الزام را نشان می‌دهند و حتی صفاتی که لزوم انجام کاری را می‌رسانند و به خواننده دستوری را می‌دهند و یا چیزی را به صورت خاص ببینند، جزء این گونه نشانگرها قرار می‌گیرند. این نشانگرها به متن، حالت دیالوگی و گفت‌وگوماند می‌دهند و خواننده را در درک متن، مشارکت جدی می‌دهند. به عنوان مثال وقتی نویسنده‌ای در متن خود می‌نویسد برای مقایسه نتایج حاصل از یک موضوع واحد بین دانشجویان دانشگاه و دانش‌آموزان دبستان به جدول ۲ مراجعه کنید یا جدول ۲ را ببینید، عملاً خواننده خود را با استفاده از فعل امری به توجه به بخش خاصی از متن راهنمایی می‌کند. فهرست برخی از مشهورترین نشانگرهای امری در زیر خلاصه شده است:

لازم است که + فعل ضروری است که + فعل الزامی است که توجه کنید حیاتی است ببینید نگاه کنید بخوانید شایسته است که ... در واقع تمامی فعلهای امر، جزء این گروه هستند.

نتیجه‌گیری

میزان استفاده و ترتیب استفاده از واژگانه و نشانگرهای گفتمانی و علائم و نشانه‌های فراگفتمانی در متن مقالات علمی تا حدودی به عواملی مانند فرهنگ نگارش در یک رشته و یک جامعه دانشگاهی بستگی دارد و مشکلاتی مانند عدم آموزش نویسندگان، فقدان کارگاه‌های دارای محتوای گفتمانی درباره نگارش و عدم تعامل زبانی مجلات با هم‌دیگر و با مؤلفان بر آن موثر است. اگر مقاله علمی حالت تعاملی نداشته باشد یا نویسنده آن از مسوولیت ادعاهای آن را قبول نداشته باشد و ترجیح دهد کمتر از حد مورد انتظار از نشانگرهای فراگفتمانی مربوط برای ضعف حضور ایده‌های خود استفاده کند، بیانگر آن است که صدای تعاملی نویسنده در متن ضعیف است. استفاده ناصحیح از نشانگرهای گفتمانی و فراگفتمان، حس تسلط علمی نویسنده را تضعیف کند و در نتیجه مقالاتی چاپ شوند که از نظر خواننده متخصص صدای نویسنده در آن‌ها ضعیف است. عدم توجه به آموزش این گفتمان و نقش آن در گفتار و نوشتار و عدم توفیق یادگیرندگان در درک و استفاده از نشانگرهای آن در متون باید در رویکردها و تحقیقات آتی مورد توجه باشد.

منابع

- استاجی، اعظم و افشین، فهیمه. (1390). بررسی کاربرد شناختی عبارتهای احتیاط آمیز در مقالات علمی-پژوهشی فارسی. پژوهشهای زبانی، ۲(۲): ۱۷-۳۶
- حبیبی، اسماعیل و میر حسینی، زهره (۱۳۸۷). نگارش مقالات علمی با رعایت معیارهای SI فصلنامه دانش‌شناسی ۱ (۲): ۵۲-۶۲.
- حسرتی، مصطفی. (۲۰۰۵). نگارش دانشگاهی در دانشگاههای ایران: حلقه گمشده آموزش عالی. فصلنامه پژوهش و برنامه ریزی در آموزش عالی، ۱۱(۱): ۱۰۳-۱۳۸.
- رضاقلی فامیان، علی و کارگر، مریم (۱۳۹۲). تحلیل مقالات نقد کتاب‌های زبان‌شناسی ایران بر اساس الگوی فراگفتمان هایلند. پژوهشهای زبان‌شناسی، ۵(۹): ۵۲-۳۷.
- رضا قلی فامیان، علی. (۲۰۱۴). موضع‌گیری و مشارکت‌جویی در مقالات نقد کتاب‌های ادبیات فارسی. نقد ادبی، ۷(۲۶): ۲۳-۴۸.
- شریف زارع، موسی (۱۳۹۶). بررسی مقابله‌ای عبارات احتیاط آمیز و تأکیدی در علوم مختلف در مقالات پژوهشی فارسی و انگلیسی. پایان‌نامه کارشناسی ارشد در رشته زبان‌شناسی گرایش همگانی. دانشگاه محقق اردبیلی
- طارمی، طاهره و تاکی، گیتی و پاکزاد، یوسفیان (۱۳۹۷). جنسیت در مقالات علمی فارسی زبان: مطالعه پیکره بنیاد نشانگرهای فراگفتمان تعاملی براساس انگاره هایلند. نشریه پژوهشهای زبان‌شناسی سال دهم ۱ (۱۸): ۲۳-۴۲.
- عبدی، رضا. (۲۰۰۹). به‌کارگیری راهبردهای فراگفتمان در مقالات علمی پژوهشی فارسی و انگلیسی؛ مطالعه هنجارهای ژانری جامعه گفتمانی در مقاله‌های فارسی. زبان و زبان‌شناسی، ۵(۹): ۹۳-۱۰۴.
- فتاحی، سیدرحمت اله، پریخ، مهری. (۱۳۷۷). رهنمودهایی برای نگارش، مرور نوشتارها و پیشینه پژوهش در حوزه‌های علوم انسانی و اجتماعی. علوم انسانی-دانشگاه الزهرا (س)، ۸(۲۸): ۸۲-۶۲.
- فتوحی رودمجنی، محمود. (۲۰۰۹). سبک‌شناسی ادبی سرشت سخن ادبی، برجستگی و شخصی‌سازی زبان. متن پژوهی ادبی، ۱۱: ۴۰-۲۳.
- قنبری عبدالملکی، رضا؛ فیروزیان پور اصفهانی، آیلین، قربان عبدالملکی، شهربانو. (۱۴۰۲). تحلیل سبکی گفتمانی رمان اوسنه بابا سبحان از محمود دولت‌آبادی بر مبنای نظریه لسلای جفریز (رویکرد سبک‌شناسی انتقادی). جستارهای زبانی، ۱۴ (۲): ۷۹-۱۱۴
- منصوریان، یزدان. (۱۳۹۲). صد ویژگی کتابهای دانشگاهی کارآمد و اثربخش. پژوهش و نگارش کتب دانشگاهی، (29): ۱-۱۷.
- موسوی، سید ایمان؛ کیانی، اکبری، رامین؛ غفارثمر، رضا. (۲۰۱۶). سیر تکاملی آگاهی از ژانر رشته تخصصی با آموزش مهارت‌های نگارش دانشگاهی: یک مطالعه موردی. جستارهای زبانی، ۷، ۱۷۱-۱۹۶.
- موسی پور، نعمت الله، مهران، مهشید، زندی، بهمن (۱۳۸۷). بررسی مهارتهای نوشتاریدر بین دانشجویان نظام آموزش حضوری و از راه دور مورد مطالعه؛ دانشگاه پیام نور و دانشگاه شهید باهنر کرمان، فصلنامه انجمن عالی ایران، ۲ (۱): ۱۶۰-۱۳۷.
- نصیری، عاطفه و کرمی، زهرا. (۱۳۹۵). نوشتن به مثابه یک فرهنگ علمی حاکم بر دانشگاه سبک‌شناسی. همایش انجمن مطالعات برنامه درسی ایران. دوره ۱۴.

Abdi, Reza. (2009). The use of metadiscourse strategies in Persian and English scientific research articles; A study of the genre norms of the discourse community in Persian articles. Language and Linguistics, 5(9), 93-104. [In Persian]

Carson, J. (1992). Becoming literate: First language influences. Journal of Second language writing, 1, 37-60.

Coates, J. (1987). Epistemic modality and spoken discourse. Transactions of the Philological Society 85.

Crismore, A. and Farnsworth, R. (1989) 'Mr. Darwin and his readers: exploring interpersonal meta discourseas a dimension of ethos'. Rhetoric Review, 8(1), 91-112.

Estaji, A. , & Afshin, F. (2012). A Study of Hedging in Persian Academic Papers. Language Research, 2(2), 17-36. [In Persian]

- Fattahi, Seyed Rahmatollah, Pariokh, Mehri. (1998). Guidelines for writing, reviewing articles and research background in the fields of humanities and social sciences. Humanities of Al-Zahra University, 8(28): 62-82. [In Persian]
- Fotohi Roudmoejani, Mahmoud. (2009). Literary Stylistics: The Nature of Literary Speech, Salience and Personalization of Language. Literary Textual Studies, 11: 23-40. [In Persian]
- Ghanbari Abdolmaleki R, Firoozian Pouresfahani A, Ghorban Abdolmalaki S. Stylistic-discursive Analysis of the Novel Osane Baba Sobhan by Mahmoud Dowlatbadi based on the Theory of Leslie Jeffries Critical Stylistics Approach). LRR 2023; 14 (2) :79-114. [In Persian]
- Habibi, Esmaeil & Mirhosseini, Zohreh (2008). Writing scientific articles in compliance with ISI standards. Quarterly Journal of Knowledge, 1 (2): 52-62. [In Persian]
- Halasek, K. (1999). A Pedagogy of possibility: Bakhtinian perspectives on composition studies. Carbondale and Edwardsville, IL: Southern Illinois Univ. Press.
- Halliday, M. A. K. (1985). Introduction to Functional Grammar. (1994) London: Edward Arnold.
- Hasrati, Mostafa. (2005). Academic Writing in Iranian Universities: The lost ring of the chain. Quarterly Journal of Research and Planning in Higher Education, 11(1): 103-138. [In Persian]
- Helms-Park, R. , & Stapleton, P. (2003). Questioning the importance of individualized voice in undergraduate L2 argumentative writing: An empirical study with pedagogical implications. Journal of Second Language Writing, 12, 245–265.
- Hirvela, A. , & Belcher, D. (2001). Coming back to voice: The multiple voices and identities of mature multilingual writers. Journal of second language writing, 10(1-2), 83-106.
- Hu, G. , & Cao, F. (2011). Hedging and boosting in abstracts of applied linguistics articles: A comparative study of English- and Chinese-medium journals. Journal of Pragmatics 43(11), 2795-2809. doi:https://doi.org/10.1016/j.pragma.2011.04.007
- Hyland, K. (1998) Hedging in Scientific Research Articles. Amsterdam: John Benjamins. Hyland, K. (1999) 'Disciplinary Discourses: Writer Stance in Research Articles', in C. Candlin and K. Hyland (eds) Writing: Texts: Processes and Practices, pp. 99–121. London: Longman.
- Hyland, K. (2005). Metadiscourse: Exploring interaction in writing. London: Continuum.
- Yoon, H. J. (2017). Textual voice elements and voice strength in EFL argumentative writing. Assessing Writing, 32, 72-84.
- Zhang, F. , & Zhan, J. (2020). Understanding voice in Chinese students' English writing. Journal of English for Academic Purposes, 45, 100844.
- Zhao, C. G. (2013). Measuring authorial voice strength in L2 argumentative writing: The development and validation of an analytic rubric. Language Testing, 30, 201–230.
- Zhao, C. G. (2017). Voice in timed L2 argumentative essay writing. Assessing Writing, 31, 73–83.

بررسی کارکرد بلاغی وجه جمله در داستان رستم و سهراب

شهاب زری در

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اراک

shahabzaridar@gmail.com

علی صباغی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اراک

a-sabaghi@araku.ac.ir

چکیده

بررسی ساختارهای نحوی از چشم‌انداز وجه در مطالعات بلاغی و گفتمانی آثار ادبی از اهمیت بسیاری برخوردار است. وجه جمله از بعد ارتباط میان گوینده و مخاطب و میزان قطعیت گوینده پرده برمی‌دارد. در بلاغت سنتی به وجه جمله و تأثیر شناخت آن بر روابط میان گوینده و شنونده در مبحث خبر و انشا توجه داشته‌اند. در مطالعات زبان‌شناسی که تحلیل گفتمانی و ایدئولوژیکی متون ادبی و غیرادبی مدنظر قرار گرفت به کارکرد تعاملی زبان اهمیت داده شد و مقوله وجه که مهم‌ترین مؤلفه در کارکرد تعاملی زبان به شمار می‌آید، مورد بحث قرار گرفت. در این گفتار با روش توصیفی - تحلیلی به بررسی انواع وجوه جمله (امری، شرطی، دعایی، پرسشی و ندایی) و تحلیل کارکرد بلاغی آن در داستان رستم و سهراب فردوسی پرداخته شده است. بدین منظور نخست وجوه مورد نظر استخراج و در جدول پراکندگی نمایش داده شده است و پس از آن وجوه جملات تحلیل بلاغی شده است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که کاربرد بیشتر وجوه غیر خبری به سبب فراوانی گفت‌وگوها در داستان است. در این متن حماسی - تاریخی در قالب یک داستان با بسامد بالایی از گفت‌وگوها روبرو می‌شویم. گفت‌وگوها محل تعامل افراد و ردوبدل شدن اطلاعات هستند و فردوسی با بهره‌گیری از این امکان از ظرفیت عنصر گفت‌وگو برای نمایش عواطف قهرمانان داستان بهره برده است. این بستر و ظرفیت ذکر شده محل بسیار مناسبی برای ظهور وجوه غیر خبری است که متن را از تک‌گویی خارج کرده و به پویایی می‌رساند.

کلیدواژه‌ها: بلاغت، علم معانی، داستان رستم و سهراب، وجه جمله.

۱- مقدمه

بررسی و شناخت وجوه جملات یکی از ضرورت‌های مطالعات بلاغی و گفتمانی آثار ادبی است. وجه جمله از سویی میزان قطعیت نظر شاعر یا نویسنده را در مورد آنچه می‌گوید نشان می‌دهد و از سویی از ارتباط میان او با مخاطبانش پرده می‌دارد. «وجه به‌طور کلی مقوله‌ای معنایی است که دیدگاه گوینده را درباره گزاره‌ای نشان می‌دهد.» (ولی‌پور و اکبری، ۱۳۹۵: ۱) وجه جمله است که نشان می‌دهد شاعر یا نویسنده چه عملی را نسبت به خواننده انجام می‌دهد: خبری را به او انتقال می‌دهد، فرمانی می‌دهد یا پرسشی می‌کند. (سید قاسم، ۱۳۹۸: ۱۵۳) در مطالعات زبان‌شناسی مدرن نیز به‌خصوص در حوزه زبان‌شناسی نقش‌گرا و تحلیل گفتمان بررسی وجوه جملات بسیار حائز اهمیت است. آنان وجه جمله را از نتایج کارکرد تعاملی زبان می‌دانند و آن را نمودی از ارتباط میان نویسنده و مخاطب به شمار می‌آورند که مبتنی بر عرضه و تقاضاست: عرضه و تقاضای اطلاعات (خبر و پرسش) و عرضه و تقاضای چیزها (پیشنهاد و امر) (همان: ۱۵۶) بنابراین یکی از عوامل ایجاد پویایی و حرکت در متن تنوع وجوه جمله است که متن موردنظر را از تک‌صدایی صرف خارج کرده و به چندصدایی می‌رساند. اگر به ساختارهای «امری»، «ندایی» یا «پرسشی» دقت کنیم متوجه خواهیم شد که از مخاطب درخواست می‌شود که وارد تعامل و گفت‌وگو شود. این تعامل دوطرفه سبب چرخش کلام، ایجاد ارتباط و پویایی متن می‌شود.

در دستور زبان فارسی جمله را از حیث مفهوم و چگونگی بیان به چهار نوع تقسیم می‌کنند: «پرسشی»، «امری»، «عاطفی» و «خبری» (احمدی گیوی و انوری، ۱۳۸۵: ۲۰۱) در دستور سنتی وجه جمله فقط بر اساس صورت فعل تعیین می‌شود؛ اما در علم معانی و پژوهش‌های هم‌راستا با این علم وجه جمله نه از حیث چشم‌انداز دستور بلکه از دیدی معنایی مورد بررسی قرار می‌گیرد. در این چشم‌انداز تمام ارکان جمله مانند فعل، قید و ... در تعیین وجهیت جملات نقش دارند. در بلاغت سنتی نیز علاوه بر تقسیم‌بندی جمله به دو بخش خبر و انشاء، وجه جمله در ذیل شناخت اغراض ثانویه جملات انشایی بررسی می‌شود. رد پای وجه جمله در آرای جرجانی را می‌توان در انتخاب نوع خبر بر اساس مخاطب دانست. (جرجانی، ۱۹۸۴: ۳۱۵) پس از او، بلاغیان خبر را بر همین اساس به سه دسته طلبی، انکاری و ابتدایی تقسیم کردند. (سکاکی، ۱۹۳۷: ۸۲-۸۱، قزوینی، ۱۹۹۹: ۲۱) در نتیجه از وجه جمله می‌توان دریافت که نویسنده چه مخاطبی را در ذهن دارد. هم‌چنین از باور خود نویسنده نسبت به آنچه می‌گوید نیز آگاه شد.

یکی از مسائلی که در ارتباط با تحلیل بلاغی وجوه جمله باید به آن توجه کرد، بحث کنش کلامی مستقیم و غیرمستقیم جملات است که هم‌سو با نظریه کنش گفتاری آستین (۱۹۱۱-۱۹۶۰) است. در کنش کلامی مستقیم، وجه جمله با کنش کلام هم‌سو است و این حالت بی‌نشان کلام به حساب می‌آید؛ اما در کنش کلامی غیرمستقیم، وجه جمله با ظاهر سخن ایرادشده نمی‌خواند. برای مثال گوینده مطابق با بافت موقعیتی، پرسشی می‌کند تا فرمانی را دهد. این حالت که نشان‌دار می‌نماید همان است که در بلاغت سنتی تحت عنوان اغراض ثانویه ذیل جملات انشایی مطرح می‌شود. شناخت منظور نویسنده یا شاعر از کنش کلامی غیرمستقیمش با توجه به بافت موقعیتی سخن، راه را برای تحلیل بلاغی وجوه جملات روشن می‌سازد.

۱-۱- پیشینه تحقیق

درباره انواع وجوه جمله در آثار ادبی پژوهش‌های متعددی یافت می‌شوند که به نتایج قابل توجهی دست یافته‌اند. از میان تمام پژوهش‌ها، می‌توان موارد زیر را نام برد که با این پژوهش هم‌خوانی بیشتری دارد:

معصومه امیرخانلو (۱۳۹۳) در رساله دکتری خود با عنوان «تنوع ساختارهای نحوی غزلیات حافظ» ساختارهای نحوی غزلیات حافظ را از منظر وجه تحلیل کرده است. او پس از تعیین پراکندگی وجوه در غزلیات حافظ به تحلیل بلاغی این ساختارها پرداخته است.

لیلا سید قاسم (۱۳۹۸) در کتابی با عنوان «بلاغت ساختارهای نحوی در تاریخ بیهقی» به بررسی ساختارهای نحوی کتاب تاریخ بیهقی از منظر وجه جمله پرداخته است. در این کتاب وجوه غیر خبری (امری، پرسشی و شرطی) در محدوده مشخصی از کتاب تاریخ بیهقی از منظر بلاغی تحلیل شده است و کتاب تاریخ بیهقی از این منظر با متون زین‌الخبار و سلجوق‌نامه مقایسه شده است.

امینی اسالمی و همکاران (۱۴۰۲) در مقاله‌ای با عنوان «کاربرد بلاغی وجوه جملات در منظومه گرشاسپ‌نامه و داستان بیژن و منیژه شاهنامه» به مقایسه ساختارهای نحوی داستان بیژن و منیژه شاهنامه و منظومه گرشاسپ‌نامه از منظر وجه پرداخته‌اند و پس از تعیین آمار پراکندگی وجوه غیر خبری (امری، دعایی، پرسشی، ندایی، شرطی و وصفی) کارکرد بلاغی هر یک از وجوه را بیان کرده‌اند. از نتایج مهم تحقیق، تأثیر گفت‌وگوها در ایجاد وجوه مختلف جمله و در پی آن ایجاد پویایی در متن بوده است.

با توجه به پژوهش‌های مذکور و با در نظر گرفتن عنصر گفت‌وگو به عنوان یک بستر مناسب برای خلق وجوه غیر خبری در این گفتار کوشش شده است تا وجوه غیر خبری ساختارهای نحوی داستان رستم و سهراب بررسی و تحلیل شود.

۱-۲- روش تحقیق

در این پژوهش، کارکرد سه وجه غیر خبری (پرسشی، امری و عاطفی) و هم‌چنین وجه «شرطی» در داستان رستم و سهراب به روش توصیفی - تحلیلی بررسی می‌شود. جامعه آماری این گفتار شامل بخش‌های «گفتار اندر آمدن سهراب به دز سید» از بیت ۱۵۴ تا بیت ۲۵۷، بخش «گفتار اندر نامه فرستادن شاه کاوس به نزدیک رستم» از بیت ۳۰۰ تا بیت ۴۲۱ و در نهایت بخش «گفتار اندر افگندن رستم سهراب را» از بیت ۸۵۴ تا بیت ۱۰۲۱. برای ارجاع به شماره ابیات در تحلیل خود از آن‌جاکه متن اساساً فقط داستان رستم و سهراب است فقط شماره بیت را به شکل «ب ۱۰۱۵» بیان نمودیم. ابتدا یادآور شویم که در بررسی وجه «عاطفی» به ندرت به ساختارهایی به غیر از منادا برمی‌خوریم؛ بنابراین از میان جملات با وجه «عاطفی» فقط به بررسی «مناداها» پرداخته می‌شود و جملات با وجه «دعایی» نیز به شکل مستقل آمارگیری و تحلیل شده است. دوم این‌که از پرداختن به جملات خبری صرف نظر شده است؛ چراکه جملات خبری، عمده‌تاً کارکرد ارجاعی و اولیه زبان را که اطلاع‌رسانی است بر عهده دارند و دارای کاربرد جمال‌شناسانه و بلاغی نیستند. در این نوع جملات نویسنده یا شاعر به دادن خبر اکتفا می‌کند و ارتباط میان نویسنده و مخاطب یک‌طرفه است.

۲- بحث

یکی از عناصر نحوی مهم در مطالعات بلاغی و گفتمانی، وجه جمله است. وجه جمله نوع ارتباط میان گوینده و خواننده را آشکار می‌سازد و سبب چرخش کلام و پویایی متن می‌شود. بررسی و تحلیل بلاغی وجوه جملات راه را برای پی بردن به معانی ثانویه جملات باز می‌کند و کنش کلامی غیرمستقیم بسیاری از ساختارها را مشخص می‌سازد. از آنجاکه وجوه غیر خبری در داستان رستم و سهراب دارای کارکرد بلاغی و ارزش زیباشناختی است، در این پژوهش به بررسی این وجوه پرداخته شده است. پراکندگی این وجوه در داستان به شرح زیر است:

وجه	تعداد
امری	۹۵
پرسشی	۴۶
شرطی	۲۷
ندایی	۱۰
دعایی	۹
جمع	۱۸۷

۲-۱- وجه امری

وجه امری بیشترین بسامد را در متن موردنظر ما دارد و در این بخش به همین دلیل به شکل مفصلی به تحلیل بلاغی جملات امری پرداخته می‌شود. افعال امری مفهوم نوعی دعوت و فراخوانی را به همراه خود دارند که این مهم سبب پویایی متن می‌شود و متن را پر جنب‌وجوش می‌سازد. در طرح نقش ترغیبی زبان، یکی از جملات بسیار مهم که جهت‌گیری خاصی را نسبت به طرف مقابل نشان می‌دهد، جملات امری هستند. در نقش ترغیبی زبان «جهت‌گیری پیام به سوی مخاطب است. ساخت‌های ندایی و امری را می‌توان بارزترین نمونه‌های نقش ترغیبی زبان دانست» (صفوی، ۱۳۹۴: ۳۵)

بستر خلق جملات امری در خلال گفت‌وگوها معمولاً در بافتی است که شخص امر کننده خود را در جایگاه سیاسی یا اجتماعی بالاتری می‌بیند که به شخص فرو دست خود امر می‌کند. از آنجاکه ما با داستانی حماسی - تاریخی روبه‌رو هستیم که بسیاری از موقعیت‌ها و گفت‌وگوها در حضور شاه یا مقامات ارشد دیگر صورت می‌پذیرد، توجه به این نکته در شناخت عمیق وجه امری بسیار راهگشا است. البته این بدان معنا نیست که تمام جملات امری فقط به تعاملات بالادستان با زیردستان مرتبط می‌شود.

فردوسی در بسیاری از موارد که به تفصیل خواهد آمد در خلال گفت‌وگوها میان اشخاص با جایگاه‌های متفاوت سیاسی و یا در بافت موقعیتی خاص از کنش کلامی غیرمستقیم برای امر و نهی به طرف مقابل بهره می‌برد. یکی از ساخت‌های نحوی خاص این موقعیت‌ها استفاده او از وجه امری غیرمستقیم با همراهی فعل «باید» است. «منظور از امر غیرمستقیم فعلی است که شخص و شناسه مشخصی ندارد، اما خطاب به فرد مشخصی به کار می‌رود و با همراهی فعل کمکی «باید» فرمانی را باز می‌نماید» (سید قاسم، ۱۳۹۸: ۱۶۰) البته در دستور سنتی جملات همراه با «باید» یا جملات با بار معنایی امید، آرزو و الزام وجه التزامی قلمداد شده‌اند. (احمدی گیوی و انوری، ۱۳۸۵: ۵۵) اما این جملات در برخی از بافت‌ها دارای کارکردی امری هستند و چشم‌انداز ما در این پژوهش نگاه معنایی به وجهیت جملات است.

آگاهی از این‌که چه شخصی و در چه موقعیتی از این ساخت نحوی به جای امرِ مستقیم بهره می‌برد در تحلیل بلاغی این جملات و همچنین در شناخت جایگاه و حد و حدود افراد بسیار راهگشا است. از دیگر ساخت‌ها می‌توان از وجوه پرسشی یا خبری یا شرطی برای فرمان دادن نام برد. گفتنی است که در این پژوهش به غیر از استفاده از وجوه پرسشی یا شرطی برای امر، جملات همراه با فعل «باید» و وجه خبری به کار گرفته شده در معنای امر در شمارش و تعیین بسامد جملات امری متن موردنظر لحاظ شده است.

از میان ۹۵ مورد جملات امری شمارش شده در محدوده متن موردنظر، فردوسی ۳۹ بار از وجه امری غیرمستقیم با کمک فعل «باید» و وجه خبری در معنای امر بهره برده است که آمار قابل توجهی است. به خصوص وقتی این نکته در نظر گرفته می‌شود که وجوه پرسشی یا شرطی در معنای امر در این تعیین بسامد شمارش نشده است. اینک به تحلیل برخی از نمونه‌های امر غیرمستقیم پرداخته می‌شود:

به گودرز گفت این سخن درخورست لب پیر با پند نیکوترست
خردمند باید دل پادشا که تیزی و تندى نیارد بها
شما را ببايد پس او شدن به خوبی بسی داستان‌ها زدن
سرش کردن از تیزی من تهی نمودن بدو روزگار بهی
(ب ۳۸۴ - ۳۸۷)

در این ابیات کیکاوس پس از تندى با رستم در حضور بزرگان، حالا پس از میانجی‌گری گودرز برای آشتی با پهلوان بزرگ ایران با یک چرخش سیاسی به‌جا در این بافت خاص در خطاب به گودرز از وجه امری غیرمستقیم هم با کمک فعل «باید» و هم وجه خبری در معنای امر بهره برده است. او به‌خصوص در بیت سوم و چهارم برای رهایی از امر مستقیم از ساختار گفته شده بهره برده است که حتی شناسه و شخص معینی هم ندارد و با این ساخت قصد تحریک گودرز برای برقراری صلح او با رستم را دارد. برای نمونه به‌جای آنکه بگوید: «رستم را از تیزی من تهی کن» از ساخت مصدری [شما را ببايد] سرش کردن از تیزی من تهی بهره برده است. درواقع او با بهره‌گیری از این ساخت بسیار محتاط عمل کرده است.

به گيو آن زمان گفت برسان دود عنان تگاور ببايد بسود
نبايد چو نزديك رستم شوى به زاول بمانى و گر بغنوى
اگر شب رسى روز را بازگرد بگویش که تنگ اندر آمد نبرد
(ب ۳۰۹ - ۳۱۱)

در این بخش کیکاوس در خطاب به گيو با توجه به بافت خاص داستان که باید نامه را هرچه سریع‌تر به دست رستم برساند و رستم هم بی‌درنگ راهی دربار ایران و رویارویی با سهراب شود [دستور کیکاوس به گيو و فراخوان فوری رستم] از ساخت امر غیرمستقیم همراه با فعل «باید» که الزام و ضرورت را همراه با معنای امر به شخص مقابل انتقال می‌دهد، بهره می‌برد.

چرا مهر بايد همی بر جهان ببايد خراميد با همرهان
(ب ۹۸۰)

فردوسی در نمونه بالا با بهره‌گیری از این ساخت امری غیرمستقیم به جای امر مستقیم «بر جهان مهر نورز» درواقع اهداف بلاغی را دنبال می‌کند: نخست این‌که با در نظر گرفتن این ساخت که شخص و شناسه معینی را ندارد، محدوده مخاطبان امر را گسترده می‌کند. دوم این‌که به‌جای استفاده از امر مستقیم که تندتر تر از امر غیرمستقیم است مخاطبش را بهتر به فرمان‌برداری از امر موردنظر هدایت می‌کند. سوم این‌که استفاده از این ساخت همراه با فعل «باید» الزام و ضرورت امر موردنظر را بر مخاطب آشکارتر می‌سازد.

یکی از ساخت‌های خاص وجه خبری در معنای امر ساختی است که دو بار در متن موردنظر رؤیت شد. در این ساخت گوینده به جای استفاده از ساخت امری «سرنوشت و قسمت را بپذیر» از ساخت «چنین بود و این بودنی کار بود» یا ساختی شبیه به آن بهره برده است که گستره معنایی بیشتری را نسبت به ساخت امری دارد. درواقع نویسنده با بهره‌گیری از این ساخت هم امری را در دل ساختار خبری با توجه به بافت داستان پنهان می‌کند و هم با این ساخت خبری قدرت قضا و قدر را در تعیین سرنوشت هر فرد بیان می‌دارد. گویی نویسنده یا شاعر با بهره‌گیری از این ساخت با یک تیر دو نشان را می‌زند.

چنین بود و روزی نبودت ز من بدین درد غمگین مکن خویشتن

(ب ۲۴۴)

از این خویشتن خستن اکنون چه سود چنین بود و این بودنی کار بود

(ب ۸۸۸)

یکی از نکات در داستان رستم و سهراب برخورد از موضع بالای پهلوانانی هم‌چون گودرز و رستم در مقابل کیکاوس است که این مسئله در وجه جملات به کار گرفته‌شده از این اشخاص بسیار نمود پیدا می‌کند. رستم در برابر کیکاوس امر و نهی می‌کند، پرسش می‌کند، او را تهدید می‌کند:

تهمتن برآشت با شهریار که چندین مدار آتش اندر کنار

همه کارت از یکدگر بدترست تو را شهریاری نه اندر خورست

تو سهراب را زنده بر دار کن برآشوب و بدخواه را خوار کن

(ب ۳۵۶ - ۳۵۸)

سپهدار گودرز گشواد رفت به نزدیک خسرو خرامید و تفت

به کاوس کی گفت رستم چه کرد کز ایران برآوردی امروز گرد؟

(ب ۳۷۵ - ۳۷۶)

در نمونه نخست رستم که کیکاوس را از مرگ و اسارت نجات داده است در این موقعیت خاص داستانی که کاوس در حضور بزرگان با یگانه پهلوان سیستان با خشم و تندی برخورد می‌کند، عواطفش جریحه‌دار می‌شود و پاسخ خشم و بی‌احترامی را با خشم و بی‌احترامی می‌دهد و این مسئله در وجه جملاتی که به کار می‌برد نمایان است. به‌هرحال کیکاوس در شاهنامه پادشاه ایده آلی نیست و این در رفتار پهلوانان و بزرگان با او نمایان است. خود او در بخشی از داستان به رستم این‌گونه می‌گوید:

که تندی مرا گوهرست و سرشت چنان رست باید که یزدان بکشت

(ب ۴۱۴)

۲-۱-۱- اغراض ثانویه جملات امری (کاربرد معنایی جملات امری)

۲-۱-۱- مخاطب عام (شریک‌سازی مخاطب در امر)

برخی از جملات امری مخاطب معینی ندارد و شاعر یا نویسنده برای استحکام ارتباط تمام خوانندگان متن در هر برهه زمانی با امر و نهی بازگو شده، از این ساخت بهره می‌برد. درواقع در این جملات گوینده عقاید و عواطف خود را به وجهی جهان‌شمول و کلی مطرح می‌سازد تا از قبل آن هرکسی بتواند با موضوع موردنظر ارتباط برقرار کند.

چنین گفت بهرام نیکو سخن که با مردگان آشنایی مکن

(ب ۱۰۱۷)

۲-۱-۲- هشدار و ترساندن

در این جملات گوینده با استفاده از وجه امری طرف‌مورد خطابش را از پیامد کاری بر حذر می‌دارد و به او هشدار می‌دهد:

و گر زین جهان این جوان رفتنیست به گیتی نگه کن که جاوید کیست

(ب ۹۳۰)

۲-۱-۳- عجز و استرحام

این نوع از امر زمانی به کار می‌رود که می‌خواهند ناتوانی و درماندگی شنونده را از انجام کاری بازنمایند و او را هشدار می‌دهند.

تو سهراب را زنده بر دار کن برآشوب و بدخواه را خوار کن

(ب ۳۵۸)

در نمونه بالا رستم قصد دارد تا با بهره‌گیری از این ساخت امری ناتوانی و عجز کاوس را در برابر سهراب نشان دهد. در ژرف‌ساخت این ساخت نوعی طنز ظریف نیز نهفته است.

۲-۱-۲- کاربرد جملات امری در داستان رستم و سهراب

در این بخش به جایگاه افعال امری در جمله و تأثیر تکرار آن در بافتی خاص پرداخته شده است. هم‌چنین همراهی افعال امری در کنار ساختارهای نحوی دیگر نیز در بررسی معانی ضمنی جمله بسیار قابل‌توجه است. در این بخش سعی بر آن است که از جملات دارای فعل امری از نظر ساختار و شکل موردبررسی قرار گیرند.

۲-۱-۲- تکرار وجوه امری

تکرار افعال امری در مکان‌های مشخصی از بیت و با رعایت اسلوبی خاص خالی از ارزش هنری نخواهد بود. (امیرخانو، ۱۳۹۳: ۶۰) در نمونه زیر:

که رستم که باشد که فرمان من
بگیرش ببر زنده بر دار کن
کند سست و پیچد ز پیمان من؟
و زو نیز با من مگردان سخن
(ب ۳۴۸ - ۳۴۹)

کیکاوس در بیت دوم چهار بار وجه امری را به کار برده است. او به خصوص دو فعل امری «بگیر» و «ببر» را به صورت متوالی آورده است که علاوه بر موسیقی کوبه‌ای خاص از این نوع نزدیکی دو فعل امر به تقویت و تحکیم امر مورد نظر خویش تأکید می‌کند. استفاده مداوم از فعل امر و حذف برخی عناصر جمله در این ساختار خاص به خوبی نمایانگر عواطف خشم‌آلود کیکاوس در این بافت خاص داستانی است.

۲-۱-۲- آوردن افعال امری در جایگاه ردیف

ردیف از جمله عوامل مؤثر در ایجاد موسیقی شعر و نیز کمک به شکل‌گیری معانی و تداعی‌های شاعر است. شاعران برجسته همواره از این امکان شعری جهت شعریت بخشیدن به شعر خویش بهره جسته‌اند. آوردن ردیف فعلی آن هم از نوع فعل امری هم دارای بار موسیقایی بیشتر به سبب آهنگ خیزان افعال امری و هم سبب تقویت معنای فعل امر و رساندن معنای مورد نظر شاعر است. (امیر خاندو، ۱۳۹۳: ۶۳)

تو دل را بدین رفته خرسند کن
همه گوش سوی خردمند کن
(ب ۹۹۸)

۲-۱-۳- آوردن افعال امری همراه با ندا

آوردن افعال امری همراه با ندا، درخواست شاعر را پر آب‌وتاب‌تر و تأثیرگذارتر بیان می‌دارد و همین مسئله در برانگیختگی عواطف خواننده بسیار مؤثر است.

چو سهراب را دید بر پشت زین
چرا رنجه گشتی چنین؟ بازگرد
چنین گفت کای شاه ترکان و چین،
هم از آمدن، هم ز دشت نبرد
(ب ۲۴۱ - ۲۴۲)

۲-۲- وجه پرسشی

در حوزه زبان‌شناسی نقش‌گرا و تحلیل گفتمان وجه جمله را از نتایج کارکرد تعاملی زبان می‌دانند و آن را نمودی از ارتباط میان نویسنده و مخاطب به شمار می‌آورند که مبتنی بر عرضه و تقاضاست: عرضه و تقاضای اطلاعات (خبر و پرسش) و عرضه و تقاضای چیزها (پیشنهاد و امر). (سید قاسم، ۱۳۹۸: ۱۵۶) بر این اساس وجه پرسشی (جمله‌های پرسشی) دومین وجه پرکاربرد بعد از وجه امری در داستان مورد نظر ماست. از میان تمام وجوه ذکر شده، جمله‌های پرسشی بیشترین چالش و پویایی را در متن اثری ایجاد می‌کند. علت امر این است که در ساختار پرسشی، پرسشگر بعد از طرح پرسش خود، بلافاصله خواهان پاسخی متناسب از مخاطب خود است و همین مسئله سبب چرخش بیشتر کلام و ایجاد چالش در متن ادبی می‌شود، حال آن‌که در جملات امری، امر کننده معمولاً منتظر پاسخی از سوی طرف خطاب خود نیست و همین موضوع مهم در مقایسه پویایی و عدم پویایی بیشتر وجوه پرسشی با دیگر وجوه بسیار مؤثر است. مقایسه بسامد بالای جمله‌های پرسشی در هر اثری در مقایسه با دیگر آثار، نشان‌دهنده این موضوع است

که آن اثر، متنی چالشی‌تر و چندصدایی نسبت به دیگر متون است و داستانِ موردنظر ما به سببِ بسامدِ بالای جملات پرسشی از این قاعده مستثنی نیست.

ادات پرسشی در متن ما به ترتیب فراوانی شامل این موارد است: چه (۲۰ بار) که (۱۲ بار)، چرا (۷ بار)، کجا (۲ بار)، چند (۱ بار). دلیل استفاده بسیار از ادات پرسشی «چه» از سوی فردوسی بدین دلیل است که این قید پرسشی دارای ظرفیت معنایی گسترده‌تری نسبت به دیگر قیود پرسشی است و در معانی «چه چیزی، چه کاری، چه اتفاقی...» به کار می‌رود و دارای ایجاز بیشتری نیز است.

یکی از نکات در تحلیل جملات پرسشی در آثار ادبی توجه به کنش کلامی غیرمستقیم برخی از جملات پرسشی است. درواقع پرسش در حالت بی‌نشان برای آن است که گوینده و پرسشگر می‌خواهد نسبت به چیزی که از آن بی‌خبر است، آگاهی یابد؛ اما گاهی گوینده یا نویسنده نمی‌پرسد که بداند بلکه انگیزه‌های دیگری دارد که در بحث اغراض ثانویه در تمام کتب بلاغی بررسی می‌شود و تمام بلاغیان این نوع پرسش را رفتاری ادبی به حساب می‌آورند. (کزازی، ۱۳۷۳: ۲۰۶؛ شمیسا، ۱۳۹۸: ۱۴۵) «در زبان روزمره، جملات پرسشی برای طلب خبر استفاده می‌شوند؛ اما در زبان شعری، برای القای عاطفه و تأثیرگذاری بیشتر، جمله‌های پرسشی می‌توانند کارکرد عادی خود را از دست داده و برای انتقال تفکر، پیام، احساسات و عواطف به کار روند» (امیرخانلو، ۱۳۹۳: ۵۴)؛ بنابراین گاهی نویسنده یا شاعر برای تأثیرگذاری هرچه بیشتر سخن خود و برانگیختن خواننده خویش به جای استفاده از وجه خبری از پرسش بهره می‌برد. برای مثال به جای آنکه بگوییم: «بهار بسیار زیباست.» همین موضوع را در قالب یک جمله پرسشی «آیا از بهار زیباتر یافته‌ای؟» بیان می‌کنیم. مقایسه دو جمله، تأثیرگذاری هرچه بیشتر موضوع بر خواننده را نمایان می‌سازد.

از میان ۴۶ مورد جملات پرسشی متن، فردوسی ۳۳ بار از پرسش‌هایی بهره برده است که در پی جوابی خاص نیستند و کنش کلامی غیرمستقیم دارند و این بسامد بالا از اهمیت پرسش به عنوان یک ابزار بلاغی در نظر فردوسی پرده می‌دارد. این موضوع نشان می‌دهد که فردوسی در بافت موقعیتی ویژه برای تأثیرگذاری هرچه بیشتر برطرف مقابل از پرسشی که کنش کلامی غیرمستقیم دارد، بهره می‌برد. به همین منظور در ادامه به بیان اغراض بلاغی نهفته در این جملات پرسشی پرداخته می‌شود.

۲-۲-۱- اغراض ثانویه جملات پرسشی (کاربرد معنایی جملات پرسشی)

۲-۲-۱-۱- بیان شگفتی

که دانست کین کودک ارجمند بدین سال گردد چو سرو بلند؟

(ب ۹۶۷)

ز گفتار او گویو را دل بخت بدی به رستم بدان گونه دست؟

(ب ۳۵۰)

در نمونه نخست، هدف رستم آگاهی از این موضوع نیست که در حقیقت چه کسی از رشد سریع سهراب باخبر است؛ بلکه به جای آنکه بگوید: «شگفتا از رشد سریع سهراب» این موضوع را با وجه پرسش بیان نموده است.

۲-۲-۱- پرسش با هدف انکار

ازین خویشتن خستن اکنون چه سود؟ چنین بود و این بودنی کار بود

(ب ۸۸۸)

ز مرگ ای سپهد بی اندوه کیست؟ همی خویشتن را ببايد گریست

(ب ۹۳۴)

در نمونه نخست، سهراب در خطاب با رستم به جای آنکه بگوید: «این همه آزدن خودت هیچ سودی ندارد»،

پرسیده است: «ازین خویشتن خستن اکنون چه سود؟»

۲-۲-۱- پرسش با غرض امر غیرمستقیم

چنین ست و رازش نیاید پدید نیایی، به خیره چه جویی کلید؟

(ب ۱۰۲۰)

کنون آمدم تا چه فرمان دهی؟ روانت ز دانش مبدا تهی

(ب ۴۱۸)

در نمونه نخست، گوینده سخن برای نهی مخاطبان از یافتن راز علت مرگ به جای عبارت «کلید مرگ را مجوی»

موضوع را با ساختار پرسشی مطرح ساخته است.

۲-۲-۱- کارکرد مؤاخذه و جهت‌گیری تند از بالا به پایین

یکی از نمونه‌هایی که کاملاً در خدمت بافت موقعیتی داستان است، همین مورد است که گوینده در خطاب با طرف

مقابل خودش به علت خشم و عصبانیت و هیجانات عاطفی شدید به قصد مؤاخذه و سرزنش طرف مقابل خود جملات

خود را با وجه پرسشی بیان می‌دارد. این ساختار پرسشی رفتاری اعتراض‌آمیز نسبت به شخص مقابل است:

چه خشم آورد؟ شاه کاوس کیست؟ چرا دست یازد به من؟ طوس کیست؟

(ب ۳۶۲)

که رستم که باشد که فرمان من کند سست و پیچد ز پیمان من؟

(ب ۳۴۸)

به کاوس کی گفت رستم چه کرد کز ایران برآوردی امروز گردد؟

(ب ۳۷۶)

در نمونه نخست، رستم پس از آن رفتار سرزنش‌آمیز کاوس و دیگر بزرگان با او، در اعتراض به این رفتار و تحت

تأثیر هیجان ناشی از این بافت موقعیتی، جملات خود را با وجه پرسشی بیان می‌دارد.

۵۲-۲-۱- برای هشدار و آگاهی

گاه گوینده می‌پرسد تا شنونده را نسبت به عواقب کاری هشدار دهد و او را از خطری آگاه سازد:

و گر زین جهان این جوان رفتنیست به گیتی نگه کن که جاوید کیست؟

(ب ۹۳۰)

که داری که با او به روز نبرد شود برنشاند بر او تیره گردد؟

(ب ۳۷۸)

در پایان این بخش باید اشاره کرد که مرز دلایل یادشده بسیار لغزنده است و امری کاملاً نسبی و خواننده مدار تلقی می‌شود. گاه برای یک پرسش می‌توان چند دلیل بلاغی را به شکل هم‌زمان ذکر کرد. برای نمونه در پرسش زیر:

که رستم که باشد که فرمان من کند سست و پیچد ز پیمان من؟

(ب ۳۴۸)

هم می‌توان گفت که کاوس برای مؤاخذه رستم و نکوهش او این ساخت را به‌کاربرده است، هم برای بیان خشم و اندوه خویش و هم برای هشدار و آگاه ساختن رستم از عواقب کارش. حتی این پرسش برای بیان انکار جایگاه رستم نیز به‌کاررفته است. همان‌طور که گفته شد مرز میان دلایل یادشده لغزنده است.

۲-۲-۲- تحلیل بلاغی جایگاه اجزای جمله در ساختارهای پرسشی

یکی از نکات در تحلیل بلاغی بسیاری از ساختارهای پرسشی دقت در جایگاه اجزای جمله پرسشی و تقدیم و تأخیر اجزاء جمله است. فردوسی در برخی از موارد فعل جمله را در ساختارهای پرسشی به سمت جلو می‌راند و آن را به قید پرسشی خود نزدیک می‌سازد. او با این کار تمرکز بیشتری را بر روی فعل موردنظر ایجاد می‌کند و هسته پرسش را منحصرتر می‌سازد و همین مسئله، تأثیرگذاری هرچه بیشتر مطلب بر مخاطب را سبب می‌شود (سید قاسم، ۱۳۹۸: ۱۳۸) این موضوع سبب تنوع ساختارهای پرسشی او نیز شده است:

ز گفتار او گیو را دل بخت که بردی به رستم بدان گونه دست؟

(ب ۳۵۰)

چه کاوس پیشم چه یک مشت خاک چرا دارم از خشم او ترس و باک؟

(ب ۳۹۹)

کجا گنجد او در جهان فراخ بدان فرو آن برز و آن یال و شاخ؟

کجا باشد او پیش تختم به پای کجا راند او زیر پر همای؟

(ب ۳۴۹ - ۹۴۷)

شکل بی‌نشان جمله‌های پرسشی بالا بدین شکل است که گوینده فعل را به انتهای جمله سوق دهد؛ اما فردوسی با یک جابه‌جایی بلاغی و نزدیک کردن فعل به قید پرسشی علاوه بر منحصرسازی هسته پرسش، مفهوم مورد پرسش را نیز برجسته‌تر می‌سازد و به مطلب مورد پرسش کیفیت اغراق گونه‌ای را تزریق می‌کند که در شکل بی‌نشان آن دیده نمی‌شود.

۲-۳- وجه شرطی

جملات شرطی از نظر دستوری یک جمله مرکب به حساب می‌آیند که دارای دو جمله پایه (هسته) و پیرو (وابسته) هستند. «در جمله‌های مرکب شرطی، فراکرد پایه آن است که در جواب شرطی می‌آید و غرض گوینده، بیان معنی آن است. شرط که در فراکرد پیرو می‌آید در حکم متمم فعل پایه است.» (ناتل خانلری، ۱۳۵۱: ۲۶۶)

جملات شرطی جملاتی رابطه محور هستند که دو جمله‌واره این جملات، کنش و واکنشی را میان دو فرد یا دو واقعه نشان می‌دهند. ساخت‌های شرطی در مقایسه با دیگر وجوه بررسی شده از ثبات و قطعیت برخوردار نیستند و متحمل احتمالات و شایدها هستند که این موضوع در بررسی بلاغی این جملات حائز اهمیت است.

از آن‌جاکه آثار حماسی و پهلوانی با توصیف صحنه‌های پراضطراب نبرد، رویدادهای پرتنش و رجزخوانی‌های همراه با تمسخر، دریغ، دلسوزی و... تعریف می‌شوند (ربیعی و شاه سنی، ۱۴۰۱: ۱۶۸) در متن موردنظر، با جملات شرطی که نوعی عدم قطعیت را در دل خود نهفته دارند، روبه‌رو می‌شویم.

بتازید تا کار سهراب چیست که بر شهر ایران ببايد گريست
اگر کشته شد رستم جنگجوی از ایران که یارد شدن پیش اوی؟
(ب ۸۹۹ - ۹۰۰)

یکی از کاربردهای مهم جملات شرطی زمانی است که دارای کنش کلامی غیرمستقیم در معنای امر هستند که در بافت موقعیتی خاصی جلوه‌گر می‌شوند:

به زاولستان گر درنگ آوریم زمین باز پیکار و جنگ آوریم
(ب ۳۴۱)

در جمله بالا گویو پس از سه روز معطلی در سیستان، برای برانگیختن رستم برای رفتن به نزد کیکاوس در آن شرایط خطیری که سهراب بر ایران حمله‌ور شده است و هر لحظه امکان آن هست که ایران‌زمین را تصاحب کند، در گفت‌وگو با رستم به جای امر مستقیم بدو از این ساختار شرطی بهره می‌برد. این وجه شرطی معنای بلاغی دیگری نیز دارد و آن انتقال میزان اضطراب و وخامت اوضاع به مخاطب است.

تهمتن گر آزرده باشد ز شاه مر ایرانیان را نباشد گناه
(ب ۳۹۵)

نمونه بالا یکی از جالب‌ترین نمونه‌های وجه شرطی در معنای امر است. بزرگان ایران پس از درگیری رستم و کیکاوس حالا برای جلب نظر رستم به صلح با کیکاوس به دیدار او آمده‌اند. آنان در این بافت خاص به جای بهره بردن از امر مستقیم از این ساختار شرطی برای برانگیختن رستم و جریحه‌دار کردن عواطفش بهره می‌برند. آنان در خطاب با رستم با استفاده از ساختار نحوی «در صورت آزردن رستم از کیکاوس، ایرانیان گناهی ندارند که در برابر سهراب تنها بمانند» غیرمستقیم رستم را مخاطب قرار داده و با استفاده از ساخت شرطی از او می‌خواهند «ایرانیان را در برابر حمله سهراب رها مکن و تنها مگذار».

در ابیات زیر گودرز پس از مرگ رستم برای دلداری دادن او و آرام ساختنش پس از آن واقعه سهمناک، به جای آنکه به رستم بگوید: «گریه نکن»، «به خودت آسیب نرسان» و مواردی از این قبیل از ساختار شرطی بهره برده است. مهم‌ترین دلیل بلاغی استفاده او از این ساختار شرطی در این بافت خاص آرام کردن رستم است.

بدو گفت گودرز کاکنون چه سود
تو بر خویشتن گر کنی سد گزند
اگر مانده‌ستش به گیتی زمان
و گر زین جهان این جوان رفتنیست
گر از روی گیتی برآری تو دود؟
چه آسانی آید بدین ارجمند؟
بماند، تو بی‌رنج با او بمان
به گیتی نگه کن که جاوید کیست
(ب ۹۲۷ - ۹۳۰)

شبی به همین مورد بالا را در برخورد کیکاوس با رستم پس از مرگ سهراب می‌بینیم:
اگر آسمان بر زمین برزنی
نیاری همان رفته را باز جای
بپری و از آب آتش کنی،
روانش کهن شد به دیگر سرای
(ب ۹۸۹ - ۹۹۰)

در نمونه بالا باید این نکته را هم در نظر گرفت که شاید کیکاوس برای فرار از تبعاتِ ندادن نوش‌دارو به رستم این ساختار را به کار می‌برد.

یکی دیگر از کاربردهای ساختار شرطی که فردوسی از آن بهره برده است، استفاده از این ساختار برای بیان «غیرممکن‌ها» و آوردن نوعی «مبالغه» در شعر است. او با آوردن امر غلو شده در ساختار شرطی، فضای خیال‌انگیزی را تصویر می‌کند که سبب التذاذ هنری خواننده می‌شود:

کسی را نبد پای با او به جنگ
اگر شیر پیش آمدش گر پلنگ
کنون گر تو در آب ماهی شوی
و گر چون شب اندر سیاهی شوی
و گر چون ستاره شوی بر سپهر
ببری ز روی زمین پاک مهر،
بخواهد هم از تو پدر کین من
چو داند که خاکست بالین من
(ب ۸۶۸ - ۸۷۰)

۲-۳-۱- وجه شرطی نشان‌دار

حرف شرط «اگر» در شکل بی‌نشان در ابتدای جمله می‌نشیند که این ساختار در بسیاری از جملات شرطی متن مورد پژوهش رعایت شده است؛ اما گاهی شاعر یا نویسنده حرف شرط «اگر» را نه در ابتدای جمله بلکه در میان جمله می‌آورد و با این کار هم تنوع بیشتری را در سخن خویش ایجاد می‌کند و هم به شکل نشان‌دار عنصر قبل از حرف شرط «اگر» را برجسته می‌سازد. این شیوه آرایش واژگانی ساختارهای شرطی، نقشی تأکید کننده را برای عنصر مقدم به ارمغان می‌آورد:

تو بر خویشتن گر کنی سد گزند
چه آسانی آید بدین ارجمند؟
(ب ۹۲۸)
درفش مرا گر ببیند ز دور
دلش ماتم آرد به هنگام سور
(ب ۳۳۱)
تهمتن گر آزرده باشد ز شاه
مر ایرانیان را نباشد گناه
(ب ۳۹۵)

به زاولستان گر درنگ آوریم زمین باز پیکار و جنگ آوریم

(ب ۳۴۱)

شکل بی‌نشان بیت آخر این است که «گر به زاولستان درنگ آوریم، زمین را باز پیکار و جنگ آوریم»؛ اما گویو با توجه به بافت داستان که در آن موقعیت خطیر حمله سهراب، همراه با رستم سه روز در زابلستان مشغول عیش و نوش بودند، در روز سوم خطاب با رستم این بیت را می‌گوید و با تقدیم «زابلستان» و خارج کردن آن از سایه حرف شرط «اگر» قصد تأکید و برجسته‌سازی آن را دارد. این نکته هنگامی بهتر نمایان می‌شود که این نکته را در نظر داشته باشیم که گویو وجه شرطی بالا را در معنای امر به‌کاربرده است و قصد دارد تا رستم را به خروج از زابلستان تحریک کند.

۲-۴- وجه ندایی

ندا نوعی فراخوانی مخاطب است که ندا کننده قصد جلب توجه مخاطب ندا را دارد. این ساختار با اداتی هم‌چون «یا»، «ای»، «ایا» در ابتدای اسم و «ا» در پایان اسم همراه است. جملات منادا بدان سبب که بار خطابی بسیاری را به همراه دارند می‌توانند حاوی اطلاعات مهمی باشند و جملات ندایی در ژرف‌ساخت خود، جملاتی گفت‌وگو محور هستند. «مخاطب قرار دادن کسی، همراه است با گفت‌وگو و طرف خطاب واقع شدن؛ ازاین‌رو جملات ندایی، جملاتی گفت‌وگو محورند» (امیر خاندو، ۱۳۹۳: ۱۴)

نکته دیگر در تحلیل جملات ندایی دانستن این نکته است که نویسنده یا شاعری که از جملات ندایی بهره می‌برد درواقع از چهارچوب راوی سوم شخص خارج شده و نگاه واسطه‌گرایانه خود را کنار گذاشته و شخصیت‌ها را در تقابل و تعامل با یک‌دیگر قرار داده است. (امینی و طالبیان، ۱۴۰۲: ۲۰۵)

برخی از جملات ندایی در بافتی به کار می‌روند که گوینده قصد دارد پیام مهمی را به مخاطب خود انتقال دهد و درصدد است که اندیشه و عواطف خویش را در قالب این ساختار عرضه دارد؛ مانند نمونه‌های زیر:

چنین گفت گژدهم کای شیرزن پر از غم بد از تو دل انجمن

(ب ۲۳۸)

بدو گفت شاه ای گو نامجوی تو را زین نشان انده آمد به روی،

گر ایشان به من چند بد کرده‌اند و گر دود از ایران برآورده‌اند،

دل من ز درد تو شد پر ز درد ازیشان نخواهم همی یادکرد

(ب ۹۹۷ - ۹۹۹)

در نمونه نخست گژدهم پس از بازگشت گردآفرید پس از نبرد سخت و اسیر شدن به دست سهراب، با این ساختار ندایی قصد دارد تا عصاره احساس خویش و ایرانیان را به او انتقال دهد و به نوعی با غم و رنج او هم‌دردی کند. یکی دیگر از کارکردهای منادا در بزنگاه‌های عاطفی داستان است که در این حالت بار عاطفی بسیاری را به صاحب ندا و مخاطب انتقال می‌دهد. (سید قاسم، ۱۳۹۸: ۱۶۸)

بر آتش نهادند و برخاست غو همی گفت زار ای جهاندار نو

(ب ۹۷۴)

همی گفت کای کشته بر دست من دلیر و ستوده به هر انجمن

(ب ۸۸۵)

دو نمونه بالا یکی از جالب‌ترین ساختارهای ندایی است که در متن رستم و سهراب از زبان رستم پس از مرگ فرزندش سهراب، ایراد می‌شود. در این ساختارها هیچ طرف خطابی وجود ندارد و رستم در بزنگاه عاطفی داستان به نشانه سوگ و اندوه خویش این ساختار را برگزیده است. در حقیقت «رستم بر پسر مویه می‌کند و یا به اصطلاح امروز زبان می‌گیرد.» (خالقی مطلق، ۱۳۹۳: ۲۳۵) دلیل انتخاب این ساختار از سمت فردوسی برانگیختن احساس خواننده و ایجاد یک فضای هم‌دلی صمیمانه میان خواننده با قهرمان داستانش است.

گاهی گوینده برای برانگیختن طرف خطاب خود به انجام کاری که در نظر دارد از ساختار ندایی برای تأثیرگذاری هرچه بیشتر بر مخاطب خود بهره می‌برد. برای مثال در ابیات زیر، گردآفرید برای برانگیختن سهراب به آشتی با او و رهایی از دستش، در ابتدای کلام خویش ساختار ندایی را برمی‌گزیند:

بدو روی بنمود و گفت ای دلیر	میان دلیران	بکردار شیر،
دو لشکر نظاره برین جنگ ماست	برین گرز و شمشیر و آهنگ ماست	
کنون من گشاده چنین روی و موی	سپاه تو گردد پر از گفت‌وگوی،	
که با دختری او به دشت نبرد	بدین‌سان بدابر اندر آورد گرد	
نهانی بسازیم بهتر بود	خرد داشتن کار مهتر بود	

(ب ۲۱۸ - ۲۲۲)

۲-۴-۱- جملات ندایی از نظر ساختار

جملات با وجه ندایی را از منظر ساختار به سه دسته ساده، ترکیبی و موصولی می‌توان تقسیم کرد.

۲-۴-۱-۱- جملات ندایی ساده

این جملات ندایی تنها از یک واژه تشکیل شده‌اند و به معنای اصلی و اولیه جمله توجه دارند. این جملات در مقایسه با دو نوع دیگر منادا ارزش بلاغی چندانی ندارند:

بدو روی بنمود و گفت ای دلیر میان دلیران بکردار شیر

(ب ۲۱۸)

ز مرگ ای سپهبد بی‌اندوه کیست؟ همی خویشتن را ببايد گریست

(ب ۹۳۴)

۲-۴-۱-۲- منادای ترکیبی

در این نوع از جملات ندایی، واژه ندا از بیش از یک کلمه تشکیل شده است و به صورت ترکیب اضافی، وصفی یا عطفی به کار می‌رود. این منادها به علت وجود صفات و مضاف‌الیه‌های خود دارای گستره معنایی وسیع‌تری هستند و توصیف بیشتری را از کلمه منادا بیان می‌دارند. این معنای اضافه‌شده، اطلاعات بیشتری را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد؛ از این رو در قیاس با منادای ساده اهمیت بیشتری دارد:

بدو گفت کز من رهایی مجوی چرا جنگ جستی تو ای ماه روی؟

(ب ۲۱۵)

بر آتش نهادند و برخاست غو همی گفت زار ای جهاندار نو

(ب ۹۷۴)

بدو گفت شاه ای گو نامجوی تو را زین نشان انده آمد به روی

(ب ۹۹۷)

در نمونه سوم «گو نامجوی» به سبب آوردن صفت «نامجوی» برای «گو» حوزه احتمالات معنایی این منادا افزایش یافته است و ذهن خواننده را به سوی معنای وسیع‌تری فراتر از «گو» تنها سوق می‌دهد.

۲- ۴- ۱- ۳- منادای موصولی

این نوع از منادا، از نظر دستوری همراه با یک جمله صله می‌آید که در آن جمله صله مجموعه‌ای از ویژگی‌ها و حالات منادا بیان می‌شود. این نوع از منادها به سبب توصیف بیشتری که از منادا ارائه می‌دهند و کنش و واکنش‌های منادا را به شکل مفصل‌تری بیان می‌دارند، نقش بسیار زیادی در زایش معانی بیشتر ایفا می‌کنند. «این دسته از جملات ندایی بیش از سایر نداها، بیانگر عاطفه و احساس شاعر است؛ از این رو، همان‌گونه که یاکوبسن اشاره کرده است کارکرد عاطفی زبان، در نداها بیشتر خود را نمایان می‌سازد.» (امیرخانلو، ۱۳۹۳: ۱۸)

توجه به این نکته ضروری است که در این نوع از منادها گاهی «که» در معنای کسی و «که» موصولی بعد از حرف ندا حذف می‌گردد و ایجاز بیشتری در کلام ایجاد می‌شود:

همی گفت کای کشته بر دست من دلیر و ستوده به هر انجمن

(ب ۸۸۵)

در پایان بخش ندا ذکر این نکته ضروری است که گاهی منادا که در حالت بی‌نشان مقدم است گاهی با تأخیر در کلام می‌آید و این موضوع سبب برجسته‌سازی و تأکید آن می‌شود (شمیسا، ۱۳۹۸: ۱۶۰)

بدو گفت کز من رهایی مجوی چرا جنگ جستی تو ای ماه روی؟

(ب ۲۱۵)

۲- ۵- وجه دعایی

جملات دعایی بیشتر همراه با فعل «باد» به کار می‌روند و جملات دعایی همراه با این فعل، رسمی‌ترین و قراردادی‌ترین حالت جملات با وجه دعایی هستند:

همی‌گوید آن روز هرگز مباد که با او سواری کند رزم یاد

(ب ۳۸۰)

ستایش گرفتند بر پهلوان که جاوید بادی و روشن روان

جهان سربسر زیر پای تو باد همیشه سر تخت جای تو باد

(ب ۳۹۱ - ۳۹۲)

یکی از موارد وجه دعایی در محدوده مورد پژوهش، دعای نیستی و نابودی است که رستم از زبان خودش در مواجهه با قتل فرزند خودش به زبان می‌آورد. به نظر می‌رسد که به‌کارگیری این وجه در این فضای داستان برای اظهار تنفر رستم از خود و کاری که انجام داده است باشد:

که اکنون چه داری ز رستم نشان؟ که کم باد نامش ز گردنکشان
(ب ۸۷۶)

بریدن دو دستم سزاوار هست جز از خاک تیره مبادم نشست
(ب ۹۶۲)

به دشنه جگرگاه پور دلیر دریدم که رستم مماناد دیر
(ب ۹۳۷)

نکته‌ای که در بیت آخر وجود دارد این است که رستم به جای استفاده از فعل «باد» از «مماناد» بهره برده است. او این ساخت را در خارج از فضای سلسله‌مراتب درباری استفاده کرده است که نوعی خروج از زبانی قراردادی و از پیش تعیین‌شده را نشان می‌دهد. به‌هرحال بسامد بیشتر فعل «باد» در ساختارهای دعایی نشان از رعایت کلیشه و قراردادی را از سمت و سوی تمام بزرگان دربار نشان می‌دهد؛ اما نباید پنداشت که صرف خروج از فضای دربار سبب ظهور فعلی غیر از «باد» در وجه دعایی می‌شود. نمونه اول ابیات بالا به‌خوبی این مسئله را نشان می‌دهد. رستم در فضایی خارج از دربار و در کنار فرزند کشته‌شده‌اش در ساختار دعایی خویش فعل «باد» را به‌کاربرده است.

۳- نتیجه‌گیری

وجهیت مقوله‌ای دستوری و زبان‌شناختی است که دیدگاه‌گوینده نسبت به موضوع و میزان قطعیت یا عدم قطعیت نظر وی را بازتاب می‌دهد. با بررسی وجه در جمله‌های داستان رستم و سهراب می‌توان نتیجه گرفت که فردوسی با خلق روایتی مبتنی بر گفت‌وگو و تعامل شخصیت‌ها با یک‌دیگر، داستان خود را بستر خلق انواع وجوه غیر خبری کرده است و با به‌کارگیری وجوه مختلف متن خود را از تک‌صدایی خارج کرده و به سمت چندصدایی برده است. او با همین ویژگی توانسته متنی پویا و فضایی دیالکتیک را ایجاد کند.

وجوه جملات در داستان، ارتباط نسبتاً مستقیمی با شرایط سلسله‌مراتبی افراد و سنت درباری دارد که توجه به آن در تحلیل بلاغی وجوه جملات داستان بسیار مؤثر است. قهرمانان داستان در موقعیت‌های متفاوت از وجوه با کنش‌های کلامی غیرمستقیم بهره می‌برند. گاه از وجه خبری یا شرطی برای امر استفاده می‌کنند که این مسئله توجه به بافت موقعیتی خاص را در تحلیل وجوه کلام آشکار می‌سازد. در وجه امری، فردوسی در موقعیت‌های خاص از جمله خطاب افراد بالادست، برانگیختن مخاطب بر انجام کاری، گستره بیشتر مخاطبان امر از وجه امری غیرمستقیم با کمک فعل «باید» بهره برده است که الزام و ضرورت را همراه با معنای امر به مخاطب انتقال می‌دهد. وجه پرسشی در داستان موردنظر ما متنی چالشی و بسیار پویا را ایجاد کرده است که این ویژگی به سبب چرخش بیشتر کلام در وجه پرسشی است. فردوسی بیشتر از جمله‌های پرسشی در کنش کلامی غیرمستقیم بهره برده است که نشان می‌دهد که او از پرسش به‌عنوان یک ابزار بلاغی بهره می‌برد و از ظرفیت‌های بلاغی آن آگاه است. او از جمله پرسشی در معانی هم‌چون امر، شگفتی، هشدار و... بهره برده است. وجه شرطی در متن داستان رستم و سهراب جایگزینی مناسبی برای

فعل امر شده است که در موقعیت‌هایی که گوینده می‌خواهد از امر مستقیم بهره نبرد و بتواند در کنار امر به طرف مقابلش وضعیت وخیم اوضاع را نشان دهد از وجه شرطی بهره برده است. در داستان رستم و سهراب وجه ندایی زمانی به کار می‌رود که گوینده قصد دارد تا عواطف و اندیشه خود را به طرف مقابلش بیان کند. هم‌چنین این وجه در بزنگاه‌های عاطفی داستان نقش بلاغی غیرقابل‌انکاری دارد. همراهی جملات دعایی با فعل «باد» نیز نشان از رعایت یک زبان قراردادی و کلیشه‌ای را در فضای درباری نشان می‌دهد که خروج از این ساختار نشان از فضایی خارج از کلیشه و دربار را به معرض نمایش می‌گذارد. وجه دعایی در موقعیت‌های خاص می‌تواند راهی برای تسکین و دلداری دادن به خود باشد.

منابع

- احمدی گیوی، حسن و انوری، حسن (۱۳۸۵) دستور زبان فارسی ۱، تهران: فاطمی، چاپ بیست و هشتم.
- امیرخانلو، معصومه (۱۳۹۳) تنوع ساختارهای نحوی غزلیات حافظ، رساله دکتری، به راهنمایی دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، دانشگاه تهران
- امینی اسالمی، حمید و طالبیان، یحیی (۱۴۰۲) کاربرد بلاغی وجوه جملات در منظومه گرشاسب‌نامه و داستان بیژن و منیژه شاهنامه، مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۱۴، شماره ۳۱، ص ۱۹۱ تا ۲۱۴
- جرجانی، عبدالقاهر (۱۹۸۴) دلائل الاعجاز فی القرآن، بتعلیق محمود محمد شاکر، قاهره: مکتبه الخانجی
- خطیب قزوینی، جلال‌الدین محمد بن عبدالرحمن بن عمر بن احمد بن محمد (۱۹۹۹) الایضاح فی علوم البلاغه، قاهره: موسسه المختار ربیعی قهفرخی، حمید و شاه سنی، علی محمد (۱۴۰۱) نقش رجز در شاهنامه و کارکرد بلاغی آن، فصلنامه مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۱۳، شماره ۲۷، ص ۱۴۵ تا ۱۸۲
- السکاکي، ابویعقوب یوسف بن ابی بکر محمد بن علی (۱۹۳۷) مفتاح العلوم، مصر: مطبعه المصطفی
- سید قاسم، لیلا (۱۳۹۸) بلاغت ساختارهای نحوی در تاریخ بیهقی، تهران: هرمس، چاپ دوم
- شمیسا، سیروس (۱۳۹۸) معانی، تهران: میترا، چاپ پنجم
- صفوی، کوروش (۱۳۹۴) از زبان‌شناسی به ادبیات، ج ۱، تهران: سوره مهر، چاپ پنجم
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۹۳) داستان رستم و سهراب، تصحیح و گزارش جلال خالقی مطلق، به کوشش محمد افشین وفایی و پژمان فیروزبخش، تهران: سخن
- کزازی، میر جلال‌الدین (۱۳۷۳) زیباشناسی سخن فارسی (معانی)، تهران: کتاب ماد، چاپ سوم
- ولی‌پور، مونا و اکبری، منوچهر (۱۳۹۵) نقد و تحلیل انواع وجه فعلی در فارسی، ادب فارسی، سال ۶، شماره ۱۷، ص ۱ تا ۱۵

Investigating the rhetorical function of the face in the story of Rostam and Sohrab

Shahab Zaridar

Master of Persian language and literature, Arak University

Shahab Zaridar@gmail.com

Ali Sabbaghi

Associate Professor of Persian Language and Literature, Arak University

a-sabbaghi@araku.ac.ir

Abstract

Examining syntactic structures from the perspective of form is of great importance in rhetorical and discourse studies of literary works. The form of a sentence reveals the dimension of the relationship between the speaker and the audience and the degree of certainty of the speaker. In traditional rhetoric, attention has been paid to the form of a sentence and the effect of its recognition on the relationship between the speaker and the listener in the subject of news and essays. In linguistic studies that considered the discourse and ideological analysis of literary and non-literary texts, importance was given to the interactive function of language, and the category of form, which is considered the most important component in the interactive function of language, was discussed. In this paper, a descriptive-analytical method has been used to examine the types of sentence forms (imperative, conditional, supplication, interrogative, and exclamatory) and analyze their rhetorical function in the story of Rostam and Sohrab Ferdowsi. For this purpose, first the forms have been extracted and then the forms of sentences have been rhetorically analyzed. The results of the research show that the context of the birth of most non-news forms is the channel of conversations. Since we are dealing with an epic-historical text in the form of a story, we encounter a high frequency of conversations. Conversations are a place for interaction between people and the exchange of information, and Ferdowsi, by taking advantage of this possibility, has taken advantage of the capacity of the conversation element to display the emotions of the heroes of his story. This context and capacity mentioned is a very suitable place for the emergence of non-news aspects that take the text out of monologue and make it dynamic.

Keywords: Rhetoric, Semantics, Story of Rostam and Sohrab, Sentence Modality.

بررسی ساختار روایی دوبار نبرد قهرمان (نبرد رستم با پیلسم و سهراب) در شاهنامه براساس نبرد تیشتر و اپوش

معصومه زندیه

عضو هیأت علمی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران

m.zandieh@pnu.ac.ir

چکیده

ایران مهد تفکر دوبنی، پیکار دو نیروی خیر و شر و چیرگی نیکی در فرجام و فرشگرد است. در این فضای فکری دو نیروی متخاصم به صورت مادی و جسمانی و در سیمای شاهان و پهلوانان تجسم و نمود یافته‌اند. یکی از بن‌مایه‌های رایج و پرتکرار نشأت گرفته از این تفکر در اساطیر و شاهنامه، ساختار دوبار نبرد قهرمان، شکست اولیه و پیروزی نهایی وی است که از روی دوبار نبرد تیشتر و اپوش در اساطیر ایرانی الگوبرداری شده‌است. در داستان‌های مربوط به رستم به کرات به این ساختار برخورد می‌کنیم، مانند؛ رستم و سهراب، رستم و اسفندیار، رستم و اکوان دیو. دوبار نبرد سهراب و پیلسم با رستم و کشته‌شدن هر دو نشانه‌هایی از این تشابه ساختاری دارند. داستان پیلسم، پهلوان تورانی در بخش داستان‌های مربوط به سیاوش آمده‌است. رویارویی و نبرد نخستین پیلسم در برخی چاپ‌ها و تصحیح‌ها به حاشیه و بخش ملحقات منتقل شده‌است. در این پژوهش که با استناد به منابع کتابخانه‌ای و روش توصیفی تحلیلی نگارش یافته، براساس ساختار داستان‌های نبرد رستم که در آن‌ها با ضدقهرمان دوبار نبرد کرده‌است؛ در نبرد اول شکست خورده و در دومین رویارویی به پیروزی رسیده، ساختار داستان پیلسم را بررسی کرده‌ایم. تشابه پیلسم با سهراب و هم‌چنین تشابه ساختاری هر دو داستان با نبرد تیشتر و اپوش در اوستا و اساطیر ایرانی نشان‌دهنده الگوبرداری از این الگوی پیش‌نمون است. بنابراین نبرد اولیه پیلسم و رستم نیز می‌تواند به همان اندازه اصالت داشته‌باشد و در ساختار داستان‌های رستم بگنجد.

کلیدواژه‌ها: ساختارگرایی، الگوی پیش‌نمون، نبرد تیشتر و اپوش، رستم، پیلسم، سهراب.

۱- مقدمه

مسأله قطعات روایی الحاقی از دیرباز یکی از مباحث پیچیده و بغرنج در شاهنامه‌پژوهی و تصحیح شاهنامه بوده است. از جشن هزاره حکیم ابوالقاسم فردوسی در سال ۱۳۱۱ه. ش که بسیاری از پژوهشگران مأمور جمع‌آوری نسخه‌های مختلف شاهنامه از سراسر جهان شدند تاکنون چندین تصحیح و چاپ از این کتاب صورت گرفته است ولی هیچ‌کدام به‌طور قطع آخرین تصحیح نیست. در این میان تصحیح خالقی مطلق به دلیل مقایسه و بررسی تعداد بالای دست‌نویس‌ها و درج نسبتاً دقیق نسخه‌بدل‌ها در زیرنویس از مزایای ویژه‌ای برخوردار است. یکی از مزیت‌ها دسترسی آسان پژوهشگران به چندین نسخه شاهنامه در آن واحد و بنابراین امکان بررسی بهتر کمیّت و کیفیت دست‌بردها در این متن است. با این حال هنوز هم باب بحث درباره چندوچون ابیات و قطعات الحاقی باز است. به‌خصوص اگر این قطعات در دست‌نویس‌های کهن هم آمده باشد و یا در تعداد بیشتری از آن‌ها درج شده باشد به پیچیدگی مسأله می‌افزاید. کاتبان ازجمله نخستین خوانندگان این متن بوده‌اند که بر اثر مؤانست و مداقه در این کتاب موفق به درک برخی نقایص و تناقض‌های داستانی شده‌اند و باز از زمره کسانی بوده‌اند که سعی در رفع آن نواقص کرده‌اند. «نبرد پیلسم با ایرانیان» از قطعاتی است که برای رفع چنین نقصی سروده شده است. این قطعه تکمیل‌کننده روایتی است در بخش «کین‌خواهی سیاوش». در پی کشته شدن ورازاد و سرخه، پیلسم پهلوان نابالغ و درعین حال تنومند و قدرتمند تورانی، کوچک‌ترین برادر پیران ویسه، برای انتقام به جنگ ایرانیان می‌آید که در نهایت به دست رستم کشته می‌شود. در متن ابیاتی (فردوسی، ۱۳۸۸: ج ۲: ۳۹۶، ابیات ۲۴۵ و ۲۶۱) دال بر نقص این روایت وجود دارد. به همین دلیل خوانندگان این متن، اقدام به سرایش قطعه مفقوده و یا ناموجود کرده‌اند. بنابراین در برخی نسخ، قطعه‌ای در مواجهه و رویارویی پیلسم و پهلوانان ایرانی قبل از «داستان کین‌خواهی سیاوش» افزوده شده است. این قطعه محل دقیقی ندارد یعنی در نسخ مختلف محل الحاق، متفاوت است. این روایت در کهن‌ترین نسخه‌ها آمده‌است بنابراین ناسخان اقدم نسخ و یا قبل‌تر متوجه این نقص شده‌اند. برخی مصححان این نبرد و مواجهه نخستین را در تمام محل‌های الصاق، الحاقی دانسته، از متن خارج کرده‌اند؛ چاپ‌های مسکو و خالقی مطلق این گونه‌اند.

باین‌وجود، محققان و مصححان به دلایل افزودگی این روایت اشاره نکرده‌اند و صرفاً هم‌چون جوینی به ادله‌ای چون بزرگی نام پیلسم و برادرش پیران ویسه بسنده کرده‌اند (جوینی، ۱۳۸۶: ۳۲). خالقی مطلق نیز فقط دلایل الحاقی بودن این روایت را آورده‌است و به چرایی افزودگی آن نپرداخته (خالقی مطلق، ۱۳۸۹: دفتریکم: ۴۸۸). گرچه نظر مصححان و محققان در این مورد مخالف یک‌دیگر است اما به استناد دلایل سبک‌شناسانه و ایرادات و استدلال‌های قانع‌کننده خالقی مطلق، احتمالاً این قطعه از فردوسی نیست و این روایت بر مبنای تلقی خاص از ساختار اسطوره‌ها و روایات حماسی مشابه و هم‌چنین دلایل و شواهد درون‌متنی مبتنی بر رویارویی نخستین و آشنایی پیلسم و رستم، توسط خوانندگان این متن که از قضا برخی از آنان کاتب شاهنامه بوده‌اند خلق شده‌است. اما بررسی‌ها نشان می‌دهد که آن‌ها در تشخیص محل الصاق موفق نبوده‌اند و نتوانسته‌اند محل را به خوبی تشخیص دهند؛ به همین دلیل محل قرارگیری قطعه در نسخ مختلف متفاوت و مغشوش است. در این پژوهش می‌کوشیم به این سؤالات پاسخ دهیم: الحاق‌کنندگان برچه مبنا و دلایلی این روایت را خلق کرده‌اند؟ آیا در این زمینه موفق بوده‌اند و توانسته‌اند مکان مناسب الحاق را حدس بزنند؟ و درنهایت مکان مناسب و بهترین محل از نظر روایی کجاست یا کجا می‌تواند باشد؟

۲-۱- پیشینه تحقیق:

مصحّحان چاپ مسکو روایت «نبرد پیلسم با ایرانیان» را در هر سه محل افزودگی (ر. ک فردوسی، ۱۳۷۹، ج ۲: ۲۵۱) به بخش الحاقات برده‌اند البتّه از نظر آن‌ها مطلع نیستیم که به چه دلیل آن را الحاقی دانسته‌اند اما می‌توان حدس زد به دلیل نبودن این روایت در ترجمه بنداری دست به این کار زده‌اند، چراکه؛ این روایت در نسخه اساس و سه نسخه دیگر این چاپ وجود دارد که البتّه نشان از آن است که مصحّحان این چاپ بیش از اندازه بر این ترجمه متکی بوده‌اند. خالقی‌مطلق در یادداشت‌های شاهنامه با پنج دلیل اصالت این روایت را رد کرده، آن را به زیرنویس برده‌است. از این قرار: به دلیل اختلاف در محل روایت و اختلاف در خود روایت. نبود این روایت در نسخه فلورانس و چند نسخه دیگر و همچنین ترجمه بنداری. اشکال قافیه در دو بیت از این قطعه. وجود واژه «جوق» که همین یک‌بار در شاهنامه و در این قطعه ذکر شده. تلفظ دوگانه پیلسم هم به زبر حرف سین و هم به پیش (خالقی‌مطلق، ۱۳۸۹، دفتریکم: ۴۸۸). خالقی‌مطلق نسخه‌بدل‌های قطعه را درج نکرده و فقط خود قطعه را بر مبنای نسخه لندن ۶۷۵ که از نظر ایشان بهترین وجه آن است در زیرنویس در سی‌وهشت بیت آورده است. چاپ مسکو در بخش ملحقات جلد دوم، تفاوت سه نسخه دیگر بجز اساس را با دقت درج کرده. با بررسی تفاوت‌های همین چهار نسخه می‌توان برخی از اشکالات را رفع کرد هرچند شیوه‌ای نه چندان علمی است. برای مثال در باب اشکال قافیه در بیت بیست‌ودو بجز نسخه لندن در سه نسخه دیگر این بیت نیامده و با حذف این بیت مشکل هم از میان می‌رود. بیتی که واژه ناشاهنامه‌ای «جوق» در آن آمده در نسخه لنینگراد/۷۳۳ که از نسخه‌های معتبر نیز هست و همچنین در نسخه خ^۱ (خاورشناسی شوروی) به این شکل آمده: (که با نامداری بکردار شیر / شده جنگجو چار گرد دلیر) در نسخه خ^۲ نیز با کمی تفاوت اما باز بدون واژه جوق، پس؛ از بین چهار نسخه، فقط یک نسخه این واژه را دارد. یا بیتی که پیلسم با رویینه‌خُم قافیه شده: (چو بشنید گفتار او پیلسم / بغرید مانند رویینه‌خُم) در نسخه خ^۱ ۸۴۹ مصرع دوم: (برآویخت چون آتش تیز دَم) ضبط شده. لازم به ذکر است، مسأله دوگانه‌خوانی این نام مسبوق به سابقه است؛ حداقل در سه متن دیگر جز شاهنامه. نخست در مجمل‌التواریخ و القصص که از پیلسم با عنوان برادر پیران نام برده شده و خالقی‌مطلق نیز به وجود نام پیلسم در این کتاب اشاره کرده‌است (همان). از چهار نسخه موجود این کتاب، نسخه برلن مورخ ۷۵۱ ه. پیلسم را به پیش حرف سین ضبط کرده. البتّه شکل مکتوب این نام در سه نسخه دیگر تفاوت‌هایی دارند (نواده مهلب، ۱۳۷۸: ۷۲؛ ر. ک همان: ۱۰۹). در برزنامه نیز این نام از یازده مورد در محل قافیه، سه مورد آن با پیش سین تلفظ شده‌است (بیت‌های: ۲۱۸۵، ۲۳۳۸، ۲۴۲۷، ۲۹۸۱، ۳۰۰۸، ۳۰۱۳، ۳۰۴۳، ۳۰۵۵، ۳۰۸۶، به زبر سین و بیت‌های: ۲۳۳۶، ۲۹۳۸، ۳۱۰۵ به پیش حرف سین ثبت شده‌است). تاریخ کتابت مجمل‌التواریخ را ۵۲۱ ه. ذکر کرده‌اند هرچند هر چهار نسخه موجود آن سیصد سال پس از کتابت رونویس شده‌اند (همان: مقدمه: ب) و تاریخ احتمالی سرایش برزنامه نیز، سده هفتم و بین سال‌های ۵۷۰ تا ۶۸۰ تخمین زده شده (قائمی، ۱۳۹۹: ۱۴۴). با توجه به تاریخ‌های مذکور، ورود این دوگانه‌خوانی در این روایت و ثبت آن در اقدم نسخ شاهنامه قابل توجیه است. سوّمین متن، زرین‌قبنامه است: بگفتا پدر بد مرا پیلسم / منم شیر توران زمین شیردُم (زرین‌قبنامه، بیت ۲۰۰۳۹ به نقل از ارژنگی، ۱۳۹۷: ۱۲۰). در این متن نیز از چهارمورد که پیلسم در قافیه قرار گرفته، مورد مذکور با پیش سین ضبط شده است (همان) که البتّه مشخص نیست این اشکال بر متن وارد است یا مصحّح. بنابراین در روزگار الحاق‌کنندگان در متون دیگر شاهد دوگانه‌خوانی این نام هستیم. با مراجعه به کتب و فرهنگ‌های لغت، هر دو صورت تلفظ را می‌بینیم. اما در معنای برادر پیران با زبر سین ضبط شده‌است. پس

تلفظ این نام با زیر حرف چهارم صحیح است همان‌طور که در ابیات اصیل شاهنامه به این شکل مضبوط است. ضبط آن با پیش سین از سرنا آگاهی و عدم اطلاع از تیمولوژی و ریشه این واژه و به سبب برداشت از قدرت شگرف پیلسم، متصور شده است. کزازی نیز بر وجود «ریخت باستانی» این نام تأکید دارد که امروزه از بین رفته (فردوسی، ۱۳۸۷: ج ۳: ۴۶۹).

تلفظ اشتباه این نام در روایت نخستین پیلسم (قطعه الحاقی) یکی از دلایل موجه برای الحاقی دانستن آن است هر چند به هردو صورت آمده است. با این حال وجود دلایل و شواهدی در متن شاهنامه که در تصحیح خالقی مطلق نیز وجود دارد، نشان می‌دهد که احتمالاً چنین روایتی بایستی در سلسله روایات مربوط به داستان‌های رستم و در راستای پررنگ کردن نقش جهان‌پهلوانی او بوده باشد که خالقی مطلق در آن مکان‌ها از پاسخ غفلت کرده و جای پاسخ به آن‌ها در یادداشت‌های شاهنامه خالی است. هر چند به‌طور کل «داستان کین سیاوش» را متأخر و الحاقی دانسته است و دلیل این افزودگی را پررنگ کردن نقش رستم به عنوان دایه و پروراندۀ سیاوش و از طرفی کم‌رنگ شدن نقش گيو در داستان‌های مربوط به کیخسرو، بیان کرده (خالقی مطلق، ۱۳۸۹، دفتر یکم: ۷۲۸-۷۲۹). این نظر صحیح است چرا که در داستان آوردن کیخسرو از توران، این گيو است که از سوی سروش برای چنین مأموریت خطیری برگزیده می‌شود. از متن شاهنامه نیز چنین برمی‌آید که سیاوش آمدن گيو بعد از کشته شدنش و بردن کیخسرو به ایران را در خواب می‌بیند و نشان‌های او را به فرنگیس می‌دهد تا به موقع خود، او را شناسایی کند. اما رستم در چندسالی که در توران حکمرانی می‌کند حتی از وجود کیخسرو بی‌اطلاع است و این‌ها همه نقطه ضعفی برای جهان‌پهلوان شاهنامه محسوب می‌شود. محمد مختاری نیز بر این باور است که داستان زال، رستم و کیقباد نیز از روی داستان گودرز، گيو و کیخسرو ساخته شده است تا زال و رستم را در بخش نخست شاهنامه و ابتدای داستان کیانیان دارای نقش ویژه سازد (مختاری، ۱۳۹۳: ۲۰۷). در روایات شفاهی هم سعی شده تاحدودی این مسأله و نقص را توجیه‌کنند و به رستم سیمایی معنوی بخشند، برای همین در خواب کشته شدن سیاوش به وی الهام می‌شود (انجوی شیرازی، ۱۳۶۹: ج ۲: ۲۵۵). به گمان ما روایت پیلسم ممکن است به همین جهت ساخته شده باشد تا نقص و ضعف جهان‌پهلوان شاهنامه پوشانده شود البته در شکل و ساختاری که برای اذهان آشنا و پذیرفتنی باشد. برای همین است که در نبرد گيو با پیلسم چه در روایت الحاقی و چه در «داستان کین سیاوش» چندین پهلوان هم‌زمان با پیلسم مبارزه می‌کنند؛ که یکی از آن‌ها هم گيو است و همگی شکست می‌خورند تا رستم وارد میدان می‌شود.

اما، مهدی قریب در مقاله‌ای این قطعه را همراه چند قطعه دیگر اصیل دانسته است. وی ده دست‌نویس را در دو دسته الف و ب بنابر سلسله نسب آن‌ها تقسیم کرده که نبرد پیلسم با ایرانیان در نه تایی آن‌ها وجود دارد و فقط در یک نسخه ساقط شده است (یعنی در هر ده نسخه موجود بوده است). ایشان نسخه فلورانس را خارج از این دو دسته برآورد کرده و معتقد است که این نسخه از نظر سلسله نسب با این ده نسخه متفاوت است. بنابر نظر ایشان این افتادگی‌ها در نسخه فلورانس نباید محل وثوق باشد (قریب، ۱۳۶۹: ۶-۷). کزازی در نامه باستان در تشریح ابیات مربوط به نبرد و کشته شدن پیلسم به دست رستم در بخش «کین سیاوش»، از وجود نبرد پیشین این دو پهلوان اظهار بی‌اطلاعی کرده است (فردوسی، ۱۳۸۷: ج ۳: ۵۲۸). جوینی در چاپ خود از این داستان در بخش «رزم هاماوران» سخنی نگفته و نیاورده است. اما در زیرنویس «داستان هفت گردان» درباره این روایت اظهار نظر کرده، معتقد است که روایت پیلسم و جنگ وی با ایرانیان باید واقعیت داشته باشد زیرا در متن شاهنامه بعداً از آن یاد می‌شود (فردوسی، ۱۳۸۲: ج ۳: ۴۴۸).

ابوالفضل خطیبی در مقاله‌ای روایت جشن سده را در پادشاهی هوشنگ علی‌رغم نظر خالقی مطلق اصیل می‌داند. البته معتقد است که خالقی مطلق فقط در الحاقی‌دانستن همین قطعه اشتباه کرده‌است و بقیه مواردی که الحاقی دانسته و از متن خارج کرده، صحیح است (خطیبی، ۱۳۹۷: ۱۳۱). ما برآنیم که از منظر ساختارگرایی می‌توان لزوم و وجود این قطعه را، در سیر داستان‌های مربوط به نبردهای رستم اثبات کنیم. هم‌چنین به دلیل وجود شواهدی در متن شاهنامه، نبرد نخستین و رویارویی اوّل پیلسم با رستم قابل توجیه‌است و همین امر مبنای افزایش این قطعه در بخش‌های مختلف شده‌است.

۱-۳-۳- مبانی تحقیق

۱-۳-۱- ساختارگرایی

«ساختارگرایان بر این باورند که سازوکارهایی که اجزا و قواعد را به نظام‌های معنادار تبدیل می‌کنند، نتیجه ذهن انسان است که هم‌چون دستگاهی نظم‌دهنده عمل می‌کند و اجزا را بر اساس قواعد در نظر می‌گیرد و دسته‌بندی می‌کند» (کلیگز، ۱۳۸۸: ۵۲). ازجمله مزایای ساختارگرایی آن است که صرفاً تحلیل می‌کند و ارزیابی‌کننده نیست ضمن آن‌که معنای آشکار را رد می‌کند و به جای آن، در پی جداکردن برخی ژرف‌ساخت‌های درونی اثر است (ر. ک ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۳۲). فرمالیست‌ها به دنبال یافتن کوچک‌ترین عنصر روایی تشکیل‌دهنده ساختار روایت بودند که قابل تقسیم به واحد کوچک‌تر از خود نباشد. پیش از پراپ، وسلوفسکی کوچک‌ترین واحد روایتی را «بن‌مایه» (ر. ک پراپ، ۱۳۶۸: ۳۸) و توماشفسکی نیز اصل وحدت‌بخش در یک ساختار داستانی را یک فکر کلی یا همان درون‌مایه نامیده بود (ر. ک توماشفسکی، ۱۳۹۲: ۲۹۷ و ۳۰۰). پراپ برای شناسایی عناصر پایدار و متغیر در مجموعه‌ای از صد حکایت پریان روسی به این اصل رسید که هرچند پرسوناژهای یک حکایت متغیرند، کارکردهای آن‌ها در حکایت‌ها پایدار و محدود است (ر. ک اسکولز، ۱۳۷۹: ۹۵-۹۶). ساختارگرایی به وسیع‌ترین مفهوم آن، روش جستجوی واقعیت نه در اشیای منفرد که در روابط میان آن‌هاست (ر. ک همان: ۱۸).

۱-۳-۲- جابه‌جایی اسطوره

تعریف اسطوره دشوار است، اما وجه مشترک اغلب دیدگاه‌ها این است که اسطوره به آغاز و خلقت می‌پردازد و نگاهی قدسی به آفرینش است؛ این نگاه در شکل درام، نمایش، کنش، تجربه و کشف و شهود بیان می‌شود (مورنو، ۱۳۸۸: ۲۰۵). کاسیرر نیز معتقد بود اسطوره‌ها نیرومند و پایدار هستند و می‌توانند با تغییر شکل در سخت‌ترین شرایط نیز به حیات خود ادامه دهند (کاسیرر، ۱۳۷۸: ۳۷). از نظر وی در تفکر اسطوره‌ای، به‌جای گسترش در پهنه‌های بزرگ‌تر هستی، گرایش نیرومند بر یک نقطه واحد، شرط لازم هر نوع تفکر و صورت‌بندی اسطوره‌ای است (همان، ۱۳۶۶: ۸۳). اسطوره هر قدر هم که تحوّل بیابد، هم‌چنان برگرد همان میدان نیروی اولیه قرارداد و پیوندش را با اصل از دست نمی‌دهد؛ فقط ممکن است شکل و صورت آن تغییر یابد (همان: ۹۸).

۱-۳-۳- اصل تقابل‌های دوگانه

به نظر ستاری «ایران میهن اصلی دوگانه‌گرایی دینی است» (ستاری، ۱۳۹۱: ۲۸) «همه ویژگی‌های ممتاز آیین مزدیسنی از پیکار دو نیروی خیر و شرّ در طبیعت و تاریخ و زندگی انسان و به فرجام چیرگی نیکی بر بدی گرفته تا تشخیص آن دو نیرو به سیمای شاهان و پهلوانان، در یک اسطوره ایرانی به زیبایی و شیوایی انعکاس یافته است: اسطوره ضحاک ماردوش، آن‌چنان‌که می‌توان این اسطوره را به‌سان اسطوره پرومته در فرهنگ یونان، چکیده باورها و جهان‌نگری ایرانی دانست» (همان: ۴۷) بنابراین در چنین فضای فکری همواره نیروهای بدی و شرّ در حال آویزش و نبرد با نیروهای خیر هستند و در فرجام و در پیکار نهایی غلبه و پیروزی با نیروهای نیکی است. «تقابل‌های دوگانه (Binary opposition)» یکی از مفاهیم اساسی در نقد ساختارگرایی، پس‌اساختارگرایی و نظریات زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی است که در باورهای اساطیری و فرهنگی بشر ریشه دارد. لوی استروس تقابل‌های دوگانه را مهم‌ترین کارکرد ذهن جمعی بشری می‌داند و معتقد است که ساختار تفکر انسان بر روی تقابل‌های دوگانه‌ای مثل خوب/بد، مقدس/ غیرمقدس و... بناشده است. اساطیر هم بر مبنای تقابل‌های دوگانه بناشده است» (مالیر و همکاران، ۱۳۹۹: ۱۱۷). در شاهنامه نیز «تضاد و تمامیت‌اضداد در هستی، حاصل نمونه‌برداری از تضاد کلان بنیادین در اسطوره آفرینش است» (فتحی و محرمی، ۱۳۹۷: ۱۴۱). در یک پژوهش ثابت شده «در تمام قصه‌های شاهنامه که دارای بن‌مایه نبرد خیر و شر هستند، عامل خیر پیروز نهایی است» (طالبیان و همکاران، ۱۳۸۶: ۱۰۸). ما برآنیم که در برخی از داستان‌های شاهنامه علاوه بر اسطوره آفرینش و نبرد اهورا و اهریمن، از روی ساختار ویژه نبرد تیشتر و اپوش نیز الگوبرداری شده است.

۱-۳-۴- اسطوره نبرد تیشتر و اپوش

در اساطیر ایرانی هر عنصر مجردی می‌تواند در صورت جسمانی نیز پدیدار شود. این اصل در شاهنامه قابل پیگیری است و مواردی را می‌توان یافت. برای مثال هوم در شاهنامه نام مردی زاهد است که در شکست دادن افراسیاب یاور کیخسرو است ولی این نام در اوستا، ایزدی است یاریگر نیکان و هم‌چنین نام گیاهی است که خاصیت آن مرگ‌زدایی است. این‌گونه تجسدها را در برخی از داستان‌های مربوط به رستم نیز می‌توان ردیابی کرد. با توجه به این مطلب، شکل و صورت عملکرد رستم در برخی از داستان‌های شاهنامه به «ایزد تیشتر» شبیه است. مهرداد بهار بعد از برشمردن شباهت ایزدان و خدایان ایران، دره سند و بین‌النهرین، اشاره مختصری به این مسأله داشته است: تیشتر «خدای باران و باران‌آور در ایران. این یک تم خیلی کهن اسطوره‌ای آسیای غربی است که خدای باران‌آور و برکت‌بخشنده دوبار با دیو خشکی می‌جنگد، اول مغلوب می‌شود و بعد در نبرد دوم، که حمایت خدایان و مردم را به‌دست می‌آورد، بر او فایق می‌شود. درست همین تم را در تیشتریشیت ایرانی می‌بینیم که تیشتر نیز دوبار با اپوش دیو می‌جنگد، بار اول شکست می‌خورد و بار دوم فائق می‌شود. نمونه خیلی زیبای این داستان را در نمونه‌های سوری داریم. در آنجا بلع با دیو خشکی می‌جنگد، بار اول مغلوب و کشته می‌شود، دوباره پس از هفت سال زنده و بر دیو خشکی فایق می‌شود. در بین‌النهرین هم عیناً این اسطوره وجود دارد» (بهار، ۱۳۷۶: ۱۸۸ و ۱۸۹؛ همان، ۱۳۸۶: ۲۶۳-۲۶۴). سپس در یادداشت‌های همین مقاله نمونه دیگری اضافه می‌کند: «نبرد نینورته خدای باد جنوبی باران‌زا با اسگ؛ دیو بیماری، نمونه‌ای از همین موضوع اساطیری است. نینورته در نبرد آغازین از اسگ شکست می‌خورد و در مرحله دوم بر او پیروز می‌شود. شاید دوبار نبرد کردن رستم و سهراب نیز گونه‌ای از چنین نبردهای ایزد-پهلوانان کهن آسیای غربی

بوده باشد» (همان، ۱۳۷۶: ۲۰۱). این شکست‌های اولیه از منظر اعتقادات ایرانی جنبهٔ قدسی و آیینی دارند که نمونه‌هایی از آن در شاهنامه وجود دارد (ر. ک زندیه و مالیر، ۱۳۹۹: ۲۳۴).

علاوه بر نبرد رستم و سهراب که طی دو روز به انجام رسیده است و در نبرد اول رستم شکست خورده، سپس در نبرد روز دوم پیروز می‌شود؛ نبرد رستم و اکوان دیو را نیز باید بیفزاییم. در این داستان نیز رستم در اولین نبرد که دچار خواب غفلت شده، اکوان زمین گرداگرد او را می‌برد و او را به هوا می‌برد و از رستم می‌خواهد که بین دو راه مرگ یکی را انتخاب کند. رستم پرتاب شدن به رودخانه پر از نهنگ را برمی‌گزیند و پس از بیرون آمدن از آب، در نبرد دوم اکوان را شکست داده و می‌کشد. در داستان نبرد رستم و اسفندیار نیز تقریباً با این ساختار مواجه هستیم. در نبرد روز اول؛ رستم و رخس زخم‌های مهیبی از طرف اسفندیار رویین تن برمی‌دارند که اگر سیمرغ نبود از آن جان سالم به‌در نمی‌بردند. سپس با چاره‌گری سیمرغ و تیر گز، در روز دوم رستم بر اسفندیار فایق می‌آید. تیشتر نیز مانند رستم بعد از شکست اولیه با خواهش از اهورامزدا قدرت و نیروی صد برابر می‌یابد. این فرایند را در قطعه‌ای الحاقی در داستان رستم و سهراب می‌بینیم (فردوسی، ۱۳۸۸: ج ۲: پاورقی ۱۸۴). این قطعه نیز می‌تواند ساختاری معهود در ذهن پردازندگان و الحاق‌کنندگان این دست قطعات را منعکس کند. تیشتر؛ فرشتهٔ باران از اهورامزدا می‌خواهد تا به او توانایی ده اسب، ده شتر، ده گاو، ده کوه و ده رود بزرگ را بدهد. اهورا او را یاری می‌کند. آن‌گاه تیشتر به پیکر اسب سفید زیبایی با گوش‌های زرین و لگام زرنشان به دریای فراخکرت می‌رود و با اپوش جنگ می‌کند و در وقت ظهر بر اپوش چیره می‌شود و او را یک فرسنگ (هزار گام) از دریای فراخکرت دور می‌راند (اوستا، ۱۳۹۱: ج ۱: ۳۳۰ و ۳۵۳). از نظر ما، از آن‌جا که این بن‌مایه می‌تواند در داستان‌های مختلف تکرار شود به این دلیل که داستان تیشتر و اپوش هم هر ساله تکرار می‌شود، تفسیر برخی از نبردهای رستم بر این مبنا جایز و رواست؛ به‌خصوص این‌که این بن‌مایه در برخی منظومه‌ها از روی داستان‌های شاهنامه به عاریت گرفته، الگوبرداری شده‌است، مانند؛ نبرد قهرمان در برزنامه و جهانگیرنامه (ر. ک خاتمی و جهانشاهی افشار، ۱۳۸۹) که نشان می‌دهد الگوی نبرد دو یا سه‌بار قهرمان با نیروهای شر و شکست اولیه و پیروزی نهایی یکی از الگوهایی است که خوانندگان داستان‌های پهلوانی با آن خو گرفته‌اند و ذهن شنوندگان این داستان‌ها در طول زمان با آن انس گرفته‌است که این چنین پرتکرار و پرکاربرد است.

۲- وضعیت روایت نبرد پیلسم با ایرانیان در نسخه‌های شاهنامه

در رزم کاوس با شاه هاماوران؛ آن‌جا که افراسیاب متوجه می‌شود که کاوس در هاماوران گرفتار است به ایران لشکر می‌کشد. در این بین، کاوس به وسیلهٔ رستم از بند نجات می‌یابد؛ طی نامه‌ای، از افراسیاب می‌خواهد که از حق خود تجاوز نکند و به توران بازگردد و چون افراسیاب قبول نمی‌کند، جنگ درمی‌گیرد و نیمی از سپاهیان توران کشته می‌شوند. اینجا افراسیاب مجبور به ترک ایران می‌شود. در اواخر این داستان، روایت نبرد پیلسم؛ برادر کوچک‌تر پیران و یسه با گردان ایرانی بیان شده که در چاپ‌های مسکو و خالقی مطلق، الحاقی دانسته شده‌است.

در چاپ خالقی مطلق، جلد دوم، داستان «جنگ هاماوران»؛ صفحهٔ نود و دو بعد از بیت سیصد و بیست و نه؛ ابیاتی به زیرنویس منتقل شده‌اند. نخست دوازده بیت، دربارهٔ سخنان افراسیاب برای دل‌دادن به سپاهیان که به لشکر ایران حمله‌کنند و رستم سگزی شیردل را به بند آورند. در پاداش، دادن دختر خود و پادشاهی کشور ایران را به آن کس که بتواند این کارها را بکند، وعده می‌دهد. بنابراین تورانیان پُردل شده، به ایرانیان حمله می‌آورند؛ اما بسیاری از تورانیان

در این بین کشته می‌شوند: (فردوسی، ۱۳۸۸، ج ۲: ۹۲: زیرنویس). خالقی مطلق در زیرنویس آورده که: این ابیات در نسخه‌های فلورانس/۶۱۴، طوپقاپوسرای استانبول/۷۳۱، قاهره (ق ۲/۷۹۶، واتیکان/۸۴۸، آکسفورد/۸۵۲، لندن (ل ۲/۸۹۱، برلین/۸۹۴ و استانبول/۹۰۳؛ نیامده است. بنداری نیز این ابیات را ندارد. اما چندین نسخه با تفاوت در تعداد ابیات این دوازده بیت را آورده‌اند (ر. ک همان). در چاپ مسکو؛ جلد دوم، صفحه ۵۷ و ۵۸، پس از بیت سیصد و سی هفت؛ ۵ بیت از این دوازده بیت را آورده‌است. با مقایسه این دو شکل در دو چاپ؛ کاملاً مشخص است که مصححان چاپ مسکو به دلیل غفلت از قواعد تصحیح، تناقض و یا ناقص بودن مفهوم در ابیات پایانی را متوجه نشده‌اند. چاپ خالقی مطلق با به زیرنویس بردن دوازده بیت مذکور از ایجاد این ناسازگاری در ابیات پایانی ممانعت کرده‌است. با وجود این که نسخ مختلفی این ابیات را هرچند با تفاوت‌هایی آورده‌اند. مسأله به اینجا ختم نمی‌شود؛ زیرا پس از این دوازده بیت، روایت پیلسم نیز آمده‌است که خالقی مطلق این روایت را نیز الحاقی دانسته، حذف کرده‌است. از آنجاکه وی دوازده بیت قبل از این روایت را به‌طور کامل به زیرنویس برده؛ مشکل حذف روایت پیلسم نیز منتفی است؛ یعنی با حذف دوازده بیت در متن، حذف روایت بعدی به چشم نمی‌آید. اما در چاپ مسکو بعد از ۵ بیت آمده از آن دوازده بیت؛ به دلیل سخن‌های افراسیاب، گویی داستان ناقص تمام شده و داستان پیلسم باید در ادامه بیاید تا متن تکمیل شود و تناقض نداشته باشد. در حالی که در زیرنویس به قطع؛ روایت پیلسم را که از نظر مصححان در سی و هشت بیت است؛ دست‌برد فرد دیگری دانسته و افزوده قلمداد کرده‌اند. خالقی مطلق می‌گوید این روایت در نسخه‌های لندن/۶۷۵، قاهره/۷۴۱ و لندن (ل ۳/۸۴۱) افزوده شده‌است. و گزارش ابیات این روایت را در زیرنویس داستان «هفت گردان» در شکارگاه افراسیاب آورده‌است. چراکه این روایت در برخی از نسخه‌ها، در آن محل افزوده شده‌است. در «داستان هفت گردان»، این روایت در نسخه‌های فلورانس، واتیکان/۸۴۸ و استانبول (س ۲/۹۰۳؛ و باز در ترجمه بنداری وجود ندارد. هم‌چنین در طوپقاپوسرای/۸۰۳ و ۸۹۱ نیز این روایت نیست. اما در این محل؛ نسخه‌های استانبول/۷۳۱، لنینگراد/۷۳۳، قاهره (ق ۲/۷۹۶، لیدن/۸۴۰، پاریس/۸۴۴، آکسفورد/۸۵۲، لندن (ل ۲/۸۹۱، برلین/۸۹۴ و لنینگراد (لن ۲/۸۹۴؛ این روایت را دارند (ر. ک: زیرنویس، ج ۲: ۱۱۱). در ملحقات چاپ مسکو نیز؛ این روایت در سه محل افزوده شده است. نخست پس از همین ۵ بیت که در متن آورده است. سپس در همان داستان «رزم کاوس با شاه هاماوران» در صفحه ۵۷ و شصت و سه، پس از بیت پانصد و هفتاد و یک و جای دیگر در «داستان هفت گردان»، صفحه ۵۷ و شصت و شش، پس از بیت ششصد (ر. ک: ملحقات، ج ۲: ۲۵۱).

۳- روایت نبرد پیلسم با ایرانیان در شاهنامه

وقتی افراسیاب از ورود دوازده یا سیزده گُرد ایرانی که در این داستان به «هفت گردان» معروف است، به توران و حضور یک هفته‌ای آن‌ها، مطلع می‌شود؛ وقت را غنیمت دانسته، با لشکری انبوه برای اسیر کردن آن‌ها روانه شکارگاه می‌شود. پس از نبردهایی که صورت می‌گیرد و پهلوانان ایرانی یکی‌یکی از خود هنر رزم نشان می‌دهند، افراسیاب به پیران دستور می‌دهد که با ده‌هزار سوار خود به جنگ این گردان برود ولی رستم؛ خود یک تنه، نیمی از آنان را می‌کشد. سپس افراسیاب با دیدن این صحنه الکوس را به جنگ با رستم فرامی‌خواند. سی و هشت بیت مربوط به روایت پیلسم در نسخه‌های نام‌برده بین درگیری سپاه پیران و سپس فراخوانده شدن الکوس افزوده شده است. همان‌طور که در روایت مشخص است؛ چهار گُرد ایرانی؛ گرگین، گسته‌م، زنگه و گیو هم‌زمان با پیلسم، مبارزه می‌کنند و از پس او بر نمی‌آیند.

حتی گویا با وجود این که قدرت فراوان دارد و تنها رستم را هم‌آورد خود می‌داند: (گذشته ز رستم به ایران سوار / ندانم که با من کند کارزار) یک‌تنه تاب و توان نبرد با پیلسم را ندارد. علاوه بر این بیت که نشان قدرت شگفت گویا است موارد دیگری هم وجود دارد که او را بسیار قدرتمندتر نشان می‌دهد. برای مثال؛ در داستان آوردن کیخسرو به ایران، یک‌تنه در برابر لشکری می‌ایستد که دلاورانش گلباد و نستیه‌ن تورانی هستند (فردوسی، ۱۳۸۸: ج ۲: ۴۳۲) در پاسخ به سرزنش پیران، گلباد او را از رستم نیز تواناتر و جنگنده‌تر می‌داند (همان: ۴۳۳). با این همه قدرت چگونه است که تاب و توان لازم برای نبرد با پیلسم خردسال را ندارد؟

در قطعه الحاقی؛ پیران، برادر پیلسم به یاری وی می‌آید و به گویا نهیب می‌زند که از مردانگی به دور است که چهارنفر با یک نفر نبرد می‌کنند و در نهایت رستم به نبرد می‌آید و پیلسم به یک‌باره، جنگ را رها کرده، می‌گریزد. این روایت به نحو دیگری در جنگ‌های کین‌خواهی سیاوش نیز آمده است. در نبرد کین‌خواهی ایرانیان از تورانیان بابت کشته شدن سیاوش، بعد از کشتن سرخه به دستور رستم، پیلسم از افراسیاب اجازه می‌خواهد، به نبرد رستم برود. افراسیاب از این واقعه بسیار خوشحال می‌شود و به او نوید می‌دهد که اگر این کار را انجام دهد دختر و کشورش را به او خواهد داد.

در این روایت، گویا پیلسم برناست؛ اسب، جوشن، گرز و شمشیر ندارد؛ زیرا این ابزارها را از افراسیاب درخواست می‌کند. که احتمالاً «با آیین خاص تشرف پهلوان نوبرنا به آداب زیناوندی و سلحشوری» ارتباط دارد (سرکاراتی، ۱۳۸۵: ۱۲۳). جنیدی در تقسیم سن و سال؛ با بررسی موارد متعدد از متون متقدم چنین می‌گوید: «همه گفتارها نشان می‌دهد که برنا، جوان نیست و بخش‌بندی سال کودکان چنین بوده است: ۱. کودک: تا پنج سال ۲. برنا: پنج تا ده سال ۳. ریدک: از ده تا پانزده سال ۴. جوان: از پانزده سال به بالا» (جنیدی، ۱۳۸۷: ۷۶). یکی از شاهد مثال‌های جنیدی بیتی از داستان پیلسم است که در ادامه می‌آید. کزازی نیز این معنی را تأیید می‌کند؛ از نظر ایشان نیز واژه ابرنای به معنی نوجوانی است که هنوز به مردی و بلوغ نرسیده است (فردوسی، ۱۳۸۶، ج ۱: ۱۷۹-۱۸۰). برنایی و کم‌سن و سالی پهلوان به خصوص در نخستین نبرد خود یکی از بن‌مایه‌های اصیل اسطوره‌ای است، مانند؛ برنایی رستم زمانی که از سوی زال مأمور جستن و آوردن کیقباد شد (فردوسی، ۱۳۸۸، ج ۱: ۳۳۲). برنایی بستور در هنگام انتقام گرفتن خون پدرش زیر در یادگار زریران که به صراحت به هفت سالگی او اشاره شده است (غیبی، ۱۳۹۶: ۱۴۸). سهراب در هنگام لشکرکشی به ایران فقط دوازده سال دارد (فردوسی، همان: ۱۲۵). در اساطیر هندی نیز «رام» با وجود سن کم به جنگ دیوان می‌رود (سرکاراتی، همان: ۱۲۲) و موارد بسیار دیگر (ر. ک غیبی، همان: ۱۴۸؛ بهار، ۱۳۹۰: ۱۱). در میان پتیاره‌ها نیز می‌توان از «سناویذک دیو» (هیولایی که دشمن گرشاسب است) نام برد «که دست‌هایش از سنگ و چنگالش مرگبار بود و در آوردگاه لاف می‌زد که: «هنوز نابرنایم نه برنا، چون ببالم و برنا شوم زمین و چرخ و آسمان را گردونه خود سازم. سپندمینو را از بهشت روشن و اهریمن را از دوزخ ترسناک بیرون کشم تا آن دو گردونه مرا کشند» (سرکاراتی، همان: ۲۵۳؛ اوستا، ۱۳۹۱: ج ۱: ۴۹۲). خردسالی و برنایی این یلان شگفت‌آور، ابیات زیر از زبان رستم درباره پیلسم را به یاد می‌آورد. در ضمن آشنایی رستم با این پهلوان نوباوه تورانی را نشان می‌دهد:

و دیگر که از پیرسرموید از اخترشناسان و از بخردان
از اختربد و نیک بشنیده بود جهان را چپ و راست پیموده بود
که گر پیلسم از بد روزگار گذریابد از پند آموزگار

نبرده چنو در جهان سربسر به ایران و توران نبندد کمر
همانا که او را زمانآمده‌ست که ایدر به جنگم دمان آمده‌ست

(فردوسی، ۱۳۸۸، ج ۲: ۳۹۷)

در داستان پیلسم و چهار گرد (داستان الحاقی پیشین) پیران از گفت‌وگوی پیلسم و افراسیاب خبر ندارد و درحین نبرد متوجه می‌شود که برادرش با چهارگرد تن به تن مبارزه می‌کند و به کمک وی می‌شتابد ولی در «داستان کین سیاوش»، در جریان گفت‌وگو است و از ابتدا از ماجرا خبر دارد:

چو بشنید پیران غمی گشت سخت بیامد بر شاه خورشید بخت
بدو گفت کین مرد برنا و تیز همی برتن خویش دارد ستیز
همی در گمان افتداز نام خویش نیندیشد از کار فرجام خویش

(همان، ۱۳۷۹، ج ۳: همان).

در پاسخ به گفته‌ها و هراس‌های پیران؛ پیلسم نکته‌ای را گوشزد می‌کند و به یاد او می‌آورد که قبلاً با چهار گرد، هم‌زمان نبرد کرده:

بهپیش تو بانامور چار گرد چه کردم تو دیدی ز من دست برد
همانا کنون زورم افزون ترست شکستن دل من نه اندر خورست

(همان: ۱۸۴-۱۸۵؛ همان، ۱۳۸۸، ج ۲: ۳۹۶).

این دو بیت هم در چاپ مسکو هست و هم خالقی مطلق وجود دارد. موجب شگفتی است که خالقی مطلق در یادداشت‌های شاهنامه به جای توضیح که ضرورت آن کاملاً مشخص است؛ سکوت کرده، درحالی که این دو بیت در الحاقی دانستن روایت نبرد پیلسم، خلاف نظر وی و مغایر با آن است.

در این رویارویی؛ نخست گویو با او نبرد می‌کند. سپس فرامرز با دیدن ناتوانی گویو به کمک او می‌آید. رستم از قلب سپاه می‌بیند که گویو و فرامرز با شخصی مبارزه می‌کنند؛ حدس می‌زند که پیلسم باشد:

چو رستم ز قلب سپهنگرید دو گرد دلیر گرانمایه دید
برآویخته با یکی شیرمرد به ابر اندرآورده از باد گرد
بدانست رستم که جز پیلسم ز ترکان ندارد کس آن زور و دم

(همان)

بنابراین تصمیم به نبرد با او می‌گیرد. پیلسم به سادگی و با یک نیزه رستم کشته می‌شود. نکته حایز اهمیت در اینجا این است که هم مصححان مسکو و هم خالقی مطلق، فراموش کرده‌اند بیتی که پیلسم یادآوری می‌کند با چهار گرد ایرانی مبارزه کرده است را حذف کنند تا تناقضی بین این بیت و حذف داستان وی با چهار گرد پیش نیاید. و یا این که همین یک بیت نشان می‌دهد که روایت نبرد پیلسم با چهار گرد ایرانی الحاقی نیست و نباید حذف شود؛ حداقل در یکی از آن مکان‌ها. از طرفی نمی‌توانسته‌اند آن را حذف کنند چون تمام نسخه‌های مورد استفاده چاپ مسکو و خالقی مطلق این ابیات را دارند. فقط نسخه^۲ ق فاقد این ابیات است. هرچند بنداری این ابیات را خلاصه کرده است که شیوه‌ای معمول در ترجمه اوست. و با این مطلب که: پیلسم حرف برادرش پیران را قبول نکرد (بنداری، ۱۹۳۲: ۱۸۸)

از آن گذشته و دربارهٔ مبارزه با چهارگرد چیزی نیاورده‌است. شاید او به تناقض این مطلب رسیده و از عمد آن را ترجمه نکرده است. درضمن در رزم پیلسم با گِیو و فرامرز، یعنی در داستان کین‌خواهی سیاوش، رستم در قلب سپاه، شخصی را می‌بیند که با دو پهلوان ایرانی مبارزه می‌کند، حدس می‌زند او پیلسم باشد. چرا حدس او درست است؟ زیرا پیلسم سابقهٔ مبارزهٔ هم‌زمان با چند پهلوان را دارد و رستم، او را به‌خوبی می‌شناسد. همین‌طور ابیاتی که رستم دربارهٔ آموزگار ندیده بودن پیلسم سخن می‌گوید کاملاً مشخص است که رستم، پیلسم را به‌خوبی می‌شناسد. بنابراین از روایت نخست پیلسم با چهارگرد در بخش «هاماوران» و در «داستان هفت گردان»؛ یک روایت نباید الحاقی باشد. باتوجه به ساختار و شکل کنونی شاهنامه، بهترین محل در «داستان هفت گردان» است. یکی از دلایل وجود این داستان در نسخه‌های بیشتر این روایت، در این قسمت است تا در «داستان هاماوران». و این که سیاق کلام در این داستان بیشتر به دل می‌نشیند چراکه در بیان اغراق‌آمیز قدرت رستم است. نخست این که با این شمار اندک که حدود دوازده یا سیزده نفر گرد ایرانی است؛ وقتی گرازه که به عنوان دیده‌بان، مأموریت دارد تا قبل از آمدن سپاه افراسیاب، به هم‌گروهان خود خبر دهد؛ وقتی می‌بیند که طلایهٔ سپاه توران به آنجا رسیده‌اند:

همان‌گه چو باد دمان گشت باز	توگفتی به زخم اندر آمد گراز
چو آمد شتابان به نخچیرگاه	تهمتن همی‌خورد می با سپاه
چنین گفت با رستم شیرمرد	که برخیز و از خرّمی بازگرد
که چندان سپاهست کاندازه نیست	ز لشکر بلندی و هامون یکیست
درفش جفایشه افراسیاب	همی تابد از گرد چون آفتاب
چوبشند رستم بخندید سخت	بدوگفت: با ماستپروز بخت
تو از شاه ترکان چه ترسی چنین؟	بدو گفت: با ماست پیروزبخت
سپاهش فزون نیست از صدهزار	عنان پیچ و برگستوان‌ور سوار

(فردوسی، ۱۳۸۸: ج ۲: ۱۰۷)

همین‌گونه ادامه می‌دهد، دیگران هراسانند. اما باز رستم به می‌خواری ادامه می‌دهد. و پس از آن ببر بیان می‌پوشد و به جنگ می‌رود. در این جنگ خود یک تنه، نیمی از لشکر ده‌هزارنفرهٔ پیران را می‌کشد. بنابراین در ادامه نیز با این که پیلسم یک تنه با چهار گرد ایرانی نبرد تن‌به‌تن می‌کند و گویا آن‌ها از پس وی برنمی‌آیند؛ با آمدن رستم فراری می‌شود. شکل می‌خواری رستم در این داستان بی‌شبهت به سه روز می‌خواری با گِیو در داستان رستم و سهراب نیست و در کلیت نیز داستان پیلسم و رستم شباهت‌های فراوانی با داستان سهراب و رستم دارد.

۴- شباهت پیلسم و سهراب

پیلسم از بسیاری جهات شبیه به سهراب است و می‌تواند نمونه‌ای از او باشد. به‌ویژه که یکی از پژوهشگران سهراب را در اصل پهلوانی بیگانه می‌داند که در نبرد نیز رستم را کشته است (رک: رستگارفسای، ۱۳۶۹). این نظر می‌تواند شباهت پیلسم و سهراب را بیشتر کند. هردو در زمان تازش به ایران و مبارزطلبی، خردسال و نابالغ هستند احتمالاً با تولدی غیرعادی و خارق‌العاده هم‌چون رستم. دربارهٔ تنومندی سهراب بعد از تولد و رشد خارق‌العاده او در شاهنامه سخن گفته‌شده (فردوسی، ۱۳۸۸، ج ۲: ۱۲۵) اما از آن‌جا که داستان پیلسم موجز بیان شده مجال ذکر نداشته‌است. موتیف

پهلوان نابالغ یکی از بن‌مایه‌های اسطوره‌ای رایج در متون اسطوره‌ای و حماسی است. سرکاراتی به آن‌ها «یلان سترگ» می‌گویند که در عین هراس‌انگیزی و درشتی اندام، ساده‌دل هستند (سرکاراتی، ۱۳۸۵: ۲۵۵). رستم خود در زمان طفولیت کارهای سترگ انجام داده‌است. حتی دربارهٔ ضدقهرمانان و دیوها هم، چنین اشاراتی در اساطیر وجود دارد. علاوه بر «سنوایذک دیو» که در اوستا از او نام برده‌شده؛ در شاهنامه در داستان کیومرث، دیوچه‌ای که سیامک را می‌کشد می‌تواند اشاره‌ای هرچند مبهم به این موضوع باشد. شباهت دیگر در شخصیت دوپهل و مبهم این دو است. از طرفی معصوم و مثبت به نظر می‌آیند. این دوسویگی در شخصیت نیز می‌تواند یک تم و بن‌مایهٔ اسطوره‌ای باشد. بسیاری از شخصیت‌های شاهنامه این چنین‌اند. اغریث برادر افراسیاب شخصیتی مثبت است و می‌تواند بُعدی از وجود افراسیاب منفی باشد. رستم مانند زال، دارای بُعد دوگانه است. هردو از ترکیب دو عنصر ایرانی و انیرانی به‌وجود آمده‌اند. تاریکی و روشنی در هردو درآمیخته‌است. سهراب نیز این چنین است از تهمینه و رستم. البته دربارهٔ پیلسم در شاهنامه مطلبی نیست فقط می‌دانیم او برادر کوچک‌تر پیران و یسه است. اما گویی او نیز از عناصر ناهم‌گون به‌وجود آمده‌است با این نیروی شگرف و خارق‌العاده و با رشد و نمو عجیب و اهریمن‌گونه. اما از طرفی او هم جزو «یلان سترگی» است که خوش‌قلبی یا ساده‌دلی از مشخصات بارز آن‌هاست. دربارهٔ پیلسم در «داستان کین سیاوش» به‌وضوح اشاراتی به این مسأله شده‌است. او از دوست‌داران سیاوش است. در زمان بریدن سر سیاوش، افراسیاب را نصیحت می‌کند و از کشتن او برحذر می‌دارد هم چنین مانع کشته شدن فرنگیس می‌شود. از طرفی اهریمنی و دشمن ایران و رستم است. در داستان «رستم و سهراب» در ابیاتی سهراب حتی خود را برتر از رستم می‌داند و خواهان مبارزه و شکست دادن اوست. او خود را در عظمت به دریای سبز و رستم را به نفس آتش شعله‌ور تشبیه می‌کند و باز خود را به آفتاب و رستم را تاریکی و تیرگی می‌داند که چون آفتاب شمشیر خود را از نیام بیرون آورد تیرگی را نابود می‌کند (فردوسی، ۱۳۸۸، ج ۲: ۱۶۵). این ابیات می‌تواند بیت الحاقی در چاپ خالقی مطلق را توجیه کند: کنون رزم سهراب رانم نخست / از آن کین که او با پدر چون بجُست (همان، ۱۳۷۹: ج ۲: ۱۷۰، بیت ۱۴) این بیت در چاپ مسکو آمده‌است ولی در نسخهٔ فلورانس نیست و خالقی مطلق نیز آن را الحاقی دانسته، اما سخنان سهراب با هجیر وجود این بیت را موجه جلوه می‌دهد. پیلسم هم بسیار مشتاق نبرد و شکست رستم است. سهراب قوی پنجه با ورود خود به ایران گویی زلزله‌ای به‌پا کرده و با هر پهلوان ایرانی که مبارزه می‌کند پیروز میدان است. پیلسم هم با ایرانیان نبرد می‌کند و پیروز است. شباهت دیگر این دو شخصیت در رنگ کفن آن‌هاست. رنگ کفن هردو زرد است (فردوسی، ۱۳۸۸: ج ۲: ۱۹۸ و همان: ۳۹۸). شارحان دربارهٔ دیبای زرد در داستان رستم و سهراب توضیحی نداده‌اند احتمالاً از نظر آن‌ها قابل توجه نبوده‌است. هرچند این رنگ بسیار شبیه به رنگ زرین یا دیبای زربفت دیگر شخصیت‌های مهم شاهنامه است اما دیبای زرد با دیبای زربفت منطقاً تفاوت دارد. در هیچ پژوهشی تاکنون به این نکته توجه نشده‌است.

همین شباهت‌های در ظاهر کم‌رنگ، این دو شخصیت را به هم نزدیک می‌کند. این عناصر مشترک می‌تواند در ناخودآگاه سرایندگان قطعاً الحاقی (نبرد پیلسم با ایرانیان) مؤثر بوده باشد و با الگوبرداری از نبرد رستم و سهراب برای رفع نقص از داستان‌های رستم در مقابل داستان‌های گئو پیلسم قدرتمند را در مقابل رستم قراردادده‌اند. از طرف دیگر با توجه به ساختار داستانی اسطورهٔ پیش‌نمون نبرد اهریمن و اهورا در چندین نوبت و پیروزی نهایی اهورا در فرشگرد و هم‌چنین نبرد تیشتر و اپوش و نمونه‌های دیگر و هم‌چنین ساختار داستان‌هایی چون رستم و سهراب، رستم و اسفندیار، رستم و اکوان دیو، بایستی رویارویی نخست پیلسم و رستم در همان «داستان کین سیاوش» رخ داده باشد

که به دلایل نامعلوم از متن شاهنامه فوت شده است. یا نبرد پیلسم و رستم داستان جداگانه‌ای بوده است که جز روایتی موجز از آن چیزی باقی‌نمانده است؛ به‌خصوص این که وی در خارج از شاهنامه و در برزنامه شخصیتی کلیدی است. بنابراین خوانندگان شاهنامه از فراموشی این داستان مغموم بوده‌اند و از آن‌جاکه متنی چون شاهنامه همیشه زنده است خواسته‌اند با درج آن در این متن از فراموش شدنش جلوگیری کنند. این نبرد نیز باید در بازه زمانی دو روز یا دو مرحله اتفاق افتاده باشد که در اولین نبرد به احتمال رستم شکست خورده باشد. یا در نبرد اول پیلسم با چهارگرد غیر از رستم درگیر شده باشد و بر آن‌ها فایق آمده باشد (همان روایت موجود در شاهنامه) و در نبرد دوم در مقابل رستم کشته شده باشد. اما از آنجا که انسجام روایی در «داستان کین سیاوش» این اجازه را به الحاق‌کنندگان نمی‌داده است که رویارویی نخست را در این بخش بیفزایند به ناچار در پی محل دیگری به قبل از این داستان رجوع کرده و سعی کرده‌اند به نحوی آن را بگنجانند. با در نظر گرفتن شکل کنونی شاهنامه و نحوه قرار گرفتن روایت نبرد پیلسم با ایرانیان به ناچار از سه محل افزودگی، بهترین محل در «داستان هفت گردان» و قبل از روایت نبرد الکوس و رستم است.

نتیجه‌گیری

شاهنامه چاپ مسکو به عنوان نخستین و چاپ خالقی‌مطلق به عنوان تصحیح فعلاً نهایی که به شیوه‌ای علمی تدوین شده‌اند، همواره مورد توجه پژوهشگران بوده‌اند چراکه با دقت نسخه‌بدل‌ها را درج کرده‌اند. با این مزیت، تحقیق و پژوهش برای پیرایش هرچه بیشتر و بهتر شدن این متن و نزدیک ساختن آن به متن اصلی هموارتر شده است. وجود قطعات الحاقی و چندوچون آن‌ها نیز از دیرباز مورد توجه بوده است. خالقی‌مطلق خود در این باره مقالاتی نوشته‌اند. نقد تصحیح‌ها در ردّ و یا مزمتّ کوشش پژوهشگرانی چون خالقی‌مطلق نیست بلکه کمک به بهتر شدن، رفع کاستی‌ها و هم‌چنین درک بهتر شاهنامه برای خوانندگان آن است. در این مقاله کوشش شده درباره قطعه «نبرد پیلسم با ایرانیان» متذکر چند نکته شویم. این قطعه در چاپ مسکو در سه محل و در چاپ خالقی‌مطلق در دو محل افزودگی به بخش ملحقات و زیرنویس رفته است. از دلایل مصححان مسکو به‌جز این که این قطعه در ترجمه بنداری نیست، مطلع نیستیم. اما خالقی‌مطلق در یادداشت‌های شاهنامه با برشمردن پنج اشکال آن را از متن خارج کرده است. با توجه به دلایل و استدلال‌های خالقی‌مطلق به‌نظر می‌رسد این قطعه الحاقی باشد. اما وجود شواهد درون‌متنی که مصححان مسکو و خالقی‌مطلق بی‌هیچ توضیحی آن‌ها را نادیده گرفته‌اند، تناقض‌هایی را ایجاد کرده است. نخست: بنابر دو بیت در «داستان کین سیاوش» پیلسم در پاسخ به برادرش پیران از نبرد قبلی خود با چهارگرد ایرانی سخن می‌گوید و گوشزد می‌کند که قبلاً با آن‌ها زورآزمایی کرده است. بایسته است خالقی‌مطلق در ذیل این بیت در یادداشت‌های شاهنامه توضیحاتی مبنی بر چگونگی اصیل دانستن این دو بیت و درعین حال الحاقی دانستن نبرد پیلسم با چهارگرد درج کند. به‌نظر می‌رسد حذف این قطعه با وجود این ابیات خالی از خلل نیست. دوم: در همین «داستان کین سیاوش» وقتی پیلسم با گیو و فرامرز مبارزه می‌کند، رستم در میانه میدان آن‌ها را می‌بیند و حدس می‌زند که آن پهلوان تورانی که هم‌زمان با دو گرد ایرانی مبارزه می‌کند پیلسم است. در اینجا لازم است خالقی‌مطلق توضیح دهد که چرا رستم، پیلسم را می‌شناسد درحالی که طبق مصحح وی اولین بار است که او را دیده است؟ ما برآنیم که علاوه بر وجود این شواهد درون‌متنی از منظر ساختارگرایی نیز می‌توان وجود نبرد نخستین پیلسم با رستم و ایرانیان را توجیه کرد. یکی از بن‌مایه‌های رایج و

پرتکرار در اساطیر و شاهنامه، ساختار دوبار نبرد قهرمان، شکست اولیه و پیروزی نهایی وی است که از روی دوبار نبرد تیشتر و اپوش در اساطیر الگوبرداری شده‌است. مهرداد بهار به این مورد اشاره کرده و نمونه‌هایی را برشمرده‌است. در داستان‌های مربوط به رستم به کرات به این ساختار برخورد می‌کنیم، مانند؛ رستم و سهراب، رستم و اسفندیار، رستم و اکوان دیو. حال باتوجه به شباهت‌های فراوانی که بین شخصیت پیلسم و سهراب وجود دارد، می‌توان نبرد پیلسم را نیز نمونه‌ای موجز از نبرد رستم و سهراب دانست؛ زیرا نبردهای پیلسم از روی داستان سهراب الگوبرداری و ساخته شده‌است. دلیل این الگوبرداری و پردازش این داستان، پوشاندن ضعف رستم در مقابل کارکرد ویژه گیو است. باتوجه به نقش گیو در مأموریت از سوی ایزد سروش برای برگرداندن کیسخر و به ایران و این‌که رستم باوجود شش سال حکومت در توران، موفق به یافتن کیسخر نشده‌است؛ پردازندگان با قراردادن پیلسم مقابل گیو و شکست وی باوجود همراهی سه گرد دیگر و سپس کشته شدن پیلسم فقط با یک ضربه رستم، خواسته‌اند رستم را تنها جهان‌پهلوان شاهنامه و در اوج نگه‌دارند.

منابع

- ارژنگی، کامران، (۱۳۹۷)، «چو زرین‌قبایش بخوانی رواست؟! نقد و بررسی زرین‌قبا نامه (منظومه حماسی شاهنامه اسدی)»، نشریه نقد کتاب ادبیات و هنر، پاییز و زمستان، شماره ۱۴، صص ۱۱۱-۱۲۴.
- اسکولز، رابرت، (۱۳۷۹)، درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ اول، تهران: آگه.
- انجوی شیرازی، سیدابوالقاسم، (۱۳۶۹)، فردوسی‌نامه (مردم و شاهنامه)، ج ۲، چاپ سوم، تهران: انتشارات علمی.
- اوستا، کهن‌ترین سرودهای ایرانیان، (۱۳۹۱)، گزارش و پژوهش جلیل‌دوستخواه، ویرایش ۲، ج ۱ و ۲، تهران: مروارید.
- ایگلتن، تری، (۱۳۸۳)، پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی، ترجمه عباس مخبر، چاپ سوم، تهران: مرکز.
- بهار، مهرداد، (۱۳۷۶)، جستاری چند در فرهنگ ایران، چاپ سوم، تهران: فکرروز.
- (۱۳۸۶)، از اسطوره تا تاریخ، گردآورنده و ویراستار ابوالقاسم اسماعیل‌پور، ویرایش ۲، چاپ پنجم، بهار، تهران: چشمه.
- (۱۳۹۰)، ادیان آسیایی، چاپ نهم، تهران: چشمه.
- پراپ، ولادیمیر، (۱۳۶۸)، ریخت‌شناسی قصه‌های پریان، ترجمه فریدون بدره‌ای، چاپ اول، تهران: توس.
- توماشفسکی، بوری، (۱۳۹۲)، نظریه ادبی، گردآوری تروتان تودوروف، ترجمه عاطفه طاهایی، چاپ دوم، تهران: دات.
- جنیدی، فریدون، (۱۳۸۷)، پیشگفتاری بر ویرایش شاهنامه فردوسی، چاپ نخست، تهران: بنیاد نیشابور، نشر بلخ.
- جوینی، عزیزالله، (۱۳۸۶)، «گفت‌وگو: شاهنامه فردوسی به روایت نسخه فلورانس»، مجله کتاب ماه ادبیات، اسفند، شماره ۱۲۵، صص ۳۵-۲۳.
- خاتمی، احمد و علی جهانشاهی‌افشار (۱۳۸۹)، «بررسی ساختاری نبرد خویشاوندی در منظومه‌های «رستم و سهراب»، «برزونامه» و «جهانگیرنامه»»، فصلنامه علمی پژوهشی پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۱۸، پاییز، صص ۳۷-۶۱.
- خالقی‌مطلق، جلال، (۱۳۸۹)، یادداشت‌های شاهنامه، با اصلاحات و افزوده‌ها، بخش اول (یادداشت‌های دفتریکم و دوم)، تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، مرکز پژوهش‌های ایرانی و اسلامی.
- خطیبی، ابوالفضل، (۱۳۹۷)، «تحقیقات ایران‌شناسی: آیا روایت جشن سده در شاهنامه الحاقی است؟»، مجله نامه فرهنگستان، دوره شانزدهم، بهار، شماره ۳، پیاپی، ۶۳، صص ۱۳۱-۱۵۲.
- رستگارفسایی، منصور، (۱۳۶۹)، «روایتی دیگر در مرگ رستم»، مجله فرهنگ، شماره ۷، پاییز، صص ۲۳۹-۲۶۷.
- زندیه، معصومه و تیمور مالمیر، (۱۳۹۹)، «روایت انتقاد طنزآمیز برادری دارا و اسکندر»، فصلنامه علمی تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)، دوره ۱۲، شماره ۴۳، تابستان، صص ۲۱۹-۲۴۵.
- ستاری، جلال، (۱۳۹۱)، جهان اسطوره‌شناسی ۱۰، اسطوره ایرانی، چاپ سوم، تهران: مرکز.
- سرکاراتی، بهمن، (۱۳۸۵)، سایه‌های شکارشده، گزیده مقالات فارسی، چاپ دوم، پاییز، تهران: طهوری.
- طالبیان، یحیی، محمدرضا صرّفی، محمدصادق بصیری و اسدالله جعفری، (۱۳۸۶)، «جدال خیر و شر: درونمای شاهنامه فردوسی و کهن‌الگوی روایت»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، شماره ۱۵۸، پاییز، صص ۱۰۱-۱۱۶.
- غیبی، بیژن، (۱۳۹۶)، دوازده متن باستانی، تدوین، ترجمه، توضیح و تفسیر بیژن غیبی، تهران: انتشارات دکتر محمود افشار با همکاری انتشارات سخن.
- فتحی، چیمین، رامین محرمی، بیژن ظهیری ناو و شهریار گیتی، (۱۳۹۷)، «سرشت زیبایی‌شناختی شاهنامه فردوسی در وحدت ذهنیت و عینیت هگلی»، فصلنامه علمی پژوهشی نقد ادبی، سال ۱۱، ش ۴۳، پاییز، صص ۱۲۷-۱۵۶.
- فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۷۹)، شاهنامه، براساس چاپ مسکو، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.
- (۱۳۸۲) شاهنامه، از دستنویس موزه فلورانس محرم ۶۱۴، به قلم عزیزالله جوینی، ج ۳، چاپ دوم، تهران: دانشگاه تهران.

- (۱۳۸۶)، شاهنامه، نامه باستان، ویرایش و گزارش شاهنامه فردوسی، ج ۱، میرجلال‌الدین کزازی، تهران: سازمان مطالعات و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها، (سمت).
- (۱۳۸۷)، شاهنامه، نامه باستان: ویرایش و گزارش شاهنامه فردوسی، میرجلال‌الدین کزازی، ج ۳، تهران: سازمان مطالعات و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- (۱۳۸۸)، شاهنامه، به کوشش جلال خالقی مطلق، ج ۲، چاپ دوم، تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.
- (۱۹۳۲)، الشاهنامه، الفتح بن علی بنداری، تصحیح و تحقیق عبدالوهاب عزام، چاپ اول، قاهره: دارالکتب المصریه.
- قائمی، فرزاد، (۱۳۹۹)، «جستجوی منابع جدید در رابطه با نام سراینده و تخمین زمان سرایش برزوانه کهن»، مجله شعرپژوهی (بوستان ادب)، دانشگاه شیراز، سال دوازدهم، بهار، شماره اول، صص ۱۲۲-۱۴۹.
- قریب، مهدی، (۱۳۶۹)، «دستنویس فلورانس (۹۶۱۴): هیاوی بسیار از برای هیچ»، نشریه فرهنگ، پاییز، شماره ۷، صص ۱-۲۵.
- کاسیرر، ارنست، (۱۳۶۶)، زبان و اسطوره، ترجمه محسن ثلاثی، تهران: قطره.
- (۱۳۷۸)، فلسفه صورتهای سمبولیک، ترجمه یدالله موقن، تهران: هرمس.
- کلیگز، مری، (۱۳۸۸)، درس‌نامه نظریه ادبی، ترجمه جلال سخنور و الهه دهنوی و سعید سبزیان، چاپ اول، تهران: اختران.
- مالمیر، تیمور، رامین محرمی و چیمین فتحی، (۱۳۹۹)، «وحدت هنری در شاهنامه فردوسی براساس فلسفه هنر بندتو کروچه»، مجله پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغی، دوره ۹، شماره ۲، شماره پیاپی ۱۸، شهریور، صص ۱۰۵-۱۲۴.
- مختاری، محمد، (۱۳۹۳)، اسطوره زال (تبلور تضاد و وحدت در حماسه ملی)، چاپ سوم، بهار، تهران: توس.
- مورنو، آنتونیو، (۱۳۸۸)، یونگ؛ خدایان و انسان مدرن، ترجمه داریوش مهرجویی، چاپ پنجم، تهران: مرکز.
- نواده مهلب پسر محمد پسر شادی، (۱۳۷۸)، مجمل‌التواریخ، ویرایش سیف‌الدین نجم‌آبادی و زیگفرید ویر، آلمان: دومونده، نیکارهوژن.

Investigating the narrative structure of the double battle of hero (Rostam's battle with Pilsam and Sohrab) in Shahnameh based on the battle of Tishtar and Aposh

Masoomeh zandiyeh

Department of Persian Language and Literature, Payam Noor University, Tehran, Iran

M. Zandieh@pnu. ac. ir

Abstract

Iran is the cradle of dualistic thinking, the fight between the two forces of good and evil and the victory of good in the end and resurrection. In this intellectual atmosphere, two opposing forces are materially and physically embodied in the form of kings and warriors. One of the common and frequent motifs derived from this thinking in mythology and Shahnameh is the structure of the hero's double battle, his initial defeat and final victory, which is modeled on the double battle of Tishtar and Apush in Iranian mythology. In the stories related to Rostam, we come across this structure many times, such as; Rostam and Sohrab, Rostam and Esfandiar, Rostam and Akvan Div. The two battles of Sohrab and Pilsam with Rostam and the killing of both have signs of this structural similarity. The story of Pilsam, a Torani's warrior, is mentioned in the section of stories related to Siavash. In some editions and corrections, the confrontation and battle of the first Pilsam has been moved to the margin and appendices section. In this research, which was written based on library sources and descriptive analytical method, based on the structure of Rostam's battle stories, in which he fought with the anti-hero twice; Defeated in the first battle and won in the second encounter, we have examined the structure of Pilsam's story. Pilsam's similarity with Sohrab, as well as the structural similarity of both stories with the battle of Tishtar and Apposh in Avesta and Iranian mythology, show that they are modeled after this model. Therefore, the initial battle between Pilsam and Rostam can be equally original and fit into the structure of Rostam's stories.

Keywords: structuralism, role model, battle of Tishtar and Apush, Rostam, Pilsam, Sohrab.

تحلیل تطبیقی روایت‌شناسی کارکرد داستان‌های درونه‌ای در چهار داستان کلیله و دمنه و مثنوی مولوی

علی‌اکبر سام‌خانیانی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند

asamkhaniani@birjand.ac.ir

عبدالله محمدی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند

abdollahmohammadi@birjand.ac.ir

چکیده

داستان درونه‌ای روایتی است که در روایت دیگری که به مثابه چهارچوبی برای آن است درونه‌گیر شود. داستان‌های درونه‌ای با اهداف خاصی به روایت اصلی اضافه می‌شوند و در روایت‌های مافوق خود (روایت‌هایی که در ظرف آن‌ها درونه‌گیر شده‌اند) نقش‌های گوناگونی دارند. ژنت نقش داستان‌های درونه‌ای را سه دسته اصلی کنشی، توصیفی و درون‌مایه‌ای می‌داند. شیوه روایت‌گری داستان در داستان یا همان روایت‌های درونه‌ای در غالب حکایت‌های کلیله و دمنه نصرالله منشی و مثنوی معنوی مولوی زمینه مناسبی را برای بررسی آن از دیدگاه روایت‌شناسی ساختارگرا فراهم کرده‌است. در کلیله هر روایت اصلی چندین داستان درونه‌ای دارد، حتی گاهی خود داستان درونه‌ای نیز چند داستان درونه‌ای دیگر دارد. مولانا نیز در مثنوی از داستان‌های درونه‌ای بسیار بهره برده است. او برای بررسی جنبه‌های مختلف یک مفهوم -خواه عرفانی و خواه غیرعرفانی- داستان‌های درونه‌ای را به متن اضافه کرده‌است. پژوهش حاضر با ابزار کتاب‌خانه‌ای و روش توصیفی-تحلیلی به دنبال بررسی تطبیقی نقش داستان‌های درونه‌ای در ساختار کلی روایت‌های کلیله و مثنوی است. نقش اصلی داستان‌های درونه‌ای مثنوی و کلیله، معنایی است که با هدف افزایش درون‌مایه به روایت اصلی اضافه شده‌اند. کارکرد داستان‌های درونه‌ای کلیله و دمنه تنوع بیشتری دارد. گویا نویسنده خواسته‌است با آوردن داستان درونه‌ای روایت کلی را وسعت بخشد و مخاطب را مدت زمان بیشتری سرگرم کند، اما در مثنوی هدف اصلی سرگرم کردن مخاطب نیست بلکه مولوی در یک جریان طبیعی تداعی ذهنی با داستان‌های درونه‌ای عمدتاً تمثیلی درک ابعاد مفاهیم به‌ویژه مفاهیم عرفانی را برای مخاطب ملموس‌تر و آسان‌تر می‌سازد.

کلیدواژه‌ها: روایت‌شناسی ساختارگرا، داستان‌های درونه‌ای، نقش و کارکرد، کلیله و دمنه، مثنوی معنوی.

درآمد:

کلیله و دمنه نصرالله منشی و مثنوی معنوی مولانا جلال‌الدین بلخی دو اثر ارزشمند از گنجینه ارجمند زبان و ادب فارسی هستند که اولی طلایه‌دار نثر فنی فارسی و دومی از ارکان مهم شعر فارسی است. این دو اثر از نظر درون‌مایه و نوع ادبی در دسته آثار تعلیمی قرار می‌گیرند و یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های آن دو بهره‌گیری وافر از داستان و حکایت است که در ایجاد جاذبه و اقناع مخاطب به‌ویژه مخاطب تاریخی نقش مهمی دارد اما شیوه خلق و بهره‌گیری دو اثر از حکایت تفاوت‌های اساسی دارد. کلیله و دمنه نصرالله منشی به عنوان سرآغاز نثر فنی فارسی متنی لفظ‌گرا، تابع اصول و مبانی زیباشناسی و اقتضائات بلاغت نثر فنی، گزینش الفاظ و سنجه‌های ساختاری است اما مثنوی معنوی متنی معنی‌گرا و عموماً تابع جریان طبیعی سیال ذهن (stream of consciousness) است. کلیله و دمنه مانند یک جهانگرد از چند تمدن گذشته و تجربه‌های فراوان اندوخته‌است و به علت گذر از چند زبان، دربردارنده فرهنگ ملت‌ها و اقوام گوناگونی است. در هر بار ترجمه این کتاب به زبانی جدید مطالبی بر آن افزوده شده و برای هماهنگی با فرهنگ مقصد برخی مطالب آن نیز حذف شده‌است. این کتاب درواقع تألیفی است مبتنی بر چند اثر هندی و زبان سنسکریت که مهم‌ترین آن پنجه‌تتره (پنج فصل) است. در دوران پادشاهی انوشیروان، برزویه طبیب آن را به زبان پهلوی برگرداند که این نسخه‌ها امروزه در دست نیست. پس از اسلام روزبه پوردادویه (ابن مقفع) آن را به عربی ترجمه کرد که بسیار مورد توجه قرار گرفت و مظهر فصاحت و بلاغت در زبان عربی تلقی شد و امروزه موجود است. این کتاب چندین بار از عربی به فارسی دری ترجمه شده‌است. از جمله به دستور نصر ابن احمد سامانی، ابوالفضل بلعمی آن را به نثر فارسی برگرداند و رودکی نیز آن را به نظم درآورد. اما امروزه ترجمه بلعمی از بین رفته‌است و از نظم رودکی نیز جز چند بیت چیزی باقی نمانده‌است. سرانجام نصرالله منشی از دبیران دربار غزنویان در قرن ششم اثر ابن مقفع را ترجمه کرد. اثر نصرالله منشی را باید ترجمه‌ای آزاد دانست، چراکه نویسنده هرچا لازم دیده مطالبی به متن افزوده و یا از آن کاسته‌است. این کتاب از جمله مجموعه‌های دانش و حکمت است که مردمان خردمند قدیم گردآورده‌اند و به «هرگونه زبان» نوشتند و از برای فرزندان خویش به میراث گذاشتند و در اعصار و قرون متمادی گرامی می‌داشتند، می‌خواندند و از آن حکمت عملی و آداب زندگی و زبان می‌آموختند (مینوی، ۱۳۸۸: ز).

کلیله و دمنه از آن دسته آثاری است که چند وجه دارد. یکی از وجوه شاخص آن روایی بودن آن است. بنابراین روایت‌شناسی از راهکارها و رویکردهایی است که جنبه‌های عمیق و ناپیدای این متن روایی کهن را فراروی خوانندگان و مخاطبان قرار می‌دهد. روایت‌شناسی با ارزیابی ویژگی‌های روایت‌مندی یک اثر ساختار بنیادین آن را کشف می‌کند و به دنبال بررسی نظام حاکم بر روایت‌ها و کشف و دریافت مناسبات و پیوندهای درونی اجزای سازنده روایت است. روایات کلیله و دمنه از نظر ساختار و عناصر به قصه و فابل نزدیک‌تر است. در این داستان‌ها انسان در کنار حیوانات قرار می‌گیرد و با آن‌ها گفت‌وگو و هم‌زبانی می‌کند و کارهایش با اعمال آن‌ها گره می‌خورد. شیوه روایت‌گری داستان در غالب حکایت‌های کلیله و دمنه زمینه مناسبی را برای حکایت‌های آن از دیدگاه روایت‌شناسی ساختار گرا فراهم کرده‌است. در کلیله معمولاً جمله‌ای با این مضمون را بسیار می‌بینیم که «تو نباید این گونه باشی، تا آنچه به فلانی رسید به تو نرسد» و در پاسخ گفته می‌شود «چگونه‌ست آن؟» و داستانی

درونده‌ای در دل روایت اصلی آغاز می‌شود. داستان‌های درونه‌ای کلیله باعث غنای محتوایی، تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب و اقناع وی می‌گردد.

داستان کلیله و دمنه هم‌چون دیگر داستان‌های روایی با ساختاری متشکل از کمینه‌ها، پی‌رفت‌ها، گزاره‌ها و دیگر اصول روایی نمود می‌یابد که تمامی آن‌ها با شیوه‌ای درونه‌ای، پیام اصلی داستان را نمودار می‌کنند. از این رو کلیله و دمنه که مشتق از خروار داستان‌های کهن ایرانی است، روایت خود را با زنجیره‌ای از قصه‌های تودرتو پیش می‌برد. این حکایات از سویی با ویژگی‌های منحصربه‌فرد داستان‌های ایرانی و از سوی دیگر با پیوستگی اصول روایی چون پی‌رفت، و کمینه و قضیه ساختار روایی خویش را پیش می‌برند (شکری، ۱۳۹۷: ۶۸). مثنوی معنوی مولانا جلال‌الدین محمد بلخی هم همین ویژگی را دارد یعنی پر از روایت است و از این منظر در دسته آثار روایی جای می‌گیرد. تحلیل روایت‌شناختی مثنوی نیز در پژوهش‌های معاصر بسیار مورد استقبال قرار گرفته‌است، از آن روی که مثنوی سرشار از حکایات و روایاتی است که با نظریه‌های روایت‌شناسان مشهور چون ژرار ژنت (Gerard Genette)، جرالد پرنس (Gerald Prince)، سیمور چتمن (Seymour Chatman) و دیگران از نظر ساختار و کارکرد روایت‌ها قابل بررسی است. مولانا در مثنوی برای بیان و تفسیر اهداف عرفانی و تعلیمی خود، از داستان‌پردازی بهره می‌برد. «در داستان‌های فارسی حکایت‌های مثنوی، بارزترین شکل داستان‌های درونه‌ای را دارد. تکرار بی‌پایان قصه‌گویی و درآمدن یک قصه از دل قصه دیگر طرحی است که مثنوی بر اساس آن بنا شده‌است و اصولاً یکی از ویژگی‌های متمایزکننده آن از سایر متون نیز همین است (بامشکی، ۱۳۹۳: ۵۳). داستان‌های درونه‌ای مثنوی عموماً با عناوینی مانند: «بقیه داستان...»، «رجوع به داستان...»، «حکایت»، «بازگشت به حکایت...» و ... به یک‌دیگر متصل می‌شوند.

هدف و پرسش پژوهش:

این پژوهش تلاش دارد تا با تحلیل و تطبیق نقش و کاربرد داستان درونه‌ای در ساختار روایی دو داستان «بوم و غراب» و «زاغ و موش و ...» از کلیله و دمنه و داستان‌های «روستایی و شهری» و «افتادن شغال در خم رنگ» از مثنوی به روایت‌شناسی دو اثر و به طور عام به بازشناسی نقش داستان‌های درونه‌ای کمک کند. دلیل انتخاب این دو اثر این است که هر دو اثر از شاهکارهای بزرگ ادب فارسی هستند از سویی در دسته‌بندی آثار تعلیمی و از سوی دیگر در دسته‌بندی آثار روایی جای می‌گیرند اما یکی در جمله آثار منظوم و دیگری در زمره آثار منثور است اما در این میان کلیله و دمنه اثری لفظ‌گرا با وسواس‌های خاص است اما مثنوی اثری معنی‌گرا است. هم‌چنین داستان‌های منتخب از این دو اثر از نظر حجم و طول از بزرگ‌ترین داستان‌ها با چندین داستان درونه‌ای هستند و برای اهدافی خاص و ایفای نقش داستانی مشخصی درونه‌گیر شده‌اند و می‌توان آن‌ها را نماینده ساختاری روایت در دو اثر دانست. بنابراین این پژوهش تلاش دارد به پرسش زیر پاسخ دهد:

- نقش و کارکرد داستان‌های درونه‌ای در ساختار کلی چهار روایت منتخب کلیله و دمنه و مثنوی چیست؟

روش تحقیق:

این پژوهش بر پایه توصیف و تحلیل داده‌های متنی و تطبیق داده‌ها با نقش‌های سه‌گانه روایت‌شناسی ژرار ژنت و نیز استنتاج کارکرد داستان‌های درونه‌ای استوار شده است. به طور کلی نگرش ما در این پژوهش روایت‌شناسانه

خواهد بود و از نظرگاه ژرار ژنت به داستان‌پردازی‌های کلیله و مثنوی می‌پردازیم. سعی شده است تقسیم‌بندی‌های کلی ژنت در شاخه‌های جزئی‌تر و دقیق‌تری سامان یابد و برای هر کدام شاهد مثال‌هایی آمده است.

بحث نظری پژوهش

هر روایتی، دهنده‌ای (عرضه‌کننده‌ای) دارد و گیرنده‌ای؛ بنابراین روایتی نمی‌توان یافت که بدون راوی و یا بدون مخاطب باشد (رهنما، ۱۳۹۴: ۵۰). شاید بتوان گفت مهم‌ترین دغدغه یک داستان‌نویس تأثیرگذاری بر مخاطب باشد. او همه عوامل داستانی و روایی را به گونه‌ای شکل می‌دهد تا این تأثیرگذاری به حد اعلای خودش برسد. یکی از روش‌های اثرگذاری بر مخاطب استفاده از ساختار روایت در روایت است که به درونه‌گیری معروف شده است.

داستان درونه‌ای روایتی است که در روایت دیگری که به مثابه چهارچوبی برای آن است درونه‌گیر شود (prince، 2003: 25). اصطلاح درونه‌ای یا درونه‌گیری اصطلاحی زبان‌شناختی است. در زبان‌شناسی اگر جمله‌ای به عنوان جزئی از جمله دیگر به کار رود، جمله کوچک را جمله درونی می‌نامند. تودروف این اصطلاح را برای تحلیل داستان‌های هزار و یک شب به کار می‌برد (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۷۳).

گاهی اوقات با روایت‌هایی مواجه می‌شویم که در آن‌ها بیش از یک روایت‌گری وجود دارد. در واقع در هر روایت ممکن است روایت‌گری‌های بی‌شماری (دو، سه، ده و ...) وجود داشته باشد. این روایت‌های درونی ممکن است درون‌مایه‌ای باشند، علی باشند و یا ساختار اثر را قوام بخشند. (prince، 2003: 40).

با درونه‌گیری تکثیری بی‌وقفه از روایت‌ها رخ می‌دهد. همواره داستانی که خود در حال روایت‌گری است تبدیل به داستان روایت‌شده می‌شود (pakson، 2001: 135). در داستان‌های درونه‌ای راوی با سپردن امر روایت به اشخاص مختلف امکان گفتمانی چند سویه و جمعی را ایجاد می‌کند. این وضعیت در داستان‌ها دلالت بر شکل‌گیری گفتمانی درون گفتمان است که نوعی فضای هم‌زیستی انسانی را ایجاد می‌کند. (مهندس‌پور، ۱۳۹۰: ۱۳۰).

شیوه روایت در روایت نوعی ساختارشکنی در روایت‌شناسی محسوب می‌شود زیرا باعث می‌شود معنا هرچه بیشتر به تأخیر بیفتد و دامنه داستان گسترش پیدا کند. این شیوه نظامی را بنا می‌کند که دانش از آن سرچشمه می‌گیرد. بسیاری از نویسندگان در ژانرهای گوناگون ادبی از آن بهره‌برده‌اند. قابلیت این روش تأثیر خاص آن، بر ساختار و معنی روایت است. این شیوه در گذشته ادبیات فارسی بسیار پرکاربرد بوده و یکی از شگردهای محبوب در روایت‌پردازی محسوب می‌شده است که با نام‌هایی هم‌چون شیوه داستان در داستان، قصه در قصه، روایت در روایت، داستان شبکه‌ای، داستان تو در تو، داستان انضمامی و... شناخته می‌شود. آثار روایی بزرگ زبان فارسی هم‌چون هفت‌پیکر، کلیله و دمنه، مرزبان‌نامه، منطق‌الطیر و مثنوی از این شگرد بهره‌گرفته‌اند.

در اوایل دوره رنسانس بازرگانان ونیزی که با کشتی‌های تجاری برای داد و ستد به سرزمین‌های مشرق زمین آمدند، با ادبیات این کشورها هم آشنا شدند و کتاب‌های با ارزشی را با خود به اروپا بردند و به ترجمه آن پرداختند. این داستان‌های شرقی الهام بخش نویسندگان مختلف اروپایی برای خلق آثار ادبی منطبق با سبک و سیاق آن‌ها شده است. در واقع هر جا سخن از داستان در داستان در میان باشد، انسان به یاد داستان هزار و یک شب می‌افتد؛ به عبارت دیگر می‌توان گفت که گونه ادبی نوول را اروپائیان از این کتاب فراگرفتند. به کارگیری روش داستان در داستان در دوره‌های مختلف ادبی اروپا نیز از یک‌دیگر متمایزند، برای نمونه این روش در دوره روشنگری بیشتر

جنبه آموزشی داشته و بیش از هرچه، آن جا که جان فرد پاسخگو در مخاطره بوده‌است، جنبه سر باز زدن از دادن پاسخی صریح برای حفظ جان مدنظر است و در دوره رئالیسم، طفره‌روی از دادن پاسخی روشن و شفاف در جواب سوالی کلیدی، که نویسنده هیچ پاسخی برای آن ندارد، مورد نظر است؛ زیرا نویسنده قصد دارد جهانی تاریک و پوچ را به تصویر کشد (صفیعی، ۱۳۹۳: ۱۴۹).

اگر چه درونه‌گیری تمهیدی ساختاری است اما در محتوا و مفهوم داستانی نیز تاثیر به‌سزایی دارد. داستان‌های درونه‌ای با اهداف خاصی به روایت اصلی اضافه می‌شوند و در در روایت‌های مافوق خود (روایت‌هایی که در ظرف آن‌ها درونه‌گیر شده‌اند) نقش‌های گوناگونی دارند. پژوهشگران، نقش داستان‌های درونه‌ای را به شکل‌های مختلف تقسیم‌بندی کرده‌اند. برخی از آن‌ها نقش روایت‌های درونی را «درون‌مایه‌ای، علی و یا قوام‌بخش ساختار اثر» (prince, 2003: 40) می‌دانند. برخی آن را به دو دسته کلی ساختاری و معنایی تقسیم کرده‌اند. در این میان تقسیم‌بندی ژرار ژنت (Gerard Genette) دقیق‌تر و منطقی‌تر به نظر می‌رسد. ریمون کنن (Kenan) با تأسی از نظرگاه ژنت نقش داستان‌های درونه‌ای را به سه دسته اصلی «کنشی، توصیفی و درون‌مایه‌ای» (Rimon-kenan, 1989, 93) تقسیم می‌کند. در نقش کنشی، روایت درونه‌ای، خود، نقش روایت شدن یا عمل روایت را در داستان ایفا می‌کند بدون این‌که به روایت اصلی توجهی داشته‌باشد. داستان هزار و یک شب نمونه مشهور این نقش درونه‌ای است. زندگی شهرزاد وابسته به روایتش است، به همین دلیل مدام روایت‌های تازه‌ای آغاز می‌کند که از نظر محتوایی ارتباط چندانی ندارند. در نقش توصیفی، روایت درونه‌ای توضیحی درباره روایت اصلی می‌دهد و به برخی سوالات پاسخ می‌دهد. در این بخش رویدادهایی که منجر به وضعیت فعلی داستان شده‌است بیان می‌شوند. در نقش درون‌مایه‌ای، روایت درونه‌ای به منزله آیین و تکرار سطح داستانی است. تمثیل‌های داستانی نمونه کامل این سطح هستند (همان، ۹۴).

این تقسیم‌بندی بسیار کلی است. یک اصل مهم در کار پژوهشی آن است که هرچه جزئی‌تر و دقیق‌تر باشیم به نتایج بهتری خواهیم رسید. بنابراین می‌توان هر یک از این مفاهیم کلی را به اجزایی کوچکتر تقسیم کرد. تقسیم اولیه کارکرد روایت‌های درونی به دو حوزه معنایی و ساختاری نیز بسیار گسترده است و به قولی جامع و مانع نیست. برای کارکردهای ساختاری داستان‌های درونه‌ای نیز بیست‌ونه مورد ذکر شده که می‌توان به این موارد اشاره کرد: ۱. شخصیت‌پردازی ۲. پویاساختن شخصیت‌های داستانی ۳. ممکن ساختن سفر به گذشته و آینده داستان ۴. ایجاد فضای گفت و شنود ۵. خلاصه‌سازی ۶. بسط داستان ۷. فضا سازی ۸. ارتقای کیفیت زیباشناختی اثر ۹. به تأخیر انداختن معنا و ... (همان). نکته‌ای که لازم است به آن اشاره شود این است که گاهی برخی از داستان‌های درونه‌ای بیش از یک نقش معنایی و یا ساختاری دارند و در مواردی نیز می‌توانیم ترکیبی از نقش‌های ساختاری و معنایی را برای یک داستان را در نظر بگیریم. اما یکی از این نقش‌ها بر بقیه غالب است که هدف اصلی داستان درونه‌ای محسوب می‌شود. از سوی دیگر نباید از یاد ببریم که اگر چه داستان‌های درونه‌ای نقش‌ها و کارکردهای متنوعی دارند اما این را نباید به معنی عدم انسجام و پراکندگی دانست. بلکه این داستان‌ها در خدمت روایت اصلی هستند و به زیباتر شدن، خوش ساختی و تأثیرگذاری داستان اصلی کمک می‌کنند چرا که «متن روایی در خلأ و از جملات غیر مرتبط ساخته نمی‌شود، بلکه جملات آن کلیتی واحد و منسجم را ایجاد می‌کنند. این کلیت منسجم و پیوسته در خدمت انتقال معنی و مفهوم یا همان پیام متن قرار دارد و خوانندگان زمانی پیام متن را درک می‌کنند که تمامی متن را مدنظر قرار دهند.» (حری، ۱۳۹۲: ۲۹۶).

پیشینه پژوهش

روایت‌شناسی داستان‌های کلیله و دمنه و مثنوی معنوی موضوع پربسامد کارهای پژوهشی معاصر است اما پرداختن به داستان‌های درونه‌ای و بررسی شکل و کارکرد آن در چند سال اخیر، موضوع جدیدی است که برخی پایان‌نامه‌های دانشگاهی و مقالات علمی به آن پرداخته‌اند. با بررسی منابع پژوهشی مشخص شد تا کنون پژوهشی که به شکل مجزا به بررسی داستان‌های درونه‌ای این دو اثر پرداخته باشد و ساختار و کارکرد آن را بررسی کند وجود ندارد. تنها در برخی آثار به شکل گذرا اشاره‌ای به استفاده مولف کتاب از شیوه داستان در داستان شده است. برخی از این منابع عبارتند از: حمید توکلی (۱۳۸۹) در کتاب از اشارات دریا، بوطیقای روایت در مثنوی معنوی، سمیرا بامشکی (۱۳۹۱) در کتاب روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی، سمیرا بامشکی و نسیم زحمتکش (۱۳۹۳)، در مقاله «سیر داستان‌های درونه‌ای در ادبیات فارسی تا پایان قرن نهم»، نسیم زحمتکش (۱۳۹۳) در مقاله «کارکردهای داستان درونه‌ای»، احد مهروند و شیرین امامی (۱۳۹۵) در مقاله «روایت‌شناسی ارسطویی: کشف و دگرگونی در سه حکایت مثنوی معنوی»، معصومه نظری و امیراسماعیل آذر و فرهاد طهماسبی (۱۳۹۷) در مقاله «روایت‌شناسی حکایت‌های کلیله و دمنه در سطح داستان با تکیه بر حکایت پادشاه و برهمنان»، علیرضا نبی‌لو (۱۳۹۷)، در مقاله «روایت‌شناسی داستان بوم و زاغ در کلیله و دمنه»، علی کریمی‌فیروزجانی (۱۳۹۵)، در مقاله «بررسی و تحلیل داستان شیر و روباه و الاغ کلیله و دمنه از دیدگاه روایت‌شناسی لیت‌ولت»، یدالله شکری (۱۳۹۷) در مقاله «بررسی داستان شیر و گاو از کلیله و دمنه براساس نمود نحوی نظریه روایت‌شناسی تودوروف».

بحث و بررسی

بررسی کلی روایت‌های کلیله و دمنه نشان می‌دهد که این اثر پیاپی از داستان‌های درونه‌ای استفاده کرده است. «تحلیل روایت‌شناختی کلیله و دمنه و جنبه‌های مختلف فرهنگی و زبانی این کتاب نشان می‌دهد که حکایت‌های کلیله و دمنه اغلب با آرای روایت‌شناسان ساختارگرا تطابق دارد، در نتیجه می‌توان برای تقریباً همه حکایت‌های کلیله و دمنه یک ساختار روایی مشابه ترسیم کرد.» (نظری و دیگران، ۱۳۹۷: ۲۲). اما داستانهای مثنوی معنوی در شخصیت‌پردازی و داستان‌پردازی، مانند داستان‌های رئالیستی نوین تنوع و واقع‌نمایی دارد و یکی از عوامل جذابیت حکایات و داستان‌های مثنوی نیز همین وجه و نبوغ هنری مولوی در داستان‌پردازی است. در میان شاعران عارف، مولوی شاید تنها کسی است که داستان را تنها برای بیان معانی عرفانی به کار نمی‌گیرد، بلکه نفس داستان‌پردازی و جذاب بودن آن نیز برای او بسیار اهمیت دارد. مقایسه‌ای اشعار سنایی و عطار که پیشروان مولوی بوده‌اند، با اشعار مولوی نشان می‌دهد که در همه جا، مولوی اصرار بیشتری در رعایت روابط علی و معلولی حوادث، طرح گفت‌وگوها، شخصیت‌پردازی و تجسم صحنه‌ها دارد و توانایی او در شناخت و توصیف روحیه و خلق و خوی مردم هم عصرش به وضوح مشهود است (شاکری، ۱۳۸۶: ۴۰۹). اما قصه‌پردازی مثنوی مولوی براساس تکرار بی‌پایان قصه‌گویی و درآمدن یک قصه از دل قصه دیگر بنا شده است و یکی از ویژگی‌های متمایزکننده آن از سایر متون نیز همین داستان‌های درونه‌ای است.

خلاصه داستان «بوم و غراب» کلیله و دمنه

«برهمن گفت: خردمند به سخن دشمن التفات ننماید و زرق و شعوذه او را در ضمیر نگذارد و ... و پس از فوت فرصت و تعذر تدارک، پشیمانی دست نگیرد و بدو آن رسد که به بوم رسید از زاغ. رای گفت: چگونه ست آن؟ گفت: ...» (منشی، ۱۳۸۸: ۱۹۱). لشکر بومان به خانه زاغ‌ها شیخون می‌زنند و آسیب بسیار می‌رسانند. ملک زاغان پنج وزیر دارد که از آن‌ها مشورت می‌خواهد، وزیر پنجم زیرک‌تر است. شاه علت دشمنی بومان را از او می‌پرسد. (داستان درونه‌ای اول) وزیر داستان دشمنی بومان را بیان می‌کند که زاغی با پادشاهی بوم بر پرندگان مخالفت می‌کند و برای نامناسب بودن او برای این مقام دو داستان (داستان درونه‌ای دوم و سوم) «خرگوش و پیلان» و «کبک‌انجیر و خرگوش» می‌گوید و مورد کینه بوم قرار می‌گیرد. ملک زاغان از وزیر پنجم برای جنگ چاره می‌جوید و او به جای جنگ، چاره را در فریب و حيله می‌داند (داستان درونه‌ای چهارم) و داستان دزدانی که به حيله گوسفند زاهد را بردند بیان می‌کند. بعد از ملک می‌خواهد تا بر او خشم بگیرد و او را خون‌آلود در آن مکان رها کند و سپاه زاغان به جایی دیگر بروند. تا او با حيله به سپاه بومان وارد شود. بومان او را می‌بینند و به ملک خود خبر می‌دهند. ملک بومان سه وزیر دارد و از آن‌ها درباره چگونگی رفتار با این زاغ نظر می‌خواهد. نظر وزیر اول کشتن زاغ است اما وزیر دوم (داستان درونه‌ای پنجم) با بیان داستان «بازرگان و دزد» کشتن او را شایسته نمی‌داند. وزیر سوم (داستان درونه‌ای ششم) نیز با بیان داستان «دزد و دیو و پارسا مرد» ملک را از کشتن او منع می‌کند. وزیر اول دوباره تاکید می‌کند که فریب زاغ را نخورند و (داستان درونه‌ای هفتم) داستان «درودگر و زن نابکار» را بیان می‌کند. بالاخره نظر وزیر اول مؤثر نمی‌افتد و زاغ در لشکر بومان مقامی رفیع می‌یابد. وزیر اول دوباره ملک را از اعتماد به زاغ منع می‌کند و (داستان درونه‌ای هشتم) داستان زاهد مستجاب‌الدعوه و موش را نقل می‌کند. زاغ در فرصتی که برایش پیش می‌آید خودش را به لشکر زاغان می‌رساند و جایگاه و غار بومان را به آن‌ها اطلاع می‌دهد و روشن کردن آتش تمام بومان را نابود می‌کند. ملک زاغان از چگونگی زندگی در میان بومان و تحمل مشقت می‌پرسد و زاغ (داستان درونه‌ای نهم) داستان «مار و غوکان» را بیان می‌کند.

تحلیل نقش داستان‌های درونه‌ای داستان «بوم و غراب»

با توجه به الگوی نظری ژنت نقش داستان‌های درونه‌ای به سه بخش اصلی کنشی، توصیفی و درون‌مایه‌ای تقسیم می‌شود. اما همان‌طور که بیان شد هرکدام از این نقش‌ها را می‌توان به بخش‌هایی محدودتر تقسیم کرد. به نظر می‌رسد نقش اصلی بیشتر این داستان‌های درونه‌ای، معنایی است که با هدف افزایش درون‌مایه به داستان اصلی اضافه می‌شوند.

در داستان درونه‌ای اول علت دشمنی بوم با زاغان و حمله به خانه آن‌ها بیان می‌شود و نقشی توصیفی دارد که به نوعی توضیحی برای کنش شخصیت‌های داستانی (بوم) است. در داستان درونه‌ای دوم و سوم زاغ با آوردن تمثیل‌هایی با پادشاهی بوم بر پرندگان (به علت شومی و بدسیرتی و بدصورتی) مخالفت می‌کند. نقش این دو داستان، درون‌مایه‌ای و تمثیلی است که زاغ آن را برای تایید و تقویت نظر خود بیان می‌کند. داستان درونه‌سای چهارم برای منصرف کردن ملک زاغان از جنگ و بیان مفید بودن زیرکی توسط وزیر روایت می‌شود، بنابراین نقشی توصیفی و تمثیلی دارد. در داستان پنجم و ششم دو وزیر، ملک را از کشتن زاغ منصرف می‌کنند و برای تایید نظر خودشان دو داستان بیان می‌کنند که در حکم تمثیل است. داستان‌های هفتم و هشتم نیز برای تایید درستی اندیشه و نظر وزیر

نخست بوم (در کشتن زاغ) نقشی درون‌مایه‌ای (تمثیلی) دارد. داستان درونه‌ای پایانی نقشی توصیفی دارد که در آن زاغ به بیان علت تحمل مشکلات همجواری با بوم (کنش شخصیت) می‌پردازد. از مجموع این نقش‌ها برمی‌آید که هدف اصلی داستان‌های درونه‌ای این داستان بیشتر درون‌مایه‌ای و تمثیلی است که بیشتر برای تأیید نظر شخصیت‌ها به کار رفته است.

داستان درونه‌ای	نقش کلی (دیدگاه ژنت)	نقش و کارکرد دقیق در داستان
۱. علت دشمنی بومان	توصیفی	توضیح کنش شخصیت و انگیزه او
۲. خرگوش و پیلان	درون‌مایه‌ای (تمثیلی)	گسترش درون مایه (تأیید و تقویت نظر و عقیده شخصیت)
۳. کبک‌انجیر و خرگوش	درون‌مایه‌ای (تمثیلی)	گسترش درون مایه (تأیید و تقویت نظر و عقیده شخصیت)
۴. دزدان گوسفند زاهد	درون‌مایه‌ای (تمثیلی)	گسترش درون مایه (تأیید و تقویت نظر و عقیده شخصیت)
۵. بازرگان و دزد	درون‌مایه‌ای (تمثیلی)	گسترش درون مایه (تأیید و تقویت نظر و عقیده شخصیت)
۶. دزد و دیو و پارسا مرد	درون‌مایه‌ای (تمثیلی)	گسترش درون مایه (تأیید و تقویت نظر و عقیده شخصیت)
۷. درودگر و زن نابکار	درون‌مایه‌ای (تمثیلی)	گسترش درون مایه (تأیید و تقویت نظر و عقیده شخصیت)
۸. زاهد مستجاب‌الدعوه و موش	درون‌مایه‌ای (تمثیلی)	گسترش درون مایه (تأیید و تقویت نظر و عقیده شخصیت)
۹. مارپیر و غوکان	توصیفی	توضیح کنش شخصیت و انگیزه او (گسترش درون مایه)

خلاصه داستان «دوستی کبوتر و زاغ و موش و باخه و آهو»

«رای گفت: ... اکنون اگر میسر گردد باز گوی داستان دوستان یک‌دل و کیفیت موالات و افتتاح مؤآخات ایشان برهمین گفت: ... آورده‌اند که در ناحیت کشمیر متصدی خوش و مرغزاری نزه بود که ...» (منشی، ۱۳۸۸: ۱۵۷). زاغی بر درختی بزرگ نشسته و (داستان درونه‌ای اول) شاهد کمک کردن یک موش به کبوتران و رهایی آن‌ها از بند است و تصمیم می‌گیرد تا با او طرح دوستی بریزد، موش ابتدا نمی‌پذیرد اما پس از بحث و مجادله فراوان به زاغ اعتماد می‌کند و همراه او به مکان زندگی‌اش می‌رود. در آن مکان زاغ از موش می‌خواهد تا داستان زندگی خود را برای باخه (دوست قدیمی زاغ) بیان کند. (داستان درونه‌ای دوم) موش به بیان داستان زندگی قدرتمندانه‌اش در خانه زاهدی می‌پردازد. جایی که رئیس سایر موش‌ها بود؛ هرگاه می‌خواست از غذای زاهد برمی‌داشت و زاهد را خسته و ناتوان ساخته بود.

مهمانی برای زاهد می‌آید؛ دلیری و بی‌باکی موش را که می‌بیند به دنبال علت می‌گردد و (داستان درونه‌ای سوم) داستان زنی که کنجد بخته کرده با کنجد باپوست برابر می‌فروخت را برای زاهد می‌گوید. مهمان می‌گوید به خانه مردی وارد شده است و صاحب‌خانه به خاطر رسیدن این عزیز تصمیم به برگزاری مهمانی می‌گیرد اما زنش مخالفت می‌کند. مرد برای بیان بی‌وفایی مال دنیا (داستان درونه‌ای چهارم) داستان «گرگ طمع‌کار» را می‌گوید. زن می‌پذیرد و برای مهمانی کنجد پوست می‌کند و در آفتاب می‌گذارد. سگی پوزه‌اش را به آن کنجدها می‌زند و زن از استفاده آن اکراه دارد آن را به بازار می‌برد و با کنجد پالایش نشده معاوضه می‌کند. مهمان زاهد به دنبال علت بی‌باکی موش با تبر لانه‌اش را خراب می‌کند. در لانه‌اش کیسه‌ای زر پیدا می‌کند. موش زخمی می‌شود و ابهتش در بین سایر موش‌ها از بین می‌رود. از خانه زاهد به صحرا می‌رود و با کبوتر دوستی آغاز می‌کند. موش با زاغ و باخه دوستی آغاز می‌کند تا این که روزی (داستان درونه‌ای پنجم) آهوئی شتابان به سمت برکه می‌آید و داستان گریختن از صیاد

را بیان می‌کند. آهو از آن پس به جمع آن دوستان می‌پیوندد. (داستان درونه‌ای ششم) روزی آهو گرفتار بند می‌شود که با کمک موش و دوستانش از بند رهایی می‌یابد.

تحلیل نقش داستان‌های درونه‌ای داستان «دوستی کبوتر و ...»

داستان درونه‌ای اول به توصیف کنش شخصیت (موش) پرداخته‌است. داستان درونه‌ای دوم موش سرگذشت خودش را برای باخه شرح می‌دهد که کارکردی شخصیت‌پردازانه و درون‌مایه‌ای دارد. داستان درونه‌ای سوم برای تأیید و تقویت نظر و عقیده مهمان زاهد آمده است و نقشی درون‌مایه‌ای و تمثیلی نیز دارد. داستان درونه‌ای چهارم نیز برای تأیید نظر شخصیت (همسر زن کنجد فروش) در بی‌اعتباری مال دنیا و مذمت طمع‌کاری به داستان اصلی اضافه شده‌است. داستان‌های درونه‌ای پنجم و ششم نقشی کنشی دارند و به نظر می‌رسد بیشتر با هدف بسط و گسترش داستان اصلی (درون‌مایه‌ای) آمده‌اند.

از مجموع این نقش‌ها برمی‌آید که هدف اصلی داستان‌های درونه‌ای در این داستان بیشتر گسترش درون‌مایه است. حتی در مواردی که نقش اصلی داستان، توصیفی و کنشی است به نظر می‌رسد هدف از بیان آن گسترش درون‌مایه است.

داستان درونه‌ای	نقش کلی (ژنت)	نقش و کارکرد دقیق در داستان
۱. کمک موش به کبوتران	توصیفی	توضیح کنش شخصیت
۲. داستان زندگی موش	توصیفی	شخصیت‌پردازی (گسترش درون مایه)
۳. زنی که کنجد می‌فروخت	درون‌مایه‌ای و تمثیلی	تأیید و تقویت نظر و عقیده شخصیت (گسترش درون مایه)
۴. گرگ طمع‌کار	درون‌مایه‌ای و تمثیلی	تأیید و تقویت نظر و عقیده شخصیت (گسترش درون مایه)
۵. داستان آهو	کنشی	شخصیت‌پردازی (گسترش درون مایه)
۶. گرفتاری آهو	کنشی	گسترش درون مایه

خلاصه داستان «روستایی و شهری» مثنوی مولوی

شیوه داستان در داستان شیوه‌ای است که مخاطب مثنوی در سراسر این اثر با آن روبه‌روست. بررسی پایان‌بندی داستان‌های مثنوی، سبب می‌شود که مخاطب میان این پیوستن و گسستن‌ها، پیوندی استوار بیابد (محمدی، ۱۳۹۲: ۲۱). داستان «روستایی و شهری» در دفتر سوم مثنوی، چندین داستان درونه‌ای دارد.

ای برادر! بود اندر مامضی شهری با روستایی آشنا

(مولوی، ۱۳۸۷: ۲۹۹)

روستایی‌ای بود که هرگاه به شهر می‌آمد چند ماه در خانه شهری‌ای ساکن می‌شد. شهری تمام حوائج او را برآورده می‌کرد و به خوبی او را خدمت می‌نمود. روستایی همیشه از او دعوت می‌کرد که برای جبران این زحمات یک بار به روستا بیاید اما شهری که مردی دانا و باتجربه بود فریب تعارف‌های ظاهری روستایی را نمی‌خورد و هر بار بهانه‌ای می‌آورد. پس از گذشت ده سال فرزندان شهری به پدر اصرار کردند تا دعوت روستایی را بپذیرد و برای

تفریح و بهره‌مندی از آب و هوای روستا به آنجا بروند. داستان «اهل سبا» به عنوان داستان درونه‌ای اول (که خداوند به آن‌ها نعمت بسیار داد و آن‌ها ناسپاسی کردند) بیان می‌شود:

تو نخواندی قصه اهل سبا؟
یا بخواندی و ندیدی جز صدا؟

(مولوی، ۱۳۸۷: ۳۰۱)

مرد شهری فرزندان را از ناسپاسی روستایی برحذر می‌دارد. فرزندان بر نظر خود اصرار دارند و پدر را مجبور به پذیرش سفر می‌کنند. داستان «جمع آمدن اهل آفت هر صباحی بر در صومعه عیسی (ع) جهت طلب شفا» داستان درونه‌ای دوم است:

صومعه عیسیست خوان اهل دل
هان و هان، ای مبتلا! این در مهل

(مولوی، ۱۳۸۷: ۳۰۱)

مضمون این داستان نیز ناسپاسی بعد از نعمت دادن است. شهری و فرزندان به راه می‌افتند و مسیری طولانی و خسته‌کننده را طی می‌کنند. داستان «دعوت باز بطن را از آب به صحرا» داستان درونه‌ای سوم است که به دوری از کاری غیرعقلانی و نادرست اشاره دارد:

باز گوید بطّ را کز آب خیز
تا بینی دشت‌ها را قن‌دیریز

(مولوی، ۱۳۸۷: ۳۰۶)

«قصه اهل ضروان» داستان درونه‌ای چهارم است که مفهوم آن هم راستا با داستان اصلی و اعتماد نکردن به دعوت روستایی است.

قصه اصحاب ضروان خوانده‌ای
پس چرا در حيله جویی مانده‌ای؟

(مولوی، ۱۳۸۷: ۳۰۷)

داستان درونه‌ای پنجم «نواختن مجنون آن سگ را که مقیم کوی لیلی بود» است:

همچو مجنون کو سگی را می‌نواخت
بوسه‌اش می‌داد و پیشش می‌گذاخت

(مولوی، ۱۳۸۷: ۳۱۱)

در نهایت شهری و فرزندان به روستا می‌رسند اما روستایی ادعا می‌کند که آن‌ها را نمی‌شناسد و حتی تاکنون ندیده‌است. در شبی سرد و بارانی شهری و فرزندان مجبور می‌شوند برای ماندن در باغ، نگهبانی باغ را در برابر گرگ‌ها قبول کنند و در زیر سایبانی در گوشه باغ استراحت کنند. نیم‌شب سایه حیوانی نمایان می‌شود و شهری تیری پرتاپ می‌کند. از حیوان بادی می‌جهد. روستایی‌های و هوی می‌کند و می‌گوید: کره‌خر مرا کشتی، من باد او را از بین بیست باد می‌شناسم. شهری خشمگین می‌شود و می‌گوید چگونه باد خرت را از بین بیست باد می‌شناسی ولی مرا پس از ده سال آشنایی نمی‌شناسی؟

تحلیل نقش داستان‌های درونه‌ای داستان «روستایی و شهری»

همه داستان‌های درونه‌ای این داستان از نظرگاه ژنت، نقشی درون‌مایه‌ای (تمثیلی) دارند و از دیدی دقیق‌تر و جزئی‌تر هدف آن تأیید و تقویت نظر و عقیده شخصیت است. «قصه اهل سبا»، داستان درونه‌ای نخست، نظر مطرح شده در

ابتدای داستان اصلی (عدم اعتماد به قول روستایی) را تأیید و تقویت می‌کند. داستان درونه‌ای دوم (جمع آمدن اهل آفت...) نیز نظر و عقیده داستان اصلی را تأیید می‌کند و احتمال کفران نعمت روستایی را مطرح می‌کند. «دعوت باز بطن را از آب به صحرا» و «قصه اهل ضروان» به عنوان داستان‌های درونه‌ای سوم و چهارم هدفی جز تأیید نظر و عقیده داستان اصلی را ندارند و مرد شهری فرزندان خود را از انجام کاری نادرست برحذر می‌دارد. داستان «نواختن مجنون آن سگ را که مقیم کوی لیلی بود» پنجمین داستان درونه‌ای است تمثیلی است برای علاقه فرزندان کم‌تجربه شهری به روستا و مرد روستایی.

داستان درونه‌ای	نقش کلی (ژنت)	نقش و کارکرد دقیق در داستان
۱. قصه اهل سبا	درون مایه‌ای و تمثیلی	تأیید و تقویت نظر و عقیده شخصیت (گسترش درون مایه)
۲. جمع آمدن اهل آفت...	درون مایه‌ای و تمثیلی	تأیید و تقویت نظر داستان اصلی (گسترش درون مایه)
۳. دعوت باز بطن...	درون مایه‌ای و تمثیلی	تأیید و تقویت نظر داستان اصلی (گسترش درون مایه)
۴. قصه اهل ضروان	درون مایه‌ای و تمثیلی	تأیید و تقویت نظر داستان اصلی (گسترش درون مایه)
۵. نواختن مجنون...	درون مایه‌ای و تمثیلی	اثبات نظر شخصیت (شهری)

خلاصه داستان «افتادن شغال در خم رنگ»

آن شغالی رفت اندر خم رنگ اندر آن خم کرد یک ساعت درنگ

(مولوی، ۱۳۸۷: ۳۱۶)

شغالی در خم رنگریزی می‌افتد پس از یک ساعت تلاش که از آن بیرون می‌آید درمی‌یابد که پوستینش رنگین شده‌است. شغال به آن غره می‌شود و بر دیگر شغال‌ها فخر می‌فروشد و خویشتن را برتر از آن‌ها می‌داند. داستان درونه‌ای اول «چرب کردن مرد لافی لب و سبلیت خود»، است. مردی پوستی دنبه‌دار می‌یابد. سبیل و دهان خود را هر روز با آن چرب می‌کند و به میان ثروتمندان می‌رود و ادعا می‌کند غذایی چرب خورده‌است. شکم و سایر اعضای بدنش از دروغ او به تنگ می‌آیند و دعا می‌کنند تا این دروغ هرچه زودتر برملا شود. داستان درونه‌ای دوم در بطن این داستان شکل می‌گیرد و آن «ایمن بودن بلعم باعور از امتحان حضرت» است:

بلعم باعور و ابلیس لعین ز امتحان آخرین گشته مهین (همان: ۳۱۷)

بلعم باعورا که مستجاب‌الدعوه بود و از همه امتحان‌های خداوند سربلند بیرون آمده بود در آخرین آزمایش گرفتار می‌شود و سال‌ها عبادتش را به باد می‌دهد. داستان درونه‌ای اول ادامه می‌یابد. روزی گربه‌ای به منزل مرد لافی می‌رود و پوست دنبه دار را می‌برد. پسرش از ترس عتاب پدر پیش‌دستی می‌کند و به جمع پدر و دوستانش می‌رود و جلوی آن‌ها آبروی پدر را می‌برد.

گفت آن دنبه که هر صبحی بدان چرب می‌کردی لبان و سبلیتان

گربه آمد، ناگهانش دربرود پس دوییدیم و نکرد آن جهد سود

(همان: ۳۱۸)

حاضران خندیدند و بر مرد و فرزندانش رحم آوردند و او را مهمان کردند. داستان درونه‌ای سوم «دعوی طاووسی کردن شغال» است که او با رنگ‌هایی که به خود گرفته ادعای طاووس بودن دارد:

ای شغالان! هین! مخوانیدم شغال
کی شغالی را بود چندین جمال؟
(همان: ۳۱۸)

دوستانش گرد او جمع می‌شوند و از او سؤالاتی می‌پرسند و او از پاسخ عاجز است. دوستانش ادعای او را نمی‌پذیرند. داستان درونه‌ای بعدی تشبیه «ادعای الوهیت فرعون» به ادعای طاووسی شغال است:

همچو فرعونی مرصع کرده ریش
برتر از عیسی پریده از خریش

او هم از نسل شغال ماده زاد
در خم مالی و جاهی درفتاد
(همان: ۳۱۸)

داستان درونه‌ای پایانی نیز داستان «هاروت و ماروت» است:

گوش کن هاروت را ماروت را
ای غلام و چاکران ماروت را!
(همان: ۳۱۹)

تحلیل داستان‌های درونه‌ای «افتادن شغال در خم رنگ»

داستان‌های درونه‌ای این روایت نیز از نظرگاه ژنت، نقشی درون‌مایه‌ای (تمثیلی) دارند و کارکرد آن معنایی است. «مرد لافی...»، داستان درونه‌ای نخست، نظر مطرح شده توسط داستان اصلی (عدم مقایسه ظاهری امور) را تایید و تقویت می‌کند. داستان درونه‌ای دوم (ایمن بودن بلعم باعورا) نیز با هدف تایید عقیده مطرح شده در داستان اصلی آمده است. «دعوی طاووسی کردن آن شغال» داستان درونه‌ای سوم است که با هدف بیان شرحی بر داستان اصلی آمده است. دو داستان درونه‌ای بعدی، یعنی «دعوی الوهیت فرعون» و «قصه هاروت و ماروت» به عنوان تمثیلی برای داستان اصلی کارکردی معنایی دارد و درون‌مایه اصلی را شرح می‌دهد.

داستان درونه‌ای	نقش کلی (ژنت)	نقش و کارکرد دقیق در داستان
۱. مرد لافی	درون مایه‌ای و تمثیلی	تأیید و تقویت نظر داستان اصلی (گسترش درون مایه)
۲. ایمن بودن بلعم باعور	درون مایه‌ای و تمثیلی	تأیید و تقویت نظر داستان اصلی (گسترش درون مایه)
۳. دعوی طاووسی کردن شغال	درون مایه‌ای و تمثیلی	بیان شرحی بر داستان اصلی
۴. دعوی الوهیت فرعون	درون مایه‌ای و تمثیلی	بیان شرحی بر داستان اصلی
۵. قصه هاروت و ماروت	درون مایه‌ای و تمثیلی	بیان شرحی بر داستان اصلی

ای برادر! قصه چون پیمان‌ه‌ایست
معنی اندر وی مثال دانه‌ایست

(مولوی، ۱۳۸۷: ۲۸۰)

این بیت جایگاه قصه و ساختار آن را در منظومه فکری مولانا نشان می‌دهد. مولانا در مثنوی قصه را پیمان‌ه و ظرفی برای هدفی بزرگ‌تر می‌داند و آن چیزی جز معنی نیست. این‌که ساختار ظاهری داستان برای مولانا در درجه دوم اهمیت قرار دارد به آن معنی نیست که داستان‌پردازی او مشکلاتی ساختاری دارد، بلکه داستان‌های او نمونه

اعلای روایت در ادبیات فارسی است. برهمن اساس داستان‌های درونه‌ای مولانا نیز کارکردی معنایی دارد و هدف اصلی او از به کار بستن شیوه داستان در داستان بسط و توضیح مفاهیم عرفانی و غیرعرفانی است. در نمونه‌های بالا می‌بینیم که تمام داستان‌های درونه‌ای تمثیلی هستند، یعنی با هدف شرح و توضیح روایت اصلی درونه‌گیر شده‌اند.

نتیجه‌گیری

۱. با تحلیل داستان‌های درونه‌ای روایت‌های منتخب از دو اثر به نتایج زیر رسیدیم:
۲. شیوه داستان در داستان یا داستان درونه‌ای یکی از مهم‌ترین و پرکاربردترین شگردهای روایی در کلیله و دمنه و مثنوی است. در هر دو اثر با تکرار بی‌پایان قصه‌گویی و درآمدن یک قصه از دل قصه دیگر مواجه هستیم.
۳. نقش کلی داستان‌های درونه‌ای در داستانهای منتخب کلیله و دمنه براساس نظر ژنت به ترتیب درون‌مایه‌ای و تمثیلی (۹مورد)، توصیفی (۴مورد) و کنشی (۲مورد) است. اما داستان‌های مثنوی تماماً تمثیلی و درون‌مایه‌ای هستند. اگرچه مطالعه جامعی در بررسی همه داستانهای درونه‌ای دو کتاب کلیله و دمنه و مثنوی صورت نگرفته اما بررسی اجمالی و کلی ساختار روایی این دو اثر معمولاً به همین شکل است.
۴. نقش دقیق و جزئی داستان‌های درونه‌ای کلیله به ترتیب گسترش درون‌مایه (۱۳مورد)، تأیید و تقویت نظر و عقیده شخصیت (۹مورد)، توضیح کنش شخصیت (۳مورد) و شخصیت‌پردازی (۲مورد) است. در مثنوی تمام داستان‌ها با هدف شرح و بسط محتوای اصلی درونه‌گیر شده‌اند. در این میان برخی از داستان‌های درونه‌ای با چند هدف مشترک به داستان اصلی اضافه شده‌اند. بررسی نشان می‌دهد که کلیله و دمنه بر مقتضای اصل هنرنمایی در نگارش به گسترش داستان می‌پردازد و در نهایت جنبه تفننی هم در این ساختار جای مهمی دارد اما روایات مثنوی تابع جریان سیال ذهن و تداعی طبیعی تمثیلهاست و انطباق مفهومی داستانها با یکدیگر کاملاً محسوس است و راوی قصد عرضه هنر و افزودن زیباییهای لفظ‌شناختی و اطناب کلام را ندارد و نویسنده در این جریان طبیعی در بیان تمثیل حتی از داستان عامیانه نازبیا و تمثیل «به خاطر داشتن باد خرکره» در مقابل «به خاطر داشتن لطف ده‌ساله» ابایی نمی‌کند و عین روایت را نقل می‌کند.
۵. روایت‌گری کلیله و دمنه علاوه بر جنبه‌های اندرزی و حکمی داستان، هدف سرگرم کردن مخاطب (چه مخاطب درون داستان که پادشاه است و چه مخاطب بیرونی) را نیز مد نظر داشته‌است. از آنجا که مخاطب داستانی این حکایت‌ها (روایت شنو) پادشاه (رای هند) است، راوی (برهمن) سعی دارد با بیان داستان‌های پی در پی، مضامین و مفاهیم اخلاقی که از نظر او مورد پسند شاه است را در شکل‌ها و حالت‌های متفاوت بیان کند.
۶. مولوی با بیان یک مفهوم کلی چون «قیاس» یا «قضا»، سعی دارد با آوردن داستان‌های درونه‌ای این مفاهیم را از جنبه‌های مختلف شرح و بسط دهد. به بیان دیگر کارکرد داستان‌های درونه‌ای مثنوی بیشتر معنایی است نه ساختاری.
۷. داستان‌های درونه‌ای کلیله و دمنه، از نظر کارکرد، تنوع بیشتری دارد؛ گویا نویسنده علاقه دارد با آوردن داستان درونه‌ای داستان کلی را وسعت بخشد و مخاطب را مدت زمان بیشتری سرگرم کند، اما در مثنوی هدف اصلی سرگرم کردن مخاطب نیست بلکه مولوی سعی دارد با داستان‌های درونه‌ای مفاهیم عرفانی خود را برای مخاطب آشکار سازد و درک آن را برای او آسان‌تر سازد.

منابع

- اخوت، احمد (۱۳۷۱). روایت‌گری: دستور زبان داستان، اصفهان: فردا.
- بامشکی، سمیرا (۱۳۹۳). روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی، تهران: هرمس.
- بامشکی، سمیرا. زحمتکش، نسیم (۱۳۹۳). «سیر داستان‌های درونه‌ای در ادبیات فارسی تا پایان قرن نهم». مجله کهن نامه ادب پارسی، سال پنجم، شماره ۴. صص ۵۳-۲۷.
- بامشکی، سمیرا. زحمتکش، نسیم (۱۳۹۳). «کارکرد داستان‌های درونه‌ای»، مجله ادب پژوهی، سال هشتم: شماره ۲۹. صص ۴۱-۹.
- توکلی، حمید (۱۳۸۹). از اشارات دریا، بوطیقای روایت در مثنوی معنوی، تهران: نشر مروارید.
- حری، ابوالفضل (۱۳۹۲). جستارهایی در باب نظریه روایت و روایت‌شناسی، تهران: خانه کتاب.
- رهنما، هوشنگ (۱۳۹۴). درآمدی بر روایت‌شناسی (رولان بارت، تزوتان تودوروف، جرالدر پرنس)، تهران: هرمس.
- شاکری، جلیل (۱۳۸۶). «مولوی و هنر داستان‌پردازی در مثنوی»، مجله فرهنگ، شماره ۶۳ و ۶۴.
- شکری، یدالله (۱۳۹۷). «بررسی داستان شیر و گاو از کلیله و دمنه براساس نمود نحوی نظریه روایت‌شناسی تودوروف»، مجله فنون ادبی، شماره ۲۵.
- صفیئی، کامبیز؛ حدادی، محمدحسین (۱۳۹۳). «بررسی «داستان در داستان» در ادبیات ایران و آلمان (با تمرکز بر ریشه‌های شرقی آن)»، مجله مطالعات نقد ادبی، شماره ۳۷.
- کریمی‌فیروزجانی، علی (۱۳۹۵). «بررسی و تحلیل داستان شیر و روباه و الاغ کلیله و دمنه از دیدگاه روایت‌شناسی لیت‌ولت»، مجله بلاغت کاربردی و نقد بلاغی، شماره ۱. صص ۹۶-۱۱۰.
- محمدی، علی؛ بهاروند، آرزو (۱۳۹۲). «شیوه‌های پایان‌بندی در مثنوی»، ادب فارسی، شماره ۱۲.
- منشی، ابوالعالی نصرالله (۱۳۸۸). کلیله و دمنه، شرح و توضیح مجتبی مینوی، تهران: امیرکبیر.
- مهروند، احد، امامی، شیرین (۱۳۹۵). «روایت‌شناسی ارسطویی: کشف و دگرگونی در سه حکایت مثنوی معنوی»، مجله پژوهش ادبیات معاصر جهان، دوره ۲۱، شماره ۲. صص ۴۷۰-۴۴۷.
- مولانا، جلال‌الدین محمد (۱۳۸۷). مثنوی معنوی، براساس نسخه نیکلسون و به کوشش سعید حمیدیان، تهران: نشر قطره.
- مهندس‌پور، فرهاد (۱۳۹۰). زنانگی و روایت‌گری در هزارویک‌شب، تهران: نی.
- علیرضا نبی‌لو (۱۳۹۷). «روایت‌شناسی داستان بوم و زاغ در کلیله و دمنه». مجله ادب پژوهی، دوره ۴، شماره ۱۴. صص ۲۸-۷.
- نظری، معصومه؛ آذر، امیراسماعیل؛ طهماسبی، فرهاد (۱۳۹۷). «روایت‌شناسی حکایت‌های کلیله و دمنه در سطح داستان با تکیه بر حکایت پادشاه و برهمنان»، مجله فنون ادبی، سال دهم، شماره ۱.
- Paxon, James. J., (2001), Revisiting the Deconstruction Of Narratology: Master Tropes Of Narrative Embedding and Symmetry, Florida: Style
- Prince, Gerald, (2003), A Dictionary of Narratology, Lincoln & London: University of Nebraska press
- Rimmon-Kenan, Shlomith, (1989), Narrative Fiction: contemporary Poetics, London and New York: Routledge

تحلیل نمونه‌هایی از نمادهای جانوری و اساطیری در حکایات روضه‌الصفاء

علی اکبر سام‌خانانی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بیرجند

asamkhaniani@birjand.ac.ir

عارفه حسینی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بیرجند.

Arefehosseini72@gmail.com

چکیده

نمادها با انواع و شکل‌های گوناگون و متنوع، در همهٔ ارکان زندگی بشری به‌ویژه در ادبیات، هنر، فرهنگ و اعتقادات انسان حضور دارند. بهره‌گیری از نماد حیوانات در زندگی انسان به قبل از تاریخ برمی‌گردد تا جایی که استفاده از نماد جنبهٔ استعاره‌ای پیدا کرد و این نمادها حتی مقدس شده و دلالتی اساطیری یافته‌است. با وجود شباهت‌ها و وجوه اشتراک فراوانی که میان حکایت‌ها و افسانه‌های ملل وجود دارد، در بحث این‌که حیوانات در این داستان‌ها سمبل چه صفاتی هستند به تفاوت‌ها و تعارض‌هایی برمی‌خوریم. هدف اصلی این پژوهش توصیفی - تحلیلی معرفی بیشتر کتاب مفصل و ارزشمند دورهٔ تیموری، تاریخ روضه‌الصفاء فی سیره‌الانبیاء و الملوک و الخلافا اثر میرخواند، به جامعهٔ پژوهشگران بپردازد و از جمله اهمیت داستان‌شناختی و نمادشناختی آن را تبیین کند که این امر با بررسی نمونه‌هایی از نمادهای جانوری شخصیت نمادین فابل‌های این کتاب صورت گرفته است. این پژوهش از داده‌های متنی و ابزارهای کتاب‌خانه‌ای. روضه‌الصفاء اگرچه عنوان تاریخ دارد در واقع مانند کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه مشتمل بر قصه‌ها، افسانه‌ها و فابل‌های زیادی است و از منظر روایت‌شناختی اعتقادشناسی و اسطوره‌شناسی اثری ادبی و هنری است نه اثر تاریخی. نویسنده با استفاده از اساطیر و نمادهای جانوری و بیان حکایت‌هایی از حیوانات (فابل) در حقیقت به طور غیر مستقیم به بیان مقصودها و مفاهیم مطلوب و نامطلوب انسانی، اجتماعی، حکمی و حتی سیاسی پرداخته است و بر اساس ضمیر ناخودآگاه جمعی مقصود خود را منتقل می‌نماید.

کلیدواژه‌ها: نمادهای جانوری، روضه‌الصفاء، میرخواند، فابل، نمادشناسی، اسطوره‌شناسی.

۱- مقدمه

موقعیت‌ها و حوادث گوناگونی در جهان هستی وجود دارد. که بشر خودآگاه و ناخودآگاه برای تبیین آن به نماد متوسل می‌شود. بشر گاه با پدیده‌ها و موضوعاتی روبرو می‌شود که برای شناخت آن‌ها ابزار و توانایی خاصی ندارد و به همین سبب برای بیان و توصیف آن‌ها از ابزار ابداعی به نام نماد استفاده می‌کند. در واقع نمادسازی و اسطوره‌گرایی روشی طبیعی برای فهم و آشناسازی پدیده‌ها و مفاهیم است. این امر هم شامل بشر متمدن می‌شود و هم انسان ابتدایی. بشر متمدن نیز بسیاری از مفاهیم ذهنی و فلسفی خود را با استفاده از نمادها بیان می‌کند. شاعران و نویسندگان از قدیم‌الایام، برای دستیابی به واقعیت‌های هستی از نماد و اسطوره استفاده می‌کردند بدون آن که دانش نمادشناسی به معنای امروزی را بشناسند که با شناخت‌شناسی، روان‌شناسی و روان‌پزشکی، فلسفه، زبان‌شناسی و دین‌شناسی و غیره به تحلیل نمادها می‌پردازد. بررسی نمادها ما را در درک معنا و مفهوم نهفته در پس بسیاری از آثار یاری می‌رساند. در فرهنگ فلسفی، نوشته‌های سمبولیک و نمادین، آثاری مبتنی بر صور الهامی در مقابل تفکر منطقی مبتنی بر معانی مجرد، تعریف شده است. میرچا الیاده رمز و نماد را دنباله و ادامه‌ی تجلی قداست در اساطیر توصیف کرده است. از نظر ادبی نیز هرگاه در اثر ادبی، ابزار و عناصری به خدمت گرفته شود که القاکننده و مبین موضوع یا شیئی دیگر باشد یا عملی مطرح گردد که امر دیگر را القاء کند که هم خود باشد و هم مظهر مفاهیم فراتر از وجود عینی خود، «نماد» خوانده می‌شود (گلستانی حتکنی، ۱۳۸۸: ۱۱). جانوران به سبب ارتباط عمیق انسان ابتدایی و اقوام کهن با طبیعت، نقش بسیار مهمی در دنیای اسطوره‌ها و نمادها دارند. حتی قبل از این‌که بشر اندیشه‌ها و باورهایش را مکتوب کند از روی تصاویر، سنگ‌نگاره‌ها، نقش‌های روی مهرها و ظرف‌ها و... می‌توان نوع زندگی، دین، باورها و اندیشه‌های او را بررسی کرد. به عبارتی، بعضی از حیواناتی که نزد برخی اقوام مقدس شمرده شده و نقش توتّم داشتند و مورد پرستش قرار می‌گرفتند، هنوز در میان اقوام و ملل آن تقدس دیرینه را دارند. گاه جانوری در مکان و زمانی خاص مقدس بوده و در زمان‌های بعد تقدسش را از دست داده یا در مکانی دیگر همان تصویری منفی داشته است.

می‌توان سرآغاز بسیاری از داستان‌های حیوانات (فابل) را در دوران اساطیری ملل جستجو کرد، که شکل ابتدایی و نخستین خود را در قالب اساطیر نشان داده است. در داستان‌های اسطوره‌ای، حیوانات حضوری جدی دارند. برخی از حیوانات یاری‌کننده قهرمانان انسانی‌اند، و برخی از حیوانات نیز دشمن و مزاحم و مانع قهرمانان محبوب اساطیری هستند. جانوران در اساطیر و ادیان گاه مبارک و مقدس، و گاه شوم و منفور دانسته شده‌اند. مثلاً مار که در اعتقاد زرتشتیان، یهودیت، مسیحیت و اسلام شریک شیطان شمرده شده است یا جغد که در تورات و انجیل داستان‌ها و ماجراهای بسیاری حضور دارد در برخی از ادیان هندی و اروپایی احترام و حتی قدسیت دارند. در قرآن کریم نیز حیوانات زیادی موضوع سخن قرار گرفته‌اند؛ برخی حیوانات همراه پیامبران و بزرگان دین بوده‌اند؛ چنان‌که در ماجرای حضرت سلیمان می‌بینیم که با همه حیوانات سخن می‌گوید و در این میانه جانورانی ویژه مانند هدهد هم دیده می‌شود. یا در ماجراهای حضرت صالح، شتر صالح (هود: ۶۱، ۶۲، ۶۶، ۸۹)، و در داستان اصحاب کهف، سگ اصحاب کهف (کهف: ۲۲) و در داستان ابرهه ابابیل (فیل: ۳) احترام ویژه دارد. در ضمن برخی از سوره‌های قرآنی نیز به نام‌های حیوانات نامیده شده است از جمله؛ سوره بقره، سوره نمل، سوره عنکبوت و سوره فیل، که این مسأله بیانگر جایگاه و اهمیت جانوران در ادیان الهی و فرهنگ بشر است.

نماد گونه‌ای از بیان و پیام‌رسانی است که معانی و مفاهیم غیر محسوس ناشناخته و رازناک و یا غیر قابل بیان را با ویژگی چندمعنایی و بس‌معنایی به شکلی مبهم و غیر قطعی و متجلی می‌نماید و معمولاً معنای روساختی خود را نیز حفظ می‌کند. یونگ درباره نماد می‌گوید: «نماد عبارت است از یک اصطلاح، یک نام یا حتی تصویری که ممکن است نماینده چیز مأنوسی در زندگی روزمره باشد. بنابراین یک کلمه یا یک شکل زمانی رمزی و نمادین به حساب می‌آید که بر چیزی بیشتر از معنی آشکار و مستقیم خود دلالت کند نماد برای جنبه ناخودآگاه گسترده‌تری است که هرگز به طور دقیق تعریف نشده یا به طور کامل توضیح داده نشده است. (طایفی و اکبری، ۱۳۹۴: ۶۹-۶۸).

۱-۲- هدف و ضرورت پژوهش

روضه‌الصفاء فی سیره‌الانبياء و الملوک و الخلفاء یا اختصاراً روضه‌الصفاء که به تاریخ روضه‌الصفاء مشهور است کتابی است که بخش عمده آن در واقع تاریخ اساطیری است و شامل قصه‌ها، افسانه‌ها و اساطیر می‌شود. این کتاب نوشته محمد بن خاوندشاه معروف به میرخواند (۸۳۷-۹۰۳) است. میرخواند در این کتاب حوادث تاریخ جهان را، از آغاز آفرینش تا روزگار خود یعنی دوران حکومت پادشاه تیموری سلطان حسین بایقرا (۸۴۲-۹۱۱ ه. ق) آورده است. روضه‌الصفاء شامل ۷ قسم است که نویسنده قسمتی را از تاریخ‌های عربی ترجمه و اقتباس کرده است و قسمتی را نیز از تاریخ‌های فارسی نقل نموده است. پس از درگذشت میرخواند، نوۀ دختری او خواندمیر (۸۸۰-۹۴۳ ه. ق) به تکمیل کتاب روضه‌الصفاء پرداخت و حوادث تاریخی را از شرح تاریخ زندگانی سلطان حسین بایقرا تا حوادث تاریخی سال ۹۲۹ قمری به صورت تکمله‌ای بدان افزود. یکی از ویژگی‌های این کتاب تاریخی-اساطیری وجود قصه‌هایی با شخصیت‌های جانوری (fable) است مشابه کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه در این قصه‌ها جانوران دارای شخصیت‌های نمادین و اساطیری هستند و برای بیان مفاهیم انسانی، فکری و حکمی مورد استفاده قرار می‌گیرند. این کتاب هم از منظر زبانی و ادبی و هم از نظرگاه اسطوره‌شناسی و به‌ویژه مطالعات بینامتنی و بیش‌متنی و مطالعات تطبیقی اهمیت زیادی دارد اما در زاویه دید پژوهشگران برکنار مانده است. این مقاله توصیفی-تحلیلی بر آن است هم بعدی از روضه‌الصفاء و هم خود این کتاب ارزشمند را به پژوهشگران زبان و ادب فارسی معرفی نماید.

۱-۳- پرسش‌های پژوهش

در این مقاله به پرسش‌های زیر پاسخ داده خواهد شد:

الف) استفاده از لفظ کدام حیوانات در بیان نمادین مقصود نویسنده روضه‌الصفاء بیشتر کمک کرده است؟

ب) هر حیوان در روضه‌الصفاء نماد و نشانه چه مفهوم و صفاتی می‌باشد؟

۱-۴- پیشینه پژوهش

تاکنون پژوهشی در زمینه نمادهای کتاب روضه‌الصفاء صورت نگرفته است اما در زمینه نماد و نمادگرایی و حکایت‌های حیوانات کتاب‌ها و مقالاتی نوشته شده است که از آن جمله موارد زیر هستند:

محمد تقوی (۱۳۷۶) در بررسی حکایت‌های حیوانات (فابل‌ها) تا قرن دهم: حکایت‌های حیوانات در ادبیات فارسی حکایاتی از زبان حیوانات بیان کرده‌است که هریک حاوی یک درس و تعلیم روشن اخلاقی یا معنوی می‌باشد. منیژه عبداللهی (۱۳۸۱) در فرهنگ جانوران در ادب فارسی موقعیت جانوران را در شعر و ادب و فرهنگ فارسی را عرضه کرده‌است. در ذیل هر مدخل این کتاب پنج تقسیم‌بندی کلی قرار دارد که به این ترتیب است: متن‌های قبل از اسلام، معارف و متون اسلامی، قصص و داستان‌ها، زیبایی‌شناسی و آرایه‌های ادبی و جلوه‌های گوناگون خارج از مباحث چهارگانه. در تدوین این نوشتار ابتدا برای فراهم آوردن «ریشه واژگانی» به بیشتر فرهنگ‌های واژه‌ای پیش از اسلام مراجعه شده و سپس متون اوستایی و متون پهلوی و نیز کتب شرح و توضیح و تفسیر این متون بررسی شده‌اند. محمدرضا صرفی (۱۳۸۲) در «درآمدی بر نمادپردازی در ادبیات» سعی کرده‌است پس از نقد و بررسی تعاریف نماد، ابتدا آن‌ها را طبقه‌بندی و سپس تصاویر مشابه نماد را ذکر کرده و آن‌گاه تفاوت‌های آن‌ها را با نماد بیان داشته‌است؛ هم‌چنین پس از بررسی رابطه نماد و زبان در آثار ادبی و ماهیت کارکرد زبان نمادین، به شیوه تحلیل و درک مفهوم نمادها اقدام کرده‌است.

شیرزاد طایفی و سعید اکبری (۱۳۹۴) در «درآمدی انتقادی بر شیوه‌های بیان مفاهیم اخلاقی در حکایت‌های تمثیلی و جانوری» تأکید می‌کنند که باید دلیل کاربرد گزاره‌های اخلاقی صریح را در تمثیل در ساختار حکایت‌های تمثیلی جست‌وجو کرد. از جمله عوامل تعیین‌کننده در این باره، شناخت زمینه داستانی تمثیل و تخیل در حکایت‌های تمثیلی است. در این مقاله این عوامل با جزئیات آن‌ها بررسی گردیده، ارتباط ساختاری و محتوایی حکایت‌های تمثیلی تبیین شده‌است.

مریم محمودی و رضا الیاسی (۱۳۹۶) در «نمادشناسی حیوانات در کتاب طرب المجالس» واقعیت‌ها و حوادث گوناگونی در جهان هستی وجود دارد که فراتر از درک و فهم انسان است و آدمی برای شناخت آن‌ها ابزار و توانایی خاصی ندارد؛ به همین سبب برای بیان و توصیف آن‌ها از ابزاری ابداعی به نام نماد استفاده می‌کند. طرب‌المجالس یکی از کتاب‌هایی است که نویسنده در بخشی از آن، در قالب مناظره، از نمادهای حیوانات بسیار استفاده کرده‌است. برای تأویل و فهم بهتر متن، قبل از هر چیز باید نمادها و سمبل‌های این اثر شناخته و رمزگشایی شود. برای این کار، نخست حیوانات این اثر بررسی و استخراج شد و سپس با استفاده از آثار تمثیلی و نمادین دیگر و نمونه‌های به‌کاررفته در آن‌ها، نقش‌های رمزی این حیوانات و معانی سمبلک آن‌ها بیان شد تا خوانندگان با استناد به این معانی، محتوای اثر و هدف آن را بهتر دریابند. این پژوهش نشان می‌دهد که نویسنده این اثر با بهره‌گیری از نمادهای رایج ادب فارسی و شیوه‌ای رمزآمیز، تفکری انتزاعی و عقلانی در ذهن مخاطب ایجاد کرده‌است و با این روش مفاهیم اخلاقی، عرفانی، فلسفی، مذهبی، اساطیری، عامیانه را در فکر مخاطب پرورش داده‌است.

طاهره مهری فالجانی (۱۳۹۹) در نقش نمادین حیوانات در کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه سعی کرده‌است به بررسی تطبیقی نقش نمادگونه حیوانات در دو اثر کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه بپردازد. وی از زاویه دیدی نو به نگاهی نو در این زمینه دست می‌یابد. دستیابی به نوع بیان در این دو اثر از نگاه ادبیات تعلیمی و نوع به‌کارگیری حیوانات و مقایسه نوع نگاه هر نویسنده از جمله اهداف این پژوهش به شمار می‌آید.

در این پژوهش با استفاده از ابزار کتاب‌خانه‌ای و روش توصیفی - تحلیلی نخست قسمتی از حکایت و متن روضه‌الصفاء نقل شده سپس نمادهای جانوری آن به طور مجزا تحلیل می‌شوند.

۲- بحث نظری

۱-۲- نماد و اسطوره: نماد معانی متفاوت و مختلفی دارد. در ایران نماد در معنای لغوی خود چنان‌که در لغت‌نامه دهخدا و به نقل از آندراج آمده است، به معنای «فاعل»، یعنی ظاهر کننده و نشان‌دهنده و مظهر واقع شدن است. اما در دوران جدید، این واژه عمدتاً در «غیر ما وُضع له» به کار رفته است و غالباً با نقش‌های کنایی، استعاره‌ای و حتی گاه در معنای نشانه و علامت استعمال شده است. کلمه نماد، برابر (symbole)، در زبان فرانسوی است؛ لغت symbole از واژه یونانی «sumballein» می‌آید که به معنی به هم پیوستن و اتصال است. هر sumbalon در اصل نشانه‌ای برای شناخت و بازشناسی بوده است، یعنی یک نیمه از آنچه را که هرگز ندیده باشند، چون برادر بدانند و بپذیرند (گلستانی حتکنی، ۱۳۸۸: ۱۰).

نماد هم‌چون طبقه‌بندی تعالی‌بخش ارتفاع، مافوق زمین، بی‌نهایت خود را کاملاً بر تمامی وجود انسان، بر هوش و بر روح او آشکار می‌کند. میرچا الیاده تصریح می‌کند نمادگرایی موهبتی فوری از آگاهی تام است بدین ترتیب انسان خود را کشف می‌کند و از موقعیت خود در کل کائنات آگاه می‌شود این کشفیات چنان به تمام اجزای داستان خود پیوند دارند که همین نمادگرایی فعالیت ناخودآگاه خود و هم‌چنین شریف‌ترین بیان زندگی معنوی را تعیین می‌کند بنابراین مفهوم نماد ساده‌انگاری بیننده را دفع می‌کند. نماد فقط در ذهنیت وجود دارد اما مبتنی بر عینیت است (شوالیه و گریبان، ج ۱، ۱۳۷۹: ۳۹).

چنین به نظر می‌رسد که گره‌گشایی نمادهای جانوری نسبت به سایر نمادها بسیار آسان‌تر صورت می‌گیرد و این شاید از آن روی است که ویژگی‌های طبیعی مشترک بین انسان و حیوان بیش از سایر موجودات مثلاً نباتات است. انسان از منظر طبیعی در دسته حیوانات دسته‌بندی می‌شود و در علم منطق، «حیوان ناطق» خوانده می‌شود. بنابراین در نظام ذهنی حیوان ممکن است جایگزین انسان شود و انسان‌وارگی یابد و یا بالعکس در بعضی قصه‌ها نیز انسان با نیروی جادویی به حیوان بدل می‌گردد. در حقیقت آنچه نقش جانوران را در ادبیات به وجود می‌آورد، قوه تخیل انسان و نوع رفتار خاصی است که بدان منتسب می‌شود به طوری که گاه حتی یک شاعر و نویسنده آن حیوان را نماد و نشانه یک شخصیت می‌داند. اما نمادهای حیوانی همیشه به این روشنی و وضوح بیانگر مفهوم نمادین خود نیستند و برای گره‌گشایی این مفاهیم نمادین شناخت فرهنگ و شرایط طبیعی و حتی تاریخی قوم و ملت ضروری است. بنابراین برای آنکه در آیین نماد نه تنها خود را بلکه شاعر یا گوینده کلام را ببینیم باید شعور و بصیرتی هم‌ساز و هم‌سنگ با گوینده پیدا کنیم. قابل ذکر است که فرهنگ نمادها در فهم مقصود نویسنده بسیار تأثیرگذار است به عنوان نمونه جغد در ادبیات فارسی نماد شومی اما در فرهنگ انگلیسی نماد دانایی است. در این پژوهش سعی شده‌است که نقش و جایگاه نمادین واسطوره‌ای برخی نمادهای جانوری در روضه‌الصفاء بررسی شود تا هم دریچه‌ای بر اهمیت اسطوره‌شناختی این کتاب و هم تلاشی در فهم نمادهای جانوری در ادب فارسی باشد.

اسطوره نیز از مفاهیمی است که ارائه یک تعریف جامع از آن، که دربرگیرنده همه مفاهیم و مطابق با فرهنگ‌های مختلف باشد، کار دشواری است. پژوهشگران، بر اساس دیدگاه‌های خاص خود، تعاریفی از اسطوره ارائه داده‌اند. در

این پژوهش نیز باید ابتدا تعریف خاصی از اسطوره ارائه داد. اسطوره در لغت با واژه «Historia» به معنی «روایت و تاریخ» هم‌ریشه است؛ در یونانی «Mythos» به معنی «شرح، خبر و قصه» آمده که واژه انگلیسی «Mouth» به معنی «دهان، بیان و روایت» از یک ریشه است (اسماعیل‌پور، ۱۳۷۷: ۱۳).

«اسطوره جلوه‌گاه هنر و اندیشه هر قوم و ملتی است اسطوره ماندگارترین پدیده‌ای است که با دو روی آشکار و پنهان، روشن‌ترین و نهفته‌ترین تعالیم فرهنگی را در خود جای داده‌اند. در اسطوره‌شناسی واقعیت‌های فیزیکی جای چندانی ندارند و حقایق و ارزش‌های معنوی در پس تجلیات صوری آن‌ها مستورند» (دادور و منصوری، ۱۳۸۵: ۲۹). مهمترین کارکرد اسطوره عبارت است از کشف و آفتابی کردن سرمشق‌های نمونه‌وار همه آیین‌ها و فعالیت‌های معنی‌دار آدمی، از تغذیه و زناشویی گرفته تا کار و تربیت، هنر و فرزاندگی (الیاده، ۱۳۶۲: ۱۷).

معنای اسطوره و رویکردهای آن در دانش اسطوره‌شناسی با معنای اسطوره در برخی دیگر از دانش‌ها مانند روان‌شناسی تفاوت اساسی و ماهوی دارد دانش اسطوره‌شناسی در نظر دارد تا چگونگی شکل‌گیری و انتشار اسطوره‌ها و روابط آن‌ها را در میان ملل گوناگون نیز بررسی نمایند از دید اسطوره‌شناسان انتشار اسطوره‌ها بر دو محور افقی و عمودی و به عبارت دیگر همزمانی و درزمانی صورت گرفته است اسطوره‌شناسی در هر دو محور به تحقیق و مطالعه می‌پردازد. الکساندر کراپ رابطه میان اسطوره‌شناسی و تاریخ ادیان را بسیار شبیه به هم می‌داند و از وظایف اسطوره‌شناس می‌داند که به طبقه‌بندی موضوع خود و تمایز آن از دیگر رشته‌ها بپردازد. وی در این باره می‌نویسد: «اسطوره‌شناسی مدعی است که کاری علمی می‌کند یعنی کارش، طبقه‌بندی و بررسی موارد و مصالح اسطوره‌شناختی بر حسب روش تحلیل و واریسی دقیق شبیه روشی است که در همه دیگر علوم تاریخی معمول است و بنابراین به تاریخ ادیان سخت نزدیک می‌شود.» (نامورمطلق، ۱۳۹۲: ۶۱ و ۶۰).

کاربرد نمادها باعث می‌شود کلمات و اصطلاحات، معنایی وسیع‌تر یابد و در ارتباط بهتر و مؤثرتر بسیار کارایی دارد یونگ در این باره معتقد است: «چون اشیای بی‌شماری در ورای فهم انسان قرار دارند ما پیوسته اصطلاحات سمبولیک را به کار می‌بریم تا مفاهیمی را نمودار کنیم که نمی‌توانیم تعریف کنیم یا کامل بفهمیم این یکی از دلایلی است که به موجب آن تمام ادیان زبان و صور سمبولیک را به کار می‌برند.» (یونگ، ۱۳۷۸: ۲۴). اسطوره و نماد پیوندی ناگسستنی دارند. «سمبول‌ها تجلی ایده‌آل حقایق و ارزش‌های مطلق انسانی یک دوره و یا یک قوم از جوامع بشری و اسطوره‌ها انگیزه‌ای برای پیدایش سمبل می‌باشند و این گونه است که دو مقوله سمبل و اسطوره در کنار هم معنی پیدا می‌کنند.» (دادور، ۱۳۸۵: ۹). بنابراین می‌توان ضمن پیوستگی اسطوره و نماد، گذار اسطوره به نماد را نیز پذیرفت. «بعضی گفته‌اند واژه myth از ریشه mutus می‌آید که به معنی گنگ و خاموش است و این مفهوم خاموشی در مورد اموری مصداق و معنی پیدا می‌کند که به اقتضای ذات و سرشتشان جز از راه نماد بیان‌شدنی نیستند.» (ستاری، ۱۳۶۶: ۹).

۳- بحث و بررسی

به دلیل ارتباط و پیوستگی‌ای که اقوام کهن در دوران اساطیری با طبیعت داشتند، برخی از عناصر طبیعت در نظر آن‌ها، زنده و جاندار و مقدس و معنادار می‌نمود و بشر برای بیان مفاهیم، اندیشه‌ها و باورهای خود از عناصر، پدیده‌ها و موجودات طبیعت مدد می‌جست. بنابراین شخصیت‌های اساطیری و ارتباط آن‌ها با حیوانات، پرندگان، گیاهان و دیگر

عناصر طبیعت، همه و همه رساننده مفاهیم و باورهای خاصی است که به ارتباط عمیق انسان با محیط پیرامونش اشاره دارد؛ قابل توجه است که:

«اسطوره‌ها ساخته و پرداخته انسان‌های نخستین هستند و شاید وقتی آن‌ها را می‌ساختند در اندیشه کارکرد آن‌ها نبودند و شاید خیال‌پردازی‌ای بیش نبوده که واقعیت‌های دور و بر و پیرامون خود را در آن‌ها شفافیت داده‌اند، ولی باید پذیرفت که آن‌ها در عین نمونه و الگو بودن، بار مینوی و معنوی را به دوش می‌کشند که می‌تواند برای انسان نیازمند وجدان، که کردارهای مینوی، نیاز فطری اوست، کارساز بوده، بازتابی گسترده داشته باشد.» (واحد دوست، ۱۳۸۱: ۵۷). حیوانات نیز مانند انسان‌ها در اساطیر و افسانه‌ها و قصه‌های سرزمین‌های کهن، اهمیت دارند و نقش‌آفرینی می‌کنند. بسیاری از حیوانات، دارای پشتوانه اسطوره‌ای هستند و کنش‌های آن‌ها بر اساس همان پشتوانه کهن آن‌هاست. به عبارت دیگر ممکن است باوری کهن در فراسوی نقش و رفتار یک حیوان وجود داشته اما پنهان باشد، که می‌توان با تأمل دقیق، این باور کهن را احیا کرد و چه بسا بتوان کنش حیوانی خاص را در یک داستان، مطابق با پشتوانه کهن آن حیوان یافت.

ابتدا قسمتی از حکایت و متن روضه الصفا نقل شده سپس جانورانی را که نماد و نشانه ویژگی‌های انسانی هستند به طور مجزا بررسی می‌شود.

متن: بهروز گفت شنیدم که بر لب آبگیری که حواشی آن به انواع ریاحین چون فردوس برین به شکوفه آراسته بود و سطح آن با جناس مرغان آبی چون آسمان به ستاره پیراسته فوجی از کلنگان به شب آنجا مقام گرفتند و خوابگاه خویش حاشیه آن غدیر ساختندی چه آب آن از خاطر خردمندان صافی‌تر بود سطح آن از آئینه صیقلی روشن‌تر؛ و دشمنی که ناگاه قصد ایشان کردی هیکل او در آئینه آب منعکس گشتی، بر قصد او مطلع گشته چاره کار جستی و مع ذلک پاسبانی داشتند که دیده او هرگز چهره خواب ندیده بود و هرگز قدم نوم بر کرباس چشم او نرسیده اتفاقاً روباهی که لیث الثعالب و مکر و حيله بر افعال غالب از آن‌ها آگاهی یافت، چون آرزوی گوشت کلنگ بر روباه مستولی گشت بعد از تدبیر و تفکر به کنار رود آمده شاخی درمنه از زمین برکنده و در مجرای آب انداخت، آب آن را برده تا نزدیک دیده‌بان کلنگان رسانید دیدبان او را تصور کرد که دشمنی قصد ایشان دارد نعره‌ای زد، چنان‌چه کلنگان مضطرب شده پپریدند و چون نیک کردند، گیاهی دیدند.

لاجرم زبان طعن بر وی گشادند که آیا دیده تو را چه افتاده است که گیاه از جانور فرق نمی‌کند و ما را از خواب خوش می‌انگیزی. پاسبان خجل شد و مهر سکوت بر دهان نهاد. روباه زمانی توقف نمود تا کلنگان به خواب رفتند و آن حال بر پاسبان فراموش شد بعد از آن روباهی که شاخه در منتهی دیگر را فرا آب داد چون نزدیک پاسبان رسید بنابر هول چنان نعره‌ای بزد که شورش کلنگان افتاده همه از خواب برجستند، چون احتیاط کردند به غیر از شاخی همیز چیزی ندیدند. از این جهت پاسبانان رنجانیده و دشنام دادند و گفتند اگر دیگری مثل این حرکت از تو صادر گردد تو را از این عمل معزول کنیم. بیچاره دیده‌بان چون مجرمان مهر خاموشی بر لب نهاده با خود گفت این آب را امشب چه رسیده و این گیاه از کجا می‌آید این بار چیزی نخواهم گفت و اضطراب نخواهم نمود. روباه ساعتی صبر کرده به عمل سابق مشغول گشت و پاسبان درمنه را دید تا از پیش او گذشت از نظرش غایب شد. پاسبان با خودش گفت کلنگان که از ملازمت من امشب زحمت بردند و من اکنون در آن حرکت مخفی‌ام چه معلوم شد که باد گیاه را در آن آب می‌اندازد. چون پاسبان از حيله و مکر روباه از حراست غافل گشت و ترک احتیاط کرد روباه به جای درمنه

بر روی آب روان شد، چون قریب به منزلگاه کلنگان رسید پاسبان بیچاره را درربود و از گوشت و استخوان او گرد بر آسمان رسانید و به کلنگان پرداخت (میرخواند، ۱۳۸۰: ۸۳۲).

روبه: مهرداد بهار درباره ریشه واژه روباه می‌نویسد: «شاید urupay با روباه، اوستا urupay مربوط باشد. در پهلوی نام این جانور را به راسو ترجمه کرده‌اند. لقب او در اوستا: zaenahvant به معنای مسلح آمده است که در پهلوی zenaend و در فارسی «زیناوند» شده است. از او چندان یادی در اوستا نشده است.» (بهار، ۱۳۶۲: ۱۵۲)

در بندهش، روباه جانوری مقدس از رسته سگان است که برای مقابله با خفگ‌دیو آفریده شد و چنان مقدس است که مرده آن خانه و مردم را آلوده نمی‌کند. به علت تقدس روباه، برخی معتقدند که این جانور از جمله جانورانی است که می‌تواند مراسم سگدید را برگزار کند. در وندیدا مکرراً توصیه شده‌است تا سگان و روباهان مرتکب نساخواری نشوند (قلی‌زاده، ۱۳۹۲: ۱۲۲).

اما در این قصه روباه نماد مکر و فریب است. در فرهنگ نمادها آمده است که: روباه، گزنده، ترسنده و پر مکر و حيله است به خاطر خیانت و مکاری که دارد با درندگان بزرگ می‌گردد. از جمله حيله‌های او در طلب روزی این است که خود را به مردن می‌زند و شکم خود را پر باد می‌کند و پاهای خود را بالا داشته تا هرکه او را ببیند فکر کند که مرده است بنابراین وقتی حیوانی به او نزدیک می‌شود، می‌جهد و آن را صید می‌کند.

«همیشه گناهکار همیشه درستکار» این عبارتی است که ژرمن دیتزلان به وسیله آن فلسفه آفریقایی را در مورد شخصیت این حیوان خلاصه می‌کند و می‌افزاید مستقل اما از خودراضی، فعال، مبدع اما در عین حال خرابکار، متهور اما در عین حال جبون، نگران، حيله‌گر و در عین حال فرزند و چابک. روباه تضادهای درونی طبیعت بشری را تجسم می‌بخشد. برای یافتن نمادهای روباه، این قهرمان تمدن ساز که در بسیاری از اسطوره‌ها، سنت‌ها و قصه‌های جهان حضور دارد می‌توان از این وجه شروع کرد که روباه درون خود را بررسی کنیم که با دو وجهی‌گری آن آشنا هستیم (شوالیه، ۱۳۷۹: ۳۶۵).

با وجود تقدس روباه در سنت ایران باستان، مکار بودن روباه در ادبیات ایران قریب است و احتمالاً از فرهنگ و سنت اروپایی ناشی شده‌است البته در زمان‌های دور در اروپا مانند ایران روباه جانوری مثبت بوده‌است به عنوان مثال در میان ژرمن‌ها رسم بوده‌است که هنگام برداشت غلات، دسته‌ای گندم را به شکل جانوری از جمله روباه می‌سازند این عروسک گندمی به عقیده میرچا الیاده نمادی از روح غلات و باعث برکت‌بخشی است. در سنت هندو شغال و مار، نماد مکاری و حيله‌گری است نه روباه. در ریگ‌ودا تنها یکبار از روباه نام برده شده که به معنی «نابودکننده» است (قلی‌زاده، ۱۳۹۲: ۱۲۳).

کلنگان: کلنگ. [ک لَ] (ا) پرنده‌ای است کبودرنگ و درازگردن بزرگ‌تر از لک‌لک که او را شکار کنند و خورند و پره‌های زیر دم او را بر سر زنند. (برهان). مرغی است بلندپرواز مانند غاز و غالباً بر لب آب‌ها نشینند و بر هوا یک دسته آن به ترتیب و قطار و نظام پرواز کند.

در پرندگانی که در نام علمی آن‌ها، از ترکیب‌های واژه "Grus" استفاده شده است، در نام فارسی آن‌ها نیز ترکیب‌های واژه "کلنگ" به کار می‌رود، مانند کلاد «کلنگ‌مانندان» (Gruae)، کلاد «کلنگ‌ریختان» (Gruimorphae)، راسته «کلنگ‌سانان» (Gruiformes)، بالاخانواده «کلنگ‌واران» (Gruoidea)، خانواده «کلنگان» (Gruidae) و سرده «کلنگ‌ها» (Grus). «کلنگ» واژه‌ای از زبان پهلوی برای نامیدن این گروه از پرندگان است که در کتاب "بندهش" نیز

به آن اشاره شده بود. تا یک سده گذشته، نام کلنگ در شعرهای شاعران ایران‌زمین، فرهنگ‌های فارسی و کتاب‌های عمومی نیز به کار می‌رفت. نام سستی آن در بسیاری از گویش‌های ایران «قُلنگ» است و گاهی به نام «قطار کُلنگ» یا «غاز قُلنگ» نیز یاد می‌شود (خالقی‌زاده، ۱۴۰۰: ۴۳۱). اساطیر نیز آینه‌هایی شفافند که حقایق بدیع را از پس قرن‌ها جلوه‌گر می‌سازند. اسطوره به شیوه‌ای تمثیلی کاوشگر هستی است. در روایات اساطیری، رمزها سهمی عمده دارند و به داستان‌ها حالتی قدسی می‌بخشند. در مقام مقایسه با انسان که ترکیبی از جسم، نفس و روحی مینوی است، پرندگان اساطیر و قصه‌ها، مظاهر رمزی «روان» به شمار می‌روند. پرواز پرندگان در آسمان، نماد آزادی است؛ بنابراین نفس پرواز و برخورداری از رهایی می‌تواند به عنوان نمادی از روح - جنبه معنوی وجود انسان - در نظر گرفته شود. پرندگان همواره تصاویری بدیع در اذهان انسان‌ها آفریده‌اند. بسیاری از اقوام باستانی، پرنده‌های خاصی را با خورشید، خدایان و آسمان همراه دانسته‌اند (هال، ۱۳۸۰: ۳۹). در این داستان کلنگ نماد هشیاری و از نظر معنوی روح انسان تواند بود که سرانجام گرفتار مکر و فریب اهریمن شیاد می‌شود نیز نماد عاقلی فرزانه که به‌رغم هشیاری و زیرکی سرانجام قربانی جهل جمعی و مکر فراگیر می‌شود.

متن ۱: کیومرث اول پادشاهی است که بر مسند سلطنت نشست و بساط معدلت در ربع قرن مسکون بگسترانید و بین معدلت او میش با گرگ خواهرخواندگی آغاز نهاد و شیر با آهوان به تماشای صحرا رفت. (میرخواند، ۱۳۸۰: ۵۶۹).

در این حکایت مؤلف از عدالت محوری سخن گفته است وی در توصیف حکومت و شیوه حکومتداری کیومرث از جمله «میش با گرگ خواهر خواندگی آغاز نهاد» استفاده کرده است که کنایه از عدالت محوری کیومرث می‌باشد هم‌چنین جمله «شیر با آهوان به تماشای صحرا رفت» نشان از عدالت و امنیت حاکم بر جامعه است. در جای دیگر به عبارت آهوپوش اشاره شده است:

متن ۲: آورده‌اند که در آن ایام که سلطان محمود به استدعای نوح بن منصور سامانی بر عزم جنگ بوعلی سیمجور به خراسان می‌رفت در منزلی از منازل به او گفتم که در این نزدیکی شخصی است به عبادت مشغول و از دنیا منقطع و او را زاهد آهوپوش می‌گویند چون سلطان نسبت به درویشان و گوشه‌نشینان اعتقادی عظیم داشت میل ملاقات او کرد ... (میرخواند، ۱۳۸۰: ۲۹).

آهو: در اوستا (asu) به معنای تند و سریع و در فارسی میانه آهو از راسته بزهاست. طبق دینکرد فره کیانی به پیکر آهو درآمد و به سرعت از پیش کاووس گریخت پنجمین کالبد ایزد بهرام پیکر آهویی است تیزتک که با شتاب دود و هر کس به دنبال او رود از او باز ماند و به او نرسد (در حالی که در بهرام یشت پنجمین کالبد ایزد بهرام گراز است) (قلی‌زاده، ۱۳۹۲: ۴۷).

در اشعار فارسی، اغلب، آهو استعاره از معشوق است و ویژگی‌های جسمی و رفتاری او را به معشوق نسبت می‌دهند. قابل توجه است که آهو حیوانی است که به دلیل معصومیت، زیبایی و ظرافتش با عشق مرتبط است. در اساطیر یونان، ماده آهو مختص به «هرا»، ایزدبانوی عشق و ازدواج است. (شوالیه، ۱۳۷۹: ۲۶)

آهو در ادبیات عامه و ذهن ایرانی نماد معصومیت و آسیب‌پذیری است چنان‌که در دعا‌های خراسانی خدا را خطاب می‌کنند که آهوی دشت تشنه است باران فرو بفرست. در ادبیات فارسی نیز، «داستان‌های مربوط به آهو اغلب در

شکارگاه و در حین شکار اتفاق می‌افتد؛ بیشترین این حکایات مربوط به بهرام گور است.» (عبداللهی، ۱۳۸۱: ۳۱). و جالب توجه است که در فرهنگهای دیگر شخصیت دیگری دارد چنان‌که در نمادگرایی ترکان و مغولان آهو نشانه زمین مونث، در ازدواج مقدس نماد زمین - آسمان است. ماده آهوی حنایی با گرگ آبی جفت‌گیری می‌کند و به عقیده مغولان چنگیزخان به دنیا می‌آید. (شوالیه، ۱۳۷۹: ۳۱۳).

شیر: در متون پهلوی شیر از گروه خرفستران و سرده گرگان به حساب آمده است در بندهش اشاره‌ای به سنت رام کردن شیر شده است در وداها شیرجانور اهریمنی است. به عقیده بهار شیر با مرگ مرتبط است و فائق آمدن بر شیر یعنی زندگی مجدد و بر روی بسیاری از گورهای بختیاری شیری بر چهارپای خویش ایستاده یا نشسته است یعنی او حاکم و حافظ مرده است. اما این نماد دگردیسی یافته و به شکلی متناقض مظهر خورشید و شهریار و نیز زروان نیز هست. «شیر به عنوان طلسم قدرت و شاهی بر روی پلاکی مربوط به دوره هخامنشی هم دیده می‌شود با وجود این‌که شیر از انواع خرفستران است روایات زیادی نشان دهنده نگرش مثبت به این جانور است در سلسله مراتب کیش مهرپرستی رتبه چهارم، مرتبه شیر بود که نخستین مرتبه از مراتب اعلا به شمار می‌رفت (قلی‌زاده، ۱۳۹۲: ۱۶۳-۱۶۲) شیر در آیین میتراپی - که آیینی هند و ایرانی است - از جلوه‌ای مثبت برخوردار است و از نمادهای ویژه میتراست؛ در واقع شیر یکی از جلوه‌های میترا در زمین است. که با خورشید و رنگ سرخ پیوند دارد و در تفسیر جنگ شیر و گاو، او را غالباً به آیین مهری مربوط می‌دانند، مهرداد بهار معتقد است: شیر در اساطیر ایران با مهر (ایزد مهر) مرتبط است. در واقع شیر نماد مهر است، ایزد مهر در اساطیر ودایی و در اساطیر ایرانی باران‌آور است. مهر یکی از ایزدانی است که باران می‌آورد و از آنجا که خورشید در آوردن ابرها از دریاها نقش دارد. مهر به نحوی با خورشید یکی شمرده می‌شود و در آوردن ابرها و بخارهای دریا به آسمان نقش دارد. بنابراین، مهر (خورشید) در نقش شیر نیز برکت آورنده است و برای آوردن آب می‌تواند نقش خدای مؤثری را داشته باشد که باران می‌آورد، برکت می‌دهد، گاوها را حفظ می‌کند و غیره... (بهار، ۱۳۷۶: ۳۲۸) بنابر آنچه ذکر شد می‌توان گفت: میان مهر، خورشید، شیر، باران و برکت و گاو پیوستگی وجود دارد. در کلیله و دمنه و متون ادب فارسی همواره رمز پادشاهی و قدرت و غلبه است. اما در این قصه روضه‌الصفای رویه‌ای دیگر از شیر یعنی خودستایی صرف و گزافه‌گویی و لاف و ضعف است.

گرگ: گرگ مظهر زمین، شر و درندگی است. در ادبیات عرفانی گرگ نماد حسادت، حرص و آز، مردم گرفتار نفس، دشمن قهار، جهالت و طمع‌ورزی است. در اوستا گرگ جز جانوران اهریمنی معرفی شده است در بندهش نیز فصل مستقلی به گرگ سردگان اختصاص یافته است نکته جالب این است که مؤلف بندهش طبقه گرگ‌ها را از دیگر خرفستران جدا کرده و آن‌ها را در گروه مستقل معرفی کرده است. با بررسی اوستا متوجه می‌شویم که گرگ در دو معنی به کار رفته است مجازاً به معنی دیو یسنان و مردم گرگ سرشت در این معنی گاه با صفت «دو پا» از او یاد شده است معنی دوم جانور درنده‌ای است که نماد جانوران اهریمنی و حتی خود اهریمن می‌باشد. اهریمن به صورت مادی شیر و گرگ سردگان دزد را بر ضد سگان و گوسفندان آفرید و اهورامزدا در مقابله با گرگ، سگ را آفرید گرگ به علت سرشت منفور در اساطیر ایرانی همواره با خویش کاری منفی نشان داده شده است و به عنوان نماد روح شرارت بار اهریمن در دشمنی آشکار با مردان اهلو قرارداد در ریگ ودا وضع برعکس است اگر بپذیریم که اقوام یا افرادی بودند که گرگ را به عنوان توتم خود پذیرفتند شاید بتوان بدین طریق نقش گرگ را بر درفش ایرانیان توجیه کرد

(قلی‌زاده، ۱۳۹۲: ۲۳۶ و ۲۳۳). در تاریخ ادب فارسی گرگ همیشه نماد درندگی، توحش و خسارت و انسان ظالم است:

سر گرگ باید هم اول برید نه چون گوسفندان مردم درید

در گلستان هم شاهی که مردم را رعایت نکند به گرگ خطاب شده است:

نمی ترسی ای «گرگ ناقص خرد» که روزی پلنگیت بر هــــم درد (همان: ۶۲)

در روضه‌الصفاء نیز هم‌خوان با اساطیر و نمادها باستانی گرگ نماد ستمکاری و درندگی است.

متن: آورده‌اند که در روم باغبانی بود چست و چالاک و در زراعت و حراثت بسیار زیرک، ساحت باغ وی از زهت اشجار و طراوت ازهار خاک در دیده ارم کرده بود و با این باغبان بوزینه‌ای صداقت می‌ورزید و میان ایشان محبت و مصافحات به درجه کمال رسیده بود و اتحاد و موالات از حد اعتدال تجاوز نموده. پیش از دوستی بوزینه باغبان بر ماری زخم زده بود و مار فرصت می‌جست تا از باغبان انتقام کشد و باغبان از هیبت مار عروس آسایش را طلاق داده اتفاقاً روزی از تعب حرکت میل آسایش بر وی مستولی شد و خواب بر وی غلبه کرد و بیل را بالش خود ساخته بخفت مار بر این حالت اطلاع یافته و فرصت غنیمت شمرده برفور به بالین او آمد و با خود اندیشید که اگر من زخمی غیرمقتل او زخم این ناپاک برخیزد و تدبیری نماید که از پای درآیم که حکما گفته‌اند چون بر دشمن دستیابی بر وی چنان زخمی زن که دیگر حرکت نکند مار بعد از تأمل بسیار با خود گفت هیچ عضوی نازک‌تر از حدقه دیده نیست صواب آن است که آهسته بر روی وی روم و بر چشم وی زخم زنم که دیگر حرکت نکند این بگفت و به جانب باغبان روا شد باغبان از آواز رفتار او بیدار گشته دست یازید و بیل را برداشت مار به هزار حيله خود را در سوراخ انداخت از آن بلا بجست و باغبان چون از آن ورطه خلاص یافت گفت: ای نفس اگر خواب خواهی جان را وداع کن و اگر جان بایدت حرمان خواب اختیار کن روزگار ممتد باغبان خواب را بر خود حرام کرد و از بی‌خوابی کارش به جان رسید تا آن که روزی صورت واقعه با بوزینه که دوست مخلص او بود در میان نهاد و از وی در این باب معاودت خواست.

بوزینه گفت تدارک این آسان است هرگاه تو را خواب آید به احترام من بخسب که من بر بالین تو نشسته اگر مار بیاید چون ریسمان پنبه از یک‌دیگر بگسلم و سرش را نخست به سنگ بکوبم باغبان بدین سخن ایمن شده چاشتگاهی به خواب رفته و چنان بخفت تا نفخ صور برنخاست مخلص سخن آنکه چون باغبان سر به بالین نهاد مگس بسیار بر وی جمع شده، بوزینه مگس آن را می‌راند و بعد از راندن مجتمع می‌گشتند بوزینه از آن حرکت چنان در خشم شد که لرزه بر اندامش افتاد و گفت فارغ باشید که من با شما کاری کنم که از روی زمین نیست گردید. آنگاه برخاست و گرد باغ سنگی به دست آورد و به هوا برد و به قوت هرچه تمام‌تر بر روی باغبان زد، مگسان پریده جان به سلامت بردند و بیچاره باغبان به شهرستان عدم شتافت از مار که دشمن دانا بود گزند نیافت و از بوزینه که دوست نادان دید آنچه دید. حکایت دوستی باغبان با بوزینه تمثیلی از دوستی با آدم‌های منفی است. می‌خواند چنین آغاز کرده‌است که ابتدا بهروز بهرام را نصیحت می‌کند که: با بدان مجالست مکن و به صحبت ایشان مپیوند که شومی اختلاف آن طایفه در تو سرایت نماید و من به غایت می‌هراسم که از محبت این فرقه و مودت این زمره به تو آن رسد که به باغبان از دوستی بوزینه رسد (میرخواند، ۱۳۸۰: ۸۴۲).

متن: روزی ضحاک به اغوای ابلیس پدر خود را کشت و خود به پادشاهی رسید و رو به سوی جمشید نهاد و او را از سلطنت و تاج و تخت آواره ساخت و بعد او را به دست آورد و کشت و بساط ظلم و بیداد در سرتاسر جهان بگسترده تا آنکه ناگهان به بیماری سخت و هولناک دچار شد یعنی از دو کتف او دو پاره گوشت به شکل مار پدیدار گردید که او را سخت شکنجه و آزار می‌داد بعضی می‌گویند شیطان بر دو کتف او بوسه زد بر جای بوسه‌های او، آن گوشت‌های مار مانند ظاهر گردید (همان، ۱۱۱).

مار: مار جانوری است با ویژگی‌های عجیب و متناقض که آن را اسرارآمیز می‌کند. از جمله این که پوست می‌اندازد یعنی پیوسته جوان می‌گردد و عمر دوباره می‌یابد خوش خط و خال است و همین زیبایی آن ممکن است که انسان غافل را وسوسه کند که به آن دست بزند و دست زدن همان و مرگ همان. زندگی دوگانه‌ای دارد گاهی در روی زمین و عالم روشنایی‌هاست و گاه در زیر زمین و عالم تاریکی‌هاست. طبق باورهای کهن زیر زمین و تاریکی‌ها سرزمین مردگان است پس نماد مرگ و زندگی است. با چشم باز خوابیدن مار می‌تواند نماد هوشیاری دائم آن باشد (چون مار پلک ندارد) در باورهای دینی مار فرشته نگهبان بهشت بود که به خاطر همکاری با ابلیس از بهشت رانده شد و دست و پاهایش نیز از او گرفته شد. در نمادپردازی‌ها افعی یا مار از روی قیاس خود نماد انرژی یعنی نماد نیروی خالص و بسیط است. در متون ادبی آن را به عنوان نماد جهل، طمع، زیان‌رسانی، شهوت، مال دنیا به کار برده‌اند (رحیمی و دیگران، ۱۳۹۳: ۱۶۴).

اساطیر ایرانی مار را پلشت‌ترین خرفستران می‌داند و بدیهی است که زایش و تولد را به این جانور اهریمنی نسبت نمی‌دهند در اساطیر ایرانی مار رایج‌ترین کالبد اهریمن است در پایان دومین سه‌هزاره و در آغاز آفرینش مادی اهریمن به شکل ماری از بخش زیرین آسمان که در زیر زمین قرار دارد بیرون می‌آید بر زمین می‌جهد و چون سراسر وجودش آکنده است از انواع خرفستران است و زمین را پر از مار دیگر خرفستران می‌کند (قلی‌زاده، ۱۳۹۲: ۲۵۵).

در دین عیلامی مار جنبه مثبت دارد؛ حافظ آب، خرد و ثروت است و در اساطیر این منطقه و حتی مناطقی از اروپا این ویژگی برای مار دیده می‌شود باید توجه داشت که مار در این کار کرد با اژدها به عنوان (مظهر آشفستگی نخستین) تفاوت دارد در دین عیلامی مار بن مایه‌ای تکراری است که به ویژه بر کوزه‌ها و آبدان‌ها نقل شده است در این فرهنگ مار دوردارنده نیروهای شیطانی است بر دروازه‌ها به گرد شاهان و محراب‌ها و بر دسته سلاح‌ها نقش می‌شدند و در حالی که به خود پیچیده بودند تختگاه خدایان به شمار می‌آمدند (همان: ۲۷۰). در این قصه روضه‌الصفاء نیز مانند کليلة و دمنه و شاهنامه و بسیاری دیگر از متون ایرانی مار نماد دشمنی، کشتن‌دگی و آسیب‌زدن خاموش در غفلت قربانی است.

بوزینه: در اساطیر ایرانی میمون یا کپی میمون، جانوری اهریمنی است «طبق بندهش وقتی فره از جم گریخت او و خواهرش جمی به مدت صد سال در جهان سرگردان شدند. سرانجام به کنار دریا رسیدند. اهریمن یک دیو نر و یک پری (دیو ماده) را به دنبال آنان فرستاد. آن دو جم و جمی را فریفتند. دیو نر با جمی و پری با جم ازدواج کرد. از ازدواج پری با جم «کپی» یا بوزنه و خرس بیشه‌ای دم‌دار و دیگر انواع جانوران تباه‌کننده پدید آمد. از طرفی طبق بندهش مردمان ده‌گونه‌اند یا به روایتی بیست و پنج گونه‌اند، آخرین و پست‌ترین آن‌ها کپی است.» (قلی‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۳۴)

بوزینه یا میمون از حیوانات متعلق به ماه است در برخی اساطیر - مانند ژاپن - نیز او را با خدایان کوهستان مرتبط می‌دانند. از طرفی بوزینه نماد شهوت، تقلید و حماقت نیز هست. «نقاشان اروپای شمالی و نقاشان فلاماندی، به ویژه در سده‌های هفدهم که می‌خواستند احساسات بیهوده بشر را به باد تمسخر بگیرند بوزینه‌هایی را به تصویر می‌کشیدند که امور جاری بشر را انجام می‌دهند.» (هال، ۱۳۸۰: ۳۷). در قصه روضه‌الصفاء نیز مانند داستان بوزینه و درودگر بوزینه نماد نادانی و دوست نادان است که آسایش از دشمن بیشتر است.

متن: بهروز گفت که خوانده‌ام که عقابی نهنگ را از قعر دریا به چنگال درکشیدی و پیل را به منقار از حضيض همایون به اوج گردون بردی روباهی را دید خواست که از هوا بر سر او فرود آید چون صعوه از روی زمینش دربرآید. روباه از هیبت او خود را به غاری رسانید و در آنجا پنهان شد و در خیال او مستحکم شده بود که عقاب بر در غار، از نام و ننگ گذشته به احتیاط هرچه تمام‌تر پای از غار بیرون نهاد و با خود گفت پیش از آنکه در طلب قوت شروع کنم کسی را طلب باید کرد که ستیز این دشمن قوی را از من بازدارد نزدیک منزل او شیری غیور و ضرغامی جسور آرام داشت روباه نزدیک او رفته گفت: سایه ملوک آفتاب سعادت است که مظلومان از صواعق آفتاب بدان التجا برند و ملوک سایه آفریدگارند که بیچارگان از صدمه جابران به حضرت ایشان گریزند. شیر گفت: اگرغنچه‌ای در سایه حمایت من زید باد صبا را از بیم سطوت دست تطاول از دامن او کوتاه است. روباه گفت در زمره رعایای پادشاه از من ضعیف‌تر نیست در ظل عنایت ملک طعمه‌ای می‌یافتم و گذران کرده، دعایی می‌گفتم. اکنون روزی چند است که عقابی عقاب جبال را بر من درکات دوزخ کرده‌است و از این سبب گام از خانه بیرون نمی‌آرم نهاد؛ و از صولت او سر از کاشانه بیرون نتوانم کرد. شیر گفت از نظر من دور مشو اگر قصد تو کند روی هوا را از خود او تهی گردانم. روباه گفت: چند روز است که افطار نکرده‌ام به طلب طعمه در افطار نگشته‌ام و گرسنگی مرا از پای درآورده‌است. شیر گفت: بر پشت من نشین تا صیدی به چنگ آرم و لقمه‌ای چند به تو دهم که قوتی در اعضای تو پدید آید. روباه بر پشت او نشست، در این حالت عقاب در پرواز بود چون از اوج هوا بنگریست و روباه را بر پشت شیر نشسته دید مانند صاعقه که از هوا متوجه گردد فرو پدید و روباه را در ربود روباه نعره‌ای درزد که‌ای ملک به فریادم رس شیر گفت: تا بر زمین بودی حمایت تو کردم این دم معذورم که مرا بر آسمان دسترسی نیست (میرخواند، ۱۳۸۰: ۸۳۴). حکایت عقاب و روباه و شیر تمثیلی از دشمنی بهرام و بهروز است. (بهروز گفت: آنچه تو درحق من می‌اندیشی غایت مقصود و نهایت مطلوب من است و دشمنی تو با من نیک ماند به عداوت عقاب با سمندر و اتفاق طیور مذکور که خواستند فوج سمندر را به آتش تعذیب نمایند). و در پایان حکایت نیز بیان داشته که تو قیاس من در آن مجالست اهل علم و مؤانست اهل دانش به حال خویش می‌کنی و از غایت جهل نمی‌دانی که مصاحبت ایشان با من کیمیای سعادت است.

عقاب: عقاب عمده‌ترین شکل تجلی ایزدان در اساطیر ملل باستان است. در اوستا ایزد بهرام شکل مرغ وارغن را به خود می‌گیرد که تیزپروازترین پرندگان است. در اثری از جغرافیدان یونانی قرن دوم میلادی، پائوسانیاس، آمده است که قهرمان اساطیر ژرمنی و اسکاندیناوی به نام آریستومنس در چاه عمیقی افتاد و سپس خود را با کمک یک عقاب و راهنمایی یک روباه نجات می‌دهد. عقاب در اساطیر یونانی و هلنی پرنده خاص زئوس و در اساطیر ودایی پرنده خاص ایندراست. عقاب نشان خاص زئوس است. باز و عقاب و شاهین به عنوان پرنده‌ای خورشیدی دشمن همیشگی مار (جانور جهان زیرزمین و تاریکی) هستند (قلی‌زاده، ۱۳۹۲: ۱۷۴ و ۱۷۳).

عقاب نیز از پرندگانی است که نماد خورشید و مرتبط با آتش است، زیرا پرندۀ‌ای است که قادر است مستقیم به نور خورشید خیره شود. در وداها آمده است: پرندۀ‌ای که آتش را به زمین آورد، عقاب بوده است. (همان: ۴۵۵). عقاب نماد همت بلند و پیروزی است و چنان‌که در قصه روضه‌الصفاء می‌بینیم نمادسلطنت آسمان است و از این جهت امنیت قلمرو شیر را نیز نقض می‌کند.

سمندر: حیوان دوزیستی شبیه به سوسماریان است که به باور یونانیان و رومیان باستان می‌تواند در آتش زندگی کند بی آنکه بسوزد سمندر با آتش هم‌ذات‌پنداری شده و مظهر زندۀ آتش به حساب آمده‌است از سوی دیگر به دلیل سرمای استثنایی‌اش به او قدرت خاموش کردن آتش را نسبت می‌دهند در میان مصریان مفهوم نگاشته سمندر نشانه انسان مرده از سرما بود. در شمایل‌نگاری قرون وسطا، سمندر نشانه شخص درستکار بود که آرامش روح و اعتقاد به خداوند را در میانه بلایا و مصیبت‌ها از دست نمی‌دهد. برای کیمیاگران سمندر نماد سنگی است که سرخ ثابت شده... کیمیاگران نام سمندر را بر گوگرد غیر خوراکی نهاده‌اند سمندر از آتش تغذیه می‌کند و ققنوس از خاکستر خود با زنده می‌شود. نام سمندر و ققنوس هر دو به گوگرد اطلاق شده است (شوالیه، ۱۳۷۹: ۶۲۵ و ۶۲۴). سمندر در روضه‌الصفاء دارای قدرت آتش است و از این جهت با مفهوم نمادشناختی اروپایی هم‌خوانی دارد. فراموش نکنیم که تصویر ازدها در اساطیر ایرانی با پیکره سمندر همگونگی دارد.

متن: بهروز گفت که شنیده‌ام که از نهایت سرعت دانه به فرغانه طلبیدی و آب از رود نیل خوردی گاه سیاح بوم روم بودی و گاه مساح کشور هندوستان خلیفه او را جمله ممنوع زیاد دوست داشتی و اگر قادر بودی به جای دانه آن ثوابت و یسار را در پای او ریزد تقصیر ننمودی وقتی از ملک ماورالنهر عود نموده تا خبر به بغداد رساند در آن حال سپاه سرما بر عرصه زمین تاختن آورده از غایت برودت و یبوست هوا طبیعت مر گرفته جهان از سحاب، پوستین سنجاب بر دوش گرفته از کثرت برف خطوط شعاعی را از حدقه مجال خروج و نفوذ نماند. در آن زمان کبوتر هرچند بدین طرف و آن طرف پرواز کرد تا نشانی از وطن مألوف و مسکن معهود یابد میسر نشد چه تیغ دم‌بر بر جوشن ابر کارگر نمی‌آید. بیچاره با خود گفت در چنین حالتی که جهان چون نامۀ مطیعان سفید و هوا از میغ مانند دل عاصیان سیاه از این معابر چگونه جان بیرون برم و از این مسالک صعب به چه طریق سوی مقصد شتابم. در اثناء این دهشت و حیرت زاغی دید که بر روی برف چون خاک مشکین بر عارض سیمین دلبران نشسته و لباس سیاه راهبان پوشیده. کبوتر نزدیک وی آمد و شرط مصافحه به‌جای آورد و چون گنه‌کاران پیش زهاد و فاسقان نزد عباد نشسته. زاغ پرسید که از کجایی و چه حاجت داری؟ گفت به دعای شیخ، احتیاجی هر چه تمام‌تر روی نموده‌است چه من از خراسان می‌آیم اما از اصل بغداد چون ناکام در این حدود گام نهادم جهان شوریده گشت و مسالک مسدود مانده راه گم کردم و زحمت به حضرت تو آوردم تا مرا بر صوب بغداد راهنمایی کنی و بر منهج کشور عراق راهبر شوی و اگر از من بی‌ادبی به وجود آمد معذور دارم که غریب گمراهم و آن زاغ از دیرباز با شاهینی دم از دوستی می‌زد و طریق اخوت مسکوک می‌داشت و از هر صید که شاهین به چنگ آورد چشم او را نثار غاز کردی و تتمه را خود به‌کار بردی و در آن نزدیکی شاهین بر کنگره گوهی نشیمن داشت و میان ایشان مواضعه‌ای بود که هرگاه زاغ صیدی دیدی بانگ صعب کردی تا شاهین در تحصیل طعمه تعجیل نماید پس زاغ آواز برکشید شاهین سر برآورد و مترصد بنشست. زاغ کبوتر را گفت: من از حضرت معبود مأمورم برآنکه در این جایگاه متوقف باشم تا هرکس که همراه شود او را راه نمایم و آن را وسیله احراز سعادت آخرت سازم اکنون آن کنگره را که در برابر نظر است می‌بینی؟ مسکین کبوتر گفت آری

اشارت کرد برخیز و بر آن کنگره نشین چون به جانب هامون نظر کنی زمین عراق را ببینی مانند بساطین فردوس به انواع ریاحین آراسته و به سان عارض خوبان به خط و خال پیراسته بیچاره کبوتر به فرمان زاغ پرید و بر آن کنگره نشست، برنشتن همان و در مخلب شاهین جان دادن همان؛

هر آن کو زاغ باشد رهنمایش به گورستان بود جایگاهش (میرخواند، ۱۳۸۰: ۴۲).

حکایت دلیل خواستن کبوتر از زاغ تمثیلی است از نصیحت بهرام به بهروز که میرخواند در جلد یک روضه الصفا آورده است وی سعی کرده با بیانی طنزآمیز مقصود خود را بیان کند.

زاغ: در افسانه‌ها و قصه‌ها زاغان پیوسته با تقدیر و سرنوشت رابطه دارد و در تقدیر و تعیین سرنوشت نوع بشر و اقوام آگاهی‌ها به ما می‌دهند. بحری، عقاب طلایی و شاهین مهم‌ترین دشمنان طبیعی این حیوان هستند و غراب معمولی هم جوجه‌های آن‌ها را شکار می‌کند.

زاغ اغلب به عنوان صفت آدم پرحرف و دزد به کار می‌رود که این دو صفت دقیقاً از رفتار این پرنده ناشی شده است در ضمن باسترک، زاغ یا بورلینگ یا بورلانگ، در میان کوه نشینان ویتنام جنوبی نماد نیایی است که هنر اجرای عدالت و به هر صورت هنر مذاکره با رقیب را تعلیم می‌دهد. زاغ در فرهنگ مردمی غرب معمولاً نماد شوم است و دیدن این پرنده علامت نحسی است (شوالیه، ۱۳۷۹: ۴۲۷). نقش زاغ در این داستان تیزهوشی و هم‌زمان استفاده از قدرت و ثروت اجتماعی دیگران است. در این داستان روضه‌الصفا زاغ علاوه بر تیزهوشی، از قدرت نفوذ و فریبکاری برخوردار است و از این نظر با خردمندی زاغ پنجم در داستان بومان و زاغان کلیله و دمنه همخوانی دارد.

شاهین: شاهین در میان اساطیر و باورهای بسیاری از اقوام پرنده‌ای ایزدی است این پرنده در نزد یونانیان باستان از احترام زیادی برخوردار بود به باور هومر او پیام آور تیز پرواز آپولو و به گفته آلیانوس پرنده مقدس زئوس بود شاهین یکی از نشانه‌های برجسته نجابت شهبازان قرون وسطا بود حتی بانوان اشرف‌زاده نیز آن را نگاه می‌داشتند (قلی‌زاده، ۱۳۹۲: ۱۵۸).

کبوتر: کبوتر در افواه به عنوان یک ساده لوح معروف است که در این حکایت گویا همان ساده لوحی کبوتر مدنظر است اما با نگاهی شاعرانه آن را نماد عشق دانستند نرمی حرکات کبوتر باعث هر یک از این دو تعبیر در مورد این پرنده شده است در سراسر نمادگرایی یهودی - مسیحی کبوتر که در عهد جدید مظهر روح القدس است نماد خلوص سادگی و حتی هنگامی که شاخه زیتون را به کشتی نوح می‌آورد نماد صلح، هماهنگی، امید و خوشبختی باز یافته است در تمام تصاویر حیوانات در تمام تصاویر حیوانات بالدار که در حال و هوای مشابه ارائه شده است کبوتر هم تصویر غریزه‌ای متعالی و به خصوص تصویر عشق است. در باور یونان باستان که به طرز متفاوتی بر مفهوم خلوص ارزش گذاری می‌کند نماد کبوتر نه تنها در تضاد با عشق جسمانی نیست بلکه مرتبط با آن است در واقع کبوتر پرنده آفرودیت نشانه عمل عاشقانه‌ای است که عاشق نسبت به معشوق خود به جا می‌آورد این باورها که جز در ظاهر تفاوتی ندارند باعث شده است که کبوتر اغلب نشانه آن گوهر زوال‌ناپذیری باشد که انسان در اختیار دارد یعنی اصل حیاتیش، روح. با همین نگرش بر روی چند گلدان یونانی مخصوص خاکستر مردگان، کبوتری در حال نوشیدن از ظرفی نقش شده که این ظرف نماد چشمه خاطره است (شوالیه، ۱۳۸۵: ۵۲۷ و ۵۲۶). در این حکایت روضه‌الصفا کبوتر مانند همیشه نماد ساده‌دلی است.

نتیجه‌گیری

در تاریخ روضه‌الصفاء قصه‌ها و افسانه‌های زیادی با شخصیت جانوری وجود دارد که هم از جهت سبک‌شناسی و هم از نظر نمادشناسی و اسطوره‌شناسی مشابه داستان‌های کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه است و می‌توان آن‌ها را پایه‌ای برای مطالعات اسطوره‌شناسی و نمادشناسی ادبیات ملی ایران و هم مطالعات تطبیقی قرار داد. این شخصیت‌ها و نمادهای جانوری در اغلب موارد با اساطیر باستانی ایرانی هم‌خوانی دارد. شخصیت‌های جانوری در این قصه‌ها عموماً مرتبط با زندگی اجتماعی و بیان غیرمستقیم واقعیت‌ها است. همراهی بعضی از این نمادهای جانوری در یک قصه نیز اهمیت مطالعاتی دارد چنان‌که ارتباط شیر و عقاب با خورشید و آتش نمونه‌ای از پیوند حیوانات با خدایان در دنیای اسطوره‌ها است. نمادهایی مانند مار در این قصه هم‌خوان با اساطیر باستانی ایران، خرفستر اهریمنی، کالبد شیطان و دشمن انسان است و با حکایت‌های دینی کتب مقدس در دیانت زرتشتی و ادیان ابراهیمی (داستان آدم و حوا و نقش مار در فریب آن‌ها) هم‌خوانی دارد. زاغ اغلب به عنوان نماد آدم‌پرسر و صدا و دزد فرصت‌طلب به کار می‌رود که این دو صفت در یک قصه روضه‌الصفاء دیده می‌شود و به‌علاوه هم‌دستی با دشمن و تیزهوشی فریبکاری را نیز دارد چنان‌که در داستان بومان و زاغان کلیله و دمنه هم ملاحظه می‌شود. کبوتر در افواه به عنوان یک ساده لوح معروف است که در این حکایت نیز همان ساده لوحی مدنظر است.

منابع

- اسماعیل‌پور، ابوالقاسم. (۱۳۷۷). اسطوره، بیان نمادین. چاپ اول. تهران: سروش.
- الیاده، میرچا. (۱۳۶۲). چشم‌اندازهای اسطوره. ترجمه جلال ستاری. چاپ اول. تهران: توس.
- بهار، مهرداد. (۱۳۶۲). پژوهشی در اساطیر. چاپ اول. تهران: توس.
- تقوی، محمد (۱۳۷۶). بررسی حکایت‌های حیوانات (فابلها) تا قرن دهم: حکایت‌های حیوانات در ادبیات فارسی. چاپ اول. تهران: روزنه.
- خالقی‌زاده، ابوالقاسم. (۱۴۰۰). فرهنگ نام‌های محلی پرندگان ایران. تهران: ایران‌شناسی.
- دادور، ابوالقاسم و منصوری، الهام. (۱۳۸۵). درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان. چاپ اول. تهران: دانشگاه الزهرا (س).
- رحیمی، امین و دیگران (۱۳۹۳). «نمادهای جانوری نفس در متون عرفانی با تکیه بر آثار سنایی، عطار و مولوی». متن‌پژوهی ادبی، سال ۱۸. شماره ۶۲. صص ۱۷۳-۱۴۷.
- ستاری، جلال. (۱۳۸۳). سایه ایزوت و شکرخند شیرین. چاپ اول. تهران: مرکز.
- سعدی، مصلح بن عبدالله. (۱۳۸۹). بوستان. تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی. تهران: خوارزمی
- سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳۸۹). گلستان، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، تهران: خوارزمی
- شوالیه، ژان و گبران، آلن. (۱۳۷۹). فرهنگ نمادها (اساطیر، رؤیاها، ایما و...). ترجمه و تحقیق سودابه فضایی. جلد ۱. چاپ اول. تهران: جیحون.
- صرفی، محمدرضا (۱۳۸۲). «درآمدی بر نمادپردازی در ادبیات». جستارهای تاریخی. صص: ۱۵۹-۱۷۸.
- طایفی، شیرزاد؛ اکبری، سعید. (۱۳۹۴). «درآمدی انتقادی بر شیوه‌های بیان مفاهیم اخلاقی در حکایت‌های تمثیلی و جانوری». نشریه علمی پژوهشی پژوهشنامه ادبیات تعلیمی. سال هفتم. شماره بیست و هشتم. صص ۸۸-۵۵.
- قلی‌زاده، خسرو. (۱۳۹۲). دانشنامه اساطیری جانوران و اصطلاحات وابسته. چاپ اول. تهران: پارسه.
- عبداللهی، منیژه (۱۳۸۱). فرهنگ‌نامه جانوران در ادب پارسی. چاپ اول. تهران: پژوهنده.
- گلستانی حتکنی، طیب. (۱۳۸۸). نمادشناسی اسطوره‌ای حیوانات کلیله و دمنه بر مبنای اساطیر هند و ایران. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. استاد راهنما: فرانک جهانگرد. وزارت علوم، تحقیقات و فناوری - دانشگاه هرمزگان.
- محمودی، مریم؛ الیاسی، رضا. (۱۳۹۶). «نمادشناسی حیوانات در کتاب طرب المجالس». فصلنامه متن‌شناسی ادب فارسی. معاونت پژوهش و فناوری دانشگاه اصفهان. شماره چهارم. صص ۷۰-۵۷.
- میرخواند، محمد بن خاوندشاه (۱۳۸۰). تاریخ روضه الصفا فی سیره الانبیاء و الملوك و الخلفاء. کیان‌فر، جمشید (مصحح). تهران: اساطیر.
- نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۲). درآمدی بر اسطوره‌شناسی: نظریه‌ها و کاربردها. تهران: سخن.
- واحددوست، مهوش. (۱۳۸۱). رویکردهای علمی به اسطوره‌شناسی. چاپ اول تهران: سروش.
- هال، جیمز. (۱۳۸۰). فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب. ترجمه رقیه بهزادی، فرهنگ معاصر. تهران.
- یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۷۸). انسان و سمبول‌هایش. ترجمه محمود سلطانی. چاپ سوم. تهران: جامی.

تحلیل روان‌کاوانه شخصیت‌ها و بررسی سیر داستانی رمان سمفونی مردگان بر اساس آموزه‌های فروید و شاگردانش

سیده زهرا سجادی موحد

دانشجو کارشناسی فیزیک، دانشگاه صنعتی شریف، ایران

seyedehzahra.sm@physics.sharif.edu

علی‌اکبر کمالی‌نهاد

عضو هیئت علمی گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان تهران

Alikamali@cfu.ac.ir

چکیده

پژوهش حاضر جستاری تحقیقی درباره بررسی روان‌کاوانه شخصیت‌های رمان سمفونی مردگان، نوشته عباس معروفی می‌باشد. در این کتاب، عباس معروفی با گریز بر کودکی شخصیت‌های داستان، به بررسی روان‌کاوانه آن‌ها پرداخته و علاوه بر نشان دادن اهمیت این دوران در شکل‌گیری روان انسان، به نقش پررنگ خانواده در زندگی فرد اشاره دارد. در این پژوهش تلاش شده تا با الگوگیری از نظریه روان‌کاوی زیگموند فروید و شاگردان او آلفرد آدلر و کارل گوستاو یونگ، به بررسی روان‌کاوانه شخصیت‌های داستان و اعمال آن‌ها و به طبع بررسی سیر داستانی پرداخته شود. در ابتدای مقاله توضیحی از نقد روان‌کاوانه، انواع آن در نقد ادبی و همچنین خلاصه‌ای از کتاب آورده شده و در ادامه به بررسی ساختار روان و کنش‌های شخصیت‌های اصلی داستان (آیدین و اورهان اورخانی) پرداخته شده است. ضمن تحقیق مشخص شد، با توجه به نقش پررنگ مادر در نیروگذاری غریزه زندگی در کودک، می‌توان احساس حسادت و حقارت اورهان نسبت به آیدین را، کمبود عاطفی که اورهان از جانب مادر دریافت کرده دانست. در این پژوهش برخلاف بعضی دیگر نشان داده شده آیدین در کودکی و تا اواخر نوجوانی به دلیل دریافت محبت مادری و نیروگذاری درست لیبو، توانسته رابطه‌ای پویا بین «نهاد» و دنیای واقعی ایجاد کند، که بیانگر رشد درست روانی «خود» در آیدین می‌باشد. همچنین با رجوع به نقش خانواده و اجتماع در شکل‌گیری «فراخود» و، آثار سرکوب غرایز «نهاد» توسط «فراخود» می‌توان رفتار آیدین بعد از مرگ ناگهانی خواهرش را مورد بررسی قرار داد.

کلیدواژه‌ها: سمفونی مردگان، نقد روان‌کاوانه، زیگموند فروید، تحلیل شخصیت، عقده.

۱. مقدمه

نقد روان‌کاوانه یکی از رویکردهای نقد ادبی در روزگار معاصر است که با نظریات زیگموند فروید، روان‌کاوا تریشی، آغاز شد و بعدها با نظریات کسانی هم‌چون کارل گوستاو و یونگ و آلفرد آدلر به عنوان یکی از جدی‌ترین و پیش‌روترین شاخه‌های نقد ادبی تثبیت شد. در این پژوهش به نقد روان‌کاوانه متن محور رمان سمفونی مردگان پرداخته شده است. نقد روان‌کاوانه متن محور، نقدی ژرف ساختی است و هدف غایی آن، کشف لایه‌های پنهان متن، کشف و استخراج تمایلات ناآگاهانه شخصیت افراد، تبیین سازوکار شکل‌گیری این تمایلات و چگونگی بروز و ظهور آن‌ها در قالب اعمال و رفتار دگرگون شونده است. (مولودی، ۱۳۹۷: ۲۳۴)

رمان سمفونی مردگان در فاصله سال‌های ۱۳۶۳-۱۳۶۸ به رشته تحریر درآمد. این رمان داستان تقابل دو برادر با عقاید و شخصیت‌های کاملاً متفاوت است. تقابل علم با جهل، مهربانی با تنفر و عشق با شهوت. سمفونی مردگان محوری گردشی و دایره‌ای دارد؛ به این معنا که بر اساس توالی منظم یک زمان نوشته نشده است. داستان از زبان نویسنده و نیز از زبان شخصیت‌ها (اورهان، آیدین، سورمه) بیان می‌شود. در این رمان گریز مکرر به خاطرات گذشته و کودکی به چشم می‌خورد که می‌توان این گونه استنباط کرد که این گریز مکرر نشان‌دهنده اهمیت شگرف این مرحله در زندگی و منش شخصیت‌های داستان است. همان‌گونه که خواهیم دید ریشه بسیاری از اختلالات و بیماری‌های شخصیت‌های داستان در کودکی آن‌ها است.

پیش‌تر گزارش‌ها و پژوهش‌هایی درباره این نوع نقد ادبی صورت گرفته که می‌توان از آن‌ها به: کتاب «صادق هدایت و هراس از مرگ» محمد صنعتی (۱۳۸۸) «داستان یک روح» سروش شمیسا (۱۳۸۳) «ازل تا ابد» الهام یکتا (۱۳۸۴) و مقالاتی چون: «نقد شعر زمستان از منظر روان‌کاوانه ولکان» پاینده (۱۳۸۴) و مجموعه مقالات مصطفی رحیمی در کتاب تعهد و آزادی (۱۳۸۱) و دیگر پژوهش‌های انجام شده اشاره کرد.

هدف از تدوین این مقاله تحلیل شخصیت‌ها و بررسی سیر داستانی رمان سمفونی مردگان با استفاده از آموزه‌های روان‌شناسی فروید، یونگ و آدلر بوده است.

۲. خلاصه داستان

سمفونی مردگان داستان تقابل دو برادر، به نام‌های آیدین و اورهان، است. دو برادر که هرکدام دو شخصیت متفاوت دارند. برادر بزرگ‌تر (آیدین) علاقه‌مند به درس و کتاب است، اما پدر اجازه نمی‌دهد که او این راه را دنبال کند. برادر کوچک‌تر (اورهان)، برخلاف آیدین، در پی برآوردن آرزوی پدر و دنبال کردن راه او (تجارت پیشگی) است. دختر خانواده، آیدا، خواهر دوقلوی آیدین است. او که در ابتدای کودکی مانند قول دیگرش شر و شور بود، به دلیل رفتار والدین و بی‌توجهی آن‌ها تبدیل به دختری کم‌حرف و فرمانبردار می‌شود که زندگی‌اش در خانه پدری به آشپزخانه محدود می‌شود و چند سال پس از ازدواج دست به خودکشی می‌زند. بزرگ‌ترین پسر این خانواده، یوسف، بعدها در جریان حمله روس‌ها به تکه‌ای گوشت بدل می‌شود و در داستان به زندگی نباتی خود ادامه می‌دهد. جابر، پدر خانواده، که مخالف سرسخت فعالیت‌های آیدین است، مدام از او ایراد می‌گیرد و نمی‌خواهد پسرش به آرزوهایش برسد و در این راه، از هیچ تلاشی فروگذار نمی‌کند. مادر خانواده نیز تسلیم فرمان‌های پدر است و، در جنگ میان پدر و آیدین،

هوادر آیدین و مخالف رفتارهای اورهان و پدر است. با بزرگ‌ترشدن دو برادر، فاصله آن دو از هم هر روز بیشتر می‌شود. اورهان هرچه بیشتر به پدر نزدیک می‌شود آیدین به کتاب‌ها و درون خود پناه می‌برد. در نهایت آیدین، که دیگر نمی‌تواند زورگویی‌های آن‌ها را تحمل کند، خانه را ترک کرده، به کارخانه چوب‌بری برای کار می‌رود و به دلیل تهدیدهای پدر برای بازگشت به خانه، ناچار در یک کلیسا مخفی می‌شود. او پس از مدتی عاشق دختر زیباروی این عمارت می‌شود و پس از گذشت دو سال با او ازدواج می‌کند. در این هنگام، پدر آیدین فوت می‌کند و او موظف است که طبق وصیت پدر راه او را ادامه دهد. به همین علت، به خانه باز می‌گردد؛ اما اورهان، که خود را صاحب واقعی حجره و ارثیه پدری می‌داند، سعی در دور کردن برادر از آن‌جا دارد. آیدین، که پس از سال‌ها تحمل رنج و سختی، به کمک همسرش (سورملینا) نورامیدی در خود احساس کرده است ناگهان دوباره به تاریکی فرومی‌رود؛ اولین ضربه مرگ آیدا و دیگری مرگ سورمه، همسر و معشوقه‌اش، است. این‌گونه است که آیدین دیگر امید خود را در زندگی کاملاً از دست می‌دهد. عصبی می‌شود و دست از رؤیاهای دور و دراز خود برمی‌دارد. اورهان نیز، که حسادت دیرینه‌ای به آیدین دارد، او را مسموم می‌کند و آیدین، که ضربات شدید روحی را متحمل شده است، رفتارهای مانند دیوانه‌ها و ذهنش مشوش است و نمی‌داند در چه زمانی زندگی می‌کند. بعد از گذشت چند سال، اورهان متوجه می‌شود که آیدین از سورمه صاحب فرزندی شده بود که و حالا سر و کله‌اش در زندگی آن‌ها پیدا شده است، اورهان که قبل از این کار برادر دیگرشان را به دست خود کشته است، تصمیم می‌گیرد آیدین را نیز به قتل برساند و او را کاملاً از زندگی خود محو سازد، اما سرما و عذاب وجدان مانع او می‌شود. برف سنگین و سرما امکان حرکت را از او می‌گیرد. او، که دچار روان‌گسیختگی شده، با مرور خاطراتش و ستم‌هایی که در حق برادران و مادرش کرده است، به کلی ارتباط خود را با واقعیت از دست می‌دهد و بدون آن‌که از گام برداشتن خود آگاهی داشته باشد به سمت شورابی که زیر برف فرورفته حرکت می‌کند و ناگهان در آب غرق می‌شود.

۳. مبانی نظری بحث

۳-۱. نهاد، خود و فراخود (id-ego-superego)

طبق نظریه روان‌شناسی فروید، «نهاد، خود، فراخود»، «نهاد» چنین تعریف می‌شود: وضع اولیه روانی انسان است قبل از آنکه بتواند از فرهنگ و تمدن الگو بردارد. «خود» بیانگر شخصیت روانی ماست که در نتیجه تماس و تعدیل نهاد با واقعیت - تکوین می‌یابد. (شاریه، ۱۳۷۰: ۴۱) در اصل «خود» وظیفه ارائه جهان خارج را به «نهاد» دارد. (Freud, 1981: 88) «فراخود» نیز از تجارب زندگی مربوط به «خود» با اطرافیان و والدین شکل می‌گیرد. یا به نحوی می‌توان گفت «فراخود» از فشار والدین و مقررات اجتماعی که به «خود» تحمیل می‌گردد پدید می‌آید و مانند والدی در درون، «خود» را مورد قضاوت و نکوهش قرار می‌دهد. (شاریه، ۱۳۷۰: ۴۲)

بنابراین سه قطب در حال کلنجار با «خود» عبارت‌اند از: جهان خارج، «نهاد» و «فراخود». اضطراب را می‌توان ناشی از عدم عملکرد درست «خود» با هر یک از این سه بخش خواند. اضطراب واقع‌بینانه در مواجهه با جهان خارج - اضطراب اخلاقی در مواجهه با «فراخود» و اضطراب روان‌رنجورانه در مواجهه با فشارهای «نهاد». (Freud, 1981: 211)

۳-۲. اصل لذت و اصل واقعیت (pleasure principle-reality principle)

فروید در نظریه خود اصل لذت و اصل واقعیت را به عنوان دینامیسم‌های ناخودآگاه تعریف می‌کند. اصل لذت بیان‌کننده نیرویی است که پیوسته ما را به سوی ارضا تمایلات و خشنودی حاصل از ارضا آن‌ها تشویق می‌کند. (شاریه، ۱۳۷۰: ۳۱-۳۴) «نهاد» بر اساس اصل لذت عمل می‌کند (شولتز، ۱۳۸۴: ۵۹) بنابراین می‌توان بیان کرد شکست در نیروگذاری غریزه زندگی (لیبدو) می‌تواند زخم‌های جبران‌ناپذیری بر سویه‌گیری «نهاد» و رابطه‌اش با «خود» و جهان واقعیت بگذارد. (فروید، ۱۹۸۴: ۶۹)

با وجود اصل لذت، انسان ناچار است در مواجهه با حقایق دنیای خارج خود را سازش دهد. فروید قدرت منع‌کننده که تغییر تمایلات را در قبال تغییر دنیا خارج به ما می‌آموزد اصل واقعیت می‌نامد. در حقیقت، اصل واقعیت در جهت مخالف اصل لذت قرار نمی‌گیرد بلکه به تدریج هدف‌های آن را تغییر می‌دهد. (شاریه، ۱۳۷۰: ۳۲)

۳-۳. عقده (complex)

عقده در نظریه فروید هنگامی است که «خود» در مواجهه با دنیای بیرون و فشارهای اخلاقی-اجتماعی «فراخود»، ممکن است شروع به سرکوب و نادیده‌گرفتن (اصطلاحاً سانسور کردن) غرایز «نهاد» (تمایلات خواسته شده توسط نهاد) کند. اگر تمایلات اصلاً ارضا نشوند و مدام پس زده شوند بین «خود» در «خودآگاه» و آن قسمت خود در «نیمه خودآگاه» کشمکشی شکل می‌گیرد که می‌تواند حالت روانی به‌خصوصی در فرد به وجود آورد. نکته مهم آن است که وجود عقده پدیده‌ای عادی است و نه مرضی اما می‌تواند سبب پیدایش برخی رفتارهای روانی مرضی شود. (شاریه، ۱۳۷۰: ۴۶) در ادامه به صورت‌هایی از عقده (مانند: عقده قایل و عقده کهتری) اشاره خواهیم کرد.

۴. تحلیل و بررسی

همان‌گونه که گفته شد، نیروگذاری غریزه زندگی در خواسته‌های «نهاد» تاثیر مستقیم دارد. اولین مواجهه آدمی با دنیای اطراف و ساخت لیبدو (نیروی غریزه زندگی) عشق مادر است. همان‌گونه که نوزدان در بین تمام اطرافیان ابتدا مادر را تمیز می‌دهند، نحوه دریافت این عشق توسط فرزند و رابطه متقابل مادر با او می‌تواند در شکل‌گیری خواسته‌های «نهاد» و بعدها در مواجهه «نهاد» با دنیای واقعیت (شکل‌گیری «خود») نقش به‌جا و موثری داشته باشد. در داستان سمفونی مردگان شاهد عشق بی‌قید و شرط مادر نسبت به آیدین و حسرت همیشگی فقدان این درد در اورهان هستیم. عاملی که می‌توان آن را علت بسیاری از رویدادها (عقده قایل در اورهان و نحوه برخورد او با آیدین - مقاومت آیدین در برابر زورگویی‌های پدر و آزادی‌خواهی او) دانست. هم‌چنین می‌توان این موضوع و جایگاه همیشگی آیدین در خانواده (هوش، استعداد و توانایی‌های او را) نمودی بر پیدایش عقده حقارت (کهتری) در اورهان دانست.

۴-۱. تحلیل روان‌کاوانه اورهان**۴-۱-۱. عقده قایل**

عقده قابیل از عناصر روان‌شناسی مهمی است که موضوع و محوریت داستان طبق آن پیش رفته و می‌توان آن را به‌عنوان اصلی‌ترین عنصر ناخودآگاه در تحلیل شخصیت اورهان بر شمارد.

عقده قابیل یا برادرکشی در داستان‌های اساطیری بسیاری از ملل به شیوه‌های مشابه و با انگیزه‌های تقریباً یکسان صورت گرفته است برادران کینه‌جو به عللی چون رقابت، حسدورزی، توجه بیش از حد والدین به یکی از برادران، اعتراض در بهره‌گیری امتیازات و ... برادر بهره‌مند و مورد توجه را چنان مانعی بر سر راه پیشرفت خود یافته و کوشیده‌اند او را از میان بردارند. (جهادی حسینی، ۱۳۹۵: ۴۵) مهم‌ترین این تراژدی‌ها در روایات تاریخی و دینی هابیل و قابیل و داستان یوسف و برادران است که در اساطیر دیگر نیز می‌توان رشد و نمود آن را یافت. (گرچی، ۱۳۹۰: ۲۱۰)

در این رمان، اورهان به آیدین بر سر تصاحب محبت مادر حسادت می‌ورزد.

- مادر گفت: آیدین من کجاست؟ من پلک زدم، خیره به گل‌های قالی یا شاید به هیچ چیز، من هم اورهان او بودم و نبودم؛ و هیچ کاریش هم نمی‌شد کرد. قبول کرده بودم که نباشم (معروفی، ۱۳۹۹: ۱۹-۲۰)

- آن مادر مهربان، که همه محبتش را شش دانگ به اسم آیدین انگشت زده بود، حتی یک بار هم نگفت: اورهان من (معروفی، ۱۳۹۹: ۲۴).

- مادر گفت: آیدین دردانه من است. همه یک طرف، این یک طرف. قربان صدقه فکر کردنش می‌رفت و خوابیدنش و شیطنت‌هایش و حتی گریه‌هایش (معروفی، ۱۳۹۹: ۸۸).

به همین علت، اورهان سعی در جلب توجه پدر دارد تا از این راه کمبود محبت مادر را جبران کند.

- (اورهان): از ایوان داد زدم از چرخ من بیا پایین. من به حیاط رفتم، یک گوشه نشستم و آن‌قدر سرم را به زمین کوبیدم که بی‌حال افتادم. پدر بعد که خون صورتم را پوشاند، آن‌قدر به پس گردن آیدین زد که تا سه روز نمی‌توانست سرش را تکان بدهد. (معروفی، ۱۳۹۹: ۲۴)

- پدر خاصه آیدین را در فشارهای اخلاقی می‌گذاشت. گفت: آیدین، چرا نمازت قضا شد؟! گفت: درس می‌خواندم آقا جان. پدر غرید، من تند دویدم وضو گرفتم، یک نماز بلندبالا در اتاق پدر خواندم. (معروفی، ۱۳۹۹: ۳۶).

هسته این تضاد عصبی در کودک را محیط ناهنجار ایجاد می‌کند و از آن پس این تضاد شدیدتر می‌شود و صدها عوارض عصبی را به دنبال می‌آورد. زورگویی‌های پدر، بی‌توجهی به کودک، و رفتار تحقیرآمیز و تبعیض بین کودکان حالت خشم و اضطراب دائمی در او به وجود می‌آورد. در این حالت، کودک روش‌هایی را برای دفع شر و مدارا با اطرافیانش در پیش می‌گیرد، خود را تابع دیگران می‌سازد و محبت دیگران را جلب می‌کند. (هورنای، ۱۳۸۲: ۳۲-۲۹)

اورهان در کودکی در تلاش با جلب رضایت پدر و در بزرگسالی در تلاش برای انداختن ثروت خواستار آن است که خود را از این ضعف رها کند اما این کمبود، محبت مادری و حسادت که از کودکی به آیدین داشت، در بزرگسالی به جایی می‌رسد که اورهان نمی‌تواند آیدین را به‌عنوان شریک در مغازه خشکبار پدری، و توجه مردم به او را تحمل کند.

- مشتری‌های ما با آن که می‌دانستند من دوازده سال سابقه دارم اما یک‌راست می‌رفتند سراغ اخوی. خیال می‌کردند من شاگردم. (معروفی، ۱۳۹۹: ۲۷)

و حتی در نهایت نیز نتوانست با مسموم و دیوانه کردن آیدین خود را از این عقده نجات دهند.

- همه گمان‌های من حقیقت گرفته بود. از سال‌ها پیش هم می‌دانستم که محبوبیت از همه ثروت‌ها شیرین‌تر است. این را در نگاه باربرها هم می‌خواندم. وحالاش هم که هست باربرها و دیگران، سوچی را بیشتر از اورهان دوست دارند. (معروفی، ۱۳۹۹: ۳۱۴)

۲-۱-۴. عقده حقارت

کسی که از عقده حقارت رنج می‌برد، با دید منفی و ستیزه‌جویانه به افراد دیگر نگاه می‌کند و شخصیتی ناسازگار دارد. این عقده معمولاً شرم از خویشتن استنباط می‌شود و آگاهی به داشتن گونه‌ای نقص (از لحاظ بدنی، اجتماعی و ذهنی) احساس ناراحتی از لیاقت نداشتن همراه با اعتقاد به در معرض قضاوت یا تمسخر و تحقیر دیگران بودن. منشا این عقده احساس کهنتری در کودکی می‌باشد (موکی یلی، ۱۳۷۱: ۲۷)

اورهان به آیدین که هوش خوبی دارد و از همه مهم‌تر مورد توجه مادر است، حسادت می‌ورزد و خود را پایین‌تر از او می‌بیند. قیافه ظاهری اورهان هم‌چنین قدرت بدنی و مردانگی‌اش به گونه‌ای نیست که مورد توجه زنان قرار گیرد بر خلاف آیدین که در نوجوانی علاوه بر سرایش اشعار و چاپ آن‌ها در روزنامه به دلیل زیبایی ظاهری و بدنی مورد توجه زنان بسیاری قرار می‌گیرد.

- من (اورهان) خیلی گرم بود و تند می‌دویدم. اما به آیدین نمی‌رسیدم. کیف آیدین در هوا موج می‌خورد و من با این‌که می‌دانستم پاهام در هم می‌پیچد خودم را رها کردم و ناگاه با سر غلتیدم و بعد روی زمین پهن شدم ... اشک و خون تمام صورتم را پوشانده بود. (معروفی، ۱۳۹۹: ۲۵)

- رفته‌رفته آوازه‌اش (آیدین) در شهر پیچید. آن‌قدر که در بیست و دو سالگی مورد توجه دختران و زنان زیادی قرار گرفت (معروفی، ۱۳۹۹: ۱۵۸)

- عصر دل‌گیری بود. رفتم گورستان، سر قبر پدر نشستم و گریه کردم. گفتم: «پدر، مرا از چی ساختی، او را از چی؟ چرا زن‌ها نگاهم نمی‌کنند، چرا اخمشان را برای من می‌آورند؟ چرا قشنگ‌ترین دختر دنیا شیدای برادرم شده است؟» (معروفی، ۱۳۹۹: ۲۸)

به همین علت نیز می‌توان گفت که چرا اورهان در دعوای بین پدر و آیدین جانب پدر می‌ایستد.

ابتدا اورهان تلاش می‌کند تا با در پیش گرفتن خط و منش پدر و ورود به بازار کسب و کار (دور از آیدین) به ثروت و شکوفایی خود برسد و از این راه بتواند خود را برتر از آیدین بداند. اما بعدها، بعد از مرگ پدر، هنگامی که آیدین طبق وصیت‌نامه پدر در حجره شروع به کار کرد تحملش برای اورهان ممکن نبود.

- آیدین گفت: "مگر من چوب الفم که برای تو شاگردی کنم؟" گفتم: "از تو بزرگ‌ترش هم باید از من فرمان ببرد، بچه نجار." (معروفی، ۱۳۹۹: ۲۶)

- پدر نتوانسته بود او را به عجز آورد و من می‌خواستم این کار را بکنم. دلم می‌خواست جوری رفتار کنم که صبح‌ها پاشنه در حجره را ماچ کند و بیاید تو، مثل موم در دست‌هایم بچرخد و شب همراه من به خانه بیاید (معروفی، ۱۳۹۹: ۳۲۶)

۴-۲. تحلیل روان‌کاوانه آیدین

۴-۲-۱. دوران کودکی و جوانی آیدین

در اوایل کودکی و تا اواخر نوجوانی آیدین به دلیل حمایت و عشقی که از سوی مادر دریافت کرده بود توانست رابطه استواری بین «خود» و «نهاد» ایجاد کند و به همین دلیل روحیه‌ای آزاد، کنجکاو، شیطان، بازیگوش و رها داشت.

- آیدین بچه سربراهی نبود. شیطان در رگ و ریشه‌اش وول می‌خورد، توی گوش‌هاش وزوز می‌کرد و او را به تقلا می‌داشت ... آخرین نفری بود که شب می‌خوابید و صبح اولین نفری بود که بیدار می‌شد. (معروفی، ۱۳۹۹: ۸۶)

- روزی که پدر حجره را خرید برای اورهان پنج‌ساله یک کامیون نمودار آهنی خریده بود ... آیدین مدام در کمین بود که اورهان خوابش ببرد یا لحظه‌ای غافل شود تا او ماشین را بررسی کند ... دل و روده ماشین را بیرون می‌کشید و باز سر همش می‌کرد (معروفی، ۱۳۹۹: ۸۴)

اما بعدها با بزرگ‌تر شدن او و علاقه‌اش به ادبیات و شعر، و الگو قرار دادن استاد دلخون، از تفکرات و راه و روش خانواده به‌ویژه پدر دور افتاد و مشکلاتش با پدر آغاز شد. پدر برای مجازات آیدین و دوری او از شعر پول تو جیبی آیدین را قطع کرد، او را به اتاقی بیرون ساختمان خانه و در حیاط تبعید کرد، به او القاب بد و ناپسند نسبت داد و حتی کتاب‌ها، دست‌نوشته‌ها، اشعار و مدارک تحصیلی آیدین را به آتش کشید.

- آیدین حس می‌کرد این قیل و قال به خاطر اوست. چون حاضر نبود به حجره پدر برود و مثل او کاسب محترم و شریفی شود. او می‌خواست بنویسد، بخواند و غرق در دنیای کتاب و شعر خود باشد. وقتی اتاقش را عوض کردند و ناچار شد مثل آدم‌های تبعیدی در اتاق زیر زمین زندگی کند، هیچ واکنشی نشان نداد. (معروفی، ۱۳۹۹: ۱۵۰)

- پدر دوباره روزنامه را باز کرد و هرچه آن شعر را خواند نفهمید... اورهان که مشتری راه می‌انداخت می‌گفت: «شعرهای بند تمبانی.» و می‌خندید. اما پدر نمی‌توانست بخندد. بیش از حد عصبانی بود. خطر در خانه‌اش رشد می‌کرد. ریشه می‌دواند و داشت تنه می‌شد. (معروفی، ۱۳۹۹: ۱۷۱)

- بوی ویرانی و مرگ می‌آمد، بوی بشر اولیه، و بوی حیوانیت. انگار کسی را سوزانده‌اند و خاکسترش را به در و دیوار مالیده‌اند. اتاق پر از خاکستر و چوب نیمه‌سوخته بود. و کتاب‌ها و شعرها همراه شعله آتش به آسمان رفته بودند (معروفی، ۱۳۹۹: ۱۷۴)

ولی باز با تمام این تفاسیر آیدین به عشق خواندن ادبیات در تهران وارد کارخانه چوب‌بری آقای میرزاییان شد. تلاش کرد با کار در آنجا خرج چند سالی در تهران را دریاورد که به ناگه دو اتفاق مهم در زندگی‌اش رخ داد. اول آنکه عاشق سورمیلنا (دختر برادر آقای میرزاییان) شد و دوم خودکشی خواهرش آیدا. خودکشی آیدا علاوه بر آنکه به بیدار شدن سرزنش‌گرانه «فراخود» در آیدین منجر شد تا آیدین همواره حسرت و فقدان نبود آیدا را حس کند و شروعی بود بر افسردگی سختی که زندگی، رفتار و روان او را دچار دگرگونی عظیمی کرد. می‌توان نحوه برخورد آیدین با این واقعه را به‌وسیله «سوگواری و مالیخولیا» مورد تحلیل قرار داد.

۲-۲-۴. مرگ آیدا و سورمه، سوگواری (lamentation) و مالیخولیا

سوگواری و داغ‌دیدگی به واکنش‌های روانی بازماندگان یک فقدان بزرگ اطلاق می‌شود. (کاپلان و سادوک، ۱۳۶۹: ۱۸۴) سوگ طبیعی از گسستن لبیدو از شخص ازدست‌رفته ناشی است اما در سوگ بیمارگونه شخص ازدست‌رفته فقدان احساس نمی‌شود بلکه جزوی از ساختمان روان فرد شده و آماج احساسات عشق و تنفر است. احساسات منفی متوجه خود فرد می‌شود، شخص دچار افسردگی می‌گردد و خود را متهم می‌سازد. هرچه نقش ناخودآگاه بیشتر باشد احتمال پیدایش واکنش سوگ غیرطبیعی بیشتر است (کاپلان و سادوک، ۱۳۶۹: ۱۸۴)

مرگ آیدا آغازی بر فروپاشی روانی و افسردگی فراگیری در آیدین می‌باشد. اولین پیامد این رخداد به این صورت نمایان است که آیدین بعد از نزدیک دو سال دوری از خانواده، بر می‌گردد. انگار که «فراخود» او را از ادامه راه گمشته‌شده توسط «نهاد» باز دارد و در این میان با هر رویداد تلخ تر (مرگ پدر و وصیت او، ناپدید شدن سورمه) «خود» در وجود آیدین بیشتر و بیشتر نمی‌تواند واقعیت را با خواستار «نهاد» و توقعات «فراخود» هم جهت کند، و این موضوع زمینه‌ای می‌شود برای جدایی خود در «خودآگاه» و «نیمه خودآگاه» و دوری بیشتر آیدین از واقعیت.

- (آیدین) بنا به رسم عادت انگشت سبابه‌اش را تکان داد: «یکی تویی، یکی من. حیف مجبورم. حیف نمی‌توانم همه این بدبختی و نکبت را ول کنم و بروم سراغ نجاری خودم. وجدانم ...» گفتم (اورهان): «از چیزی که نداری صحبت نکن.» (معروفی، ۱۳۹۹: ۲۶)

همان‌گونه که در کتاب اشاره شد آیدین بر اساس عذاب وجدان، نیرویی از «فراخود» که او را قضاوت می‌کرد، به کار در حجره بازگشت.

از چشم‌انداز فروید، در پس اندوه سوگواران و مالیخولیای هردو غم هجرانی است و افسوس بر چیزی ازدست‌رفته چیزی که مالیخولیای از آن ناگاه‌اند و سوگواران از آن آگاه. (یآوری ۱۳۸۴: ۶۸) بعد از ناپدید شدن ناگهانی سورمه، آیدین آن‌چنان از واقعیت دور می‌شود که خود را در دنیای از تصاویر و خاطرات گذشته با آیدا و سورمه غرق می‌کند. انگار که هیچ‌گاه نمی‌خواهد بداند در جهان واقعیت چه بر سر آن‌ها و چه بر سر خودش می‌آید.

- مرگ آیدا لطمه شدیدی به روحش زده بود. احساس دل‌تنگی و تنهایی می‌کرد. شب‌ها نمی‌توانست راحت بخوابد. کابوس می‌دید، عرق می‌کرد، هذیان می‌گفت و به بهانه‌های مختلف گریه می‌کرد. (معروفی، ۱۳۹۹: ۲۲۶)

و عاشقانه‌هایش با سورمه که بارها و بارها تکرار می‌کند

- گفت (آیدین): «چندسالتان است؟» گفتم (سورمه): «دو سال از شما بزرگ‌ترم.» گفت: «من چند سالم است؟» گفتم. خیلی خوشش آمد. کیف کرد. گفت: «از کجا می‌دانیدی؟» گفتم: «کلاغه» و خندیدم و او کیف کرد. و من باز خندیدم، از ته دل. و او از ته دل کیف کرد (معروفی، ۱۳۹۹: ۲۶۲)

در نهایت مسموم کردن آیدین توسط اورهان تیر خلاصی بود بر روان متشنج او. با این حال در متن کتاب انگار که آیدین بداند و بخواهد که همین باقیمانده ثباتش را از بین ببرد.

- گفت (آیدین): «طعمش خوب است اما انگار ادم سرب می‌خورد.» گفتم (اورهان): «تو این آقای بیوک ما را نمی‌شناسی. استاد است. بخور که این غذا گیر فلک نمی‌آید.» گفتم: «اسمش چیست؟» دو قاشق پیای خورد و با اکراه به ته‌مانده بشقاب نگاه کرد گفتم: «نمی‌دانم. خوراک یک پرنده کمیاب است که آقای لرد هرروز می‌خورد.» گفت: «لابد خیلی هم گران است.» و یک قاشق دیگر... به سکسکه افتاد و چشم‌هاش به دو افتاد. به سینه‌اش

اشاره کرد، گفت: «مانده است اینجا . سنگین ... مثل سرب.» بعد با دو دست سرش را گرفت. نالید، نالید، نالید و بعد آرام گفت: «اِخ خدا.» (معروفی، ۱۳۹۹: ۳۲۰)

معروفی در مصاحبه‌ای می‌گوید:

- آیدین در یک برش از زمان به جایی می‌رسد که تسلیم می‌شود. تسلیم سرنوشت و حتی تسلیم مرگ، اما نمی‌میرد و ویران می‌شود. مرگ آیدا، پدر، مسئله سورمه و رفتار اورهان خردش می‌کند. (معروفی، ۱۳۶۹: ۲۷۷)

نتیجه‌گیری

داستان سمفونی مردگان بیش از هر چیز نماینگر نقش خانواده و اهمیت دوران کودکی در شکل‌گیری روان اولیه می‌باشد. این رمان داستان خانواده‌ای را می‌گوید که پدر در آن حکمرانی می‌کند و مادر نمی‌تواند بین بچه‌ها توازن عاطفی داشته باشد. این مسائل سبب بروز روان رنجوری‌ها و در موارد بحرانی روان گسیختگی‌هایی در فرزندان می‌شود. اورهان در دریافت عشق اولیه از مادر شکست خورد و نتوانست غریزه زندگی را در خود درست نیروگذاری کند. هم‌چنین او از ابتدا نمی‌توانست در هیچ زمینه‌ای درکنار آیدین قرار بگیرد چون می‌دانست که همواره از او شکست خواهد خورد، که این خود نشان دهنده عقده حقارت اورهان نسبت به آیدین است و این شکاف بین دو برادر در طی سالیان بیشتر شد. تاجایی که وقتی آیدین به چیزی رسید که اورهان همواره والا می‌دانست (داشتن فرزند و ادامه نسل) نتوانست آن را تحمل کند و خواستار مرگ و نبود آیدین شد. و در این راه با مرور خاطرات و رفتار هایش غریزه مرگ بر روانش پیروز شد. آیدین نیز با این‌که از محبت مادری برخوردار بود و توانست بین «نهاد» و دنیای واقعیت پیوند خوبی برقرار کند، و بنابراین می‌توانست از روان سالم برخوردار شود اما بدلیل عدم حمایت و سرکوب از جانب پدری مستبد نتوانست در برابر قضاوت‌های «فراخود» مقاومت، و رویا خود را دنبال کند. هم‌چنین مرگ خواهرش در وجود او حسرت و فقدان عمیق برجای گذاشت و از این روی «فراخود» او بیش از پیش فریادهای «نهاد» را سرکوب کرد و سبب شد او تمایلات خود را به کناری نهد و به پیشه پدری باز گردد. با این وجود بودن سورمه در درون او شعله بود تا پیوندش با واقعیت قطع نشود. و با ناپدید شدن سورمه، «خود» دیگر نمی‌توانست خواستار «نهاد» را عملی کند، بنابراین «خود» در وجود آیدین به «نیمه خودآگاه» سقوط کرد و این‌گونه «خود» در وجود آیدین اصل واقعیت را به کناری زد و در ذهن خود جهانی ساخت و متصور شد که در آن هم آیدا زنده بود و هم سورمه. و این‌گونه آیدین نمرد اما از درون ویران شد. می‌توان این وضع نامناسب عاطفی را در دیگر اعضا خانواده نیز دنبال کرد. مادری که زندگی با شوهر مستبد خود را تحمل می‌کند و به پسرش پناه می‌برد، پدری که می‌خواهد تمام اعضا خانواده را در کنترل خود دریاورد، و خواهری پر شر و شور مانند قول دیگرش که استبداد پدر و سکوت مادر او را در چهارچوب خانه خفه می‌کند و حتی ازدواج و رفتن از این خانواده نیز نمی‌تواند او را از این سرنوشت شوم نجات دهد.

منابع

- اظهري، محبوبه؛ صلاحی مقدم، سهیلا (۱۳۹۱). «تحلیل روان‌کاوانه شخصیت‌های رمان سمفونی مردگان». ادبیات پارسی معاصر پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال دوم، شماره دوم، صفحات ۱-۱۷.
- شاریه، ژان پل؛ ریکروف، شارل. (۱۳۷۰). نفوذ در ناخودآگاه. ترجمه سید علی محدث. چاپ اول. تهران: نشر نکته
- کاپلان، هرولد؛ سروک، بنیامین (۱۳۶۹). نوروها و اختلالات شخصیت. ترجمه نصرالله پورافکاری. تبریز: رسالت.
- معروفی، عباس. (۱۳۹۹). سمفونی مردگان. چاپ چهل و هفتم. تهران: انتشارات ققنوس.
- موکی یلی، روژه (۱۳۷۱). عقده‌های روانی، ترجمه محمدرضا شجاع رضوی، تهران: آستان قدس رضوی.
- مولوی، فؤاد (۱۳۹۷). «تحلیل شخصیت‌های رمان سمفونی مردگان بر مبنای دیدگاه فروید درباره غرایز نهاد». ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. سال هشتم، شماره اول. صفحات ۲۳۳-۲۵۶.
- هورنای، کارن (۱۳۸۲). روان‌شناسی زنان، ترجمه سهیل سمی، تهران: ققنوس.
- یاوری، حورا (۱۳۸۴). زندگی در آینه: گفتارهایی در نقد ادبی، تهران: نیلوفر.
- یکتا، الهام (۱۳۸۴). درونکاوی رمان سمفونی مردگان؛ تهران: انتشارات ققنوس.

Freud, Sigmund (1981), new introductory on psychoanalysis, 55 editions, W. W Norton, Penguin Books, pp 88-11

Psychoanalytic analysis of the characters and the plot of the novel “SYMPHONY MORDEGAN” Based on the teachings of Freud and his students

Abstrac:

"This research is an investigative essay on the psychoanalytic examination of the characters in the novel “SYMPHONY MORDEGAN” , written by Abbas Maroufi. In this book, Abbas Maroufi explores the characters' childhoods, conducting a psychoanalytic study of them. In addition to highlighting the importance of this period in shaping the human psyche, he also emphasizes the significant role of the family in an individual's life. This study aims to analyze the characters and their actions through the lens of Sigmund Freud’s psychoanalytic theory, as well as the theories of his followers, Alfred Adler and Carl Gustav Jung, while also examining the narrative structure. At the beginning of the article, there is an explanation of psychoanalytic criticism, its types in literary criticism, and a summary of the book. The article then proceeds with an analysis of the psychological structure and actions of the main characters (Aydin and Orhan Orkhani) in the story. "

Keywords : SYMPHONY MORDEGAN ,Psychoanalytic Criticism, Sigmund Freud, Character Analysis, Complex.

بازیابی رمزگان رولان بارت در پنج غزل از سعدی

مریم سلطانی

دبیر زبان و ادبیات فارسی ناحیه یک یزد، فوق لیسانس ادبیات فارسی، دانشگاه کاشان

maryamsoltani7698@gmail.com

مستوره دادورکاشانی

دبیر زبان و ادبیات فارسی شهرستان کاشان، فوق لیسانس ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور آران و بیدگل

mdadvark76@gmail.com

چکیده

غزلیات سعدی از شاهکارهای ادبیات فارسی است که مخاطبان مختلف از دیدگاه‌های گوناگون به این غزلیات پرداخته‌اند و برداشت‌های مختلفی از این مجموعه شعری به دست آورده‌اند. این ویژگی در واقع به سبب ظرفیت فوق‌العاده این غزلیات در عرصه ادبیات و زبان فارسی است. نظریه رولان بارت از جمله نظریاتی است که می‌تواند به خوبی دلالت‌های گوناگون متن ادبی را بازنمایی کند و گره‌ها را در برابر چشمان مخاطب بگشاید. تلاش پژوهش حاضر بر این است که با به کارگیری نظریه رمزگان رولان بارت به میزان بازتولید معانی مختلف در پنج غزل منتخب از سعدی شیرازی بپردازد و مشخص کند بسامد هریک از انواع رمزگان پنج‌گانه در این غزلیات چقدر است. هم‌چنین مشخص می‌شود که این نظریه تا چه حد می‌تواند بر شاهکارهای زبان فارسی منطبق باشد و به بخش‌های مختلف آن معنا ببخشد. در این پژوهش سعی شده‌است تا همه ابعاد این نظریه در تک تک ابیات این پنج غزل سعدی بررسی شود و آن‌ها را به روش تحلیل و توصیف محتوا از نظرگاه ادبی بگذرانند. این پژوهش میزان بسامد هر یک از رمزگان را در این غزلیات نشان داد و مشخص کرد که سعدی به چه منظور از این رمزگان بهره برده‌است. نتایج حاصل از این تحقیق نشان می‌دهد که شاعر شیرازی ما هدف خود را معطوف به ساخت جهانی سرشار از عشق محض کرده‌است که در آن بی‌وفایی، ناامیدی، فراق و جدایی دائم و ... رخت برسته باشد و عاشق در وجود معشوق فنا شده‌باشد. هم‌چنین انواع رمزگان در این غزلیات پا به پای یک‌دیگر به پیش می‌روند و هر کدام در جهت به کرسی نشاندن اهداف شاعر است.

کلیدواژه‌ها: سعدی، رولان بارت، نظریه رمزگان، غزلیات، ادبیات فارسی.

مقدمه

بررسی و مطالعه شاهکارهای ادبی ایران و جهان بر پایه روش‌های جدید انتقادی گامی اساسی در جهت شناخت بیشتر و درک مفهومی‌تر این آثار است. در این راستا نظریه و روش تحلیلی رمزگان «رولان بارت»^۱ یکی از روش‌های مناسب در جهت ساخت معنا و کشف برخی از رموز ناشناخته در ادبیات غنایی است. غزلیات پرمغز سعدی از متون اصیل غنایی ادب فارسی به شمار می‌رود که بررسی همه جانبه آن با تکیه بر این نظریه می‌تواند، دریچه‌های جدیدی را به روی خوانندگان بگشاید.

تحلیل متون براساس نظریه‌ها و آرای مکاتب نقد جدید ادبی، اگر بتواند ابعاد و زوایای پنهان متن را آشکار کند و زمینه خوانش‌های تازه‌ای را از آن فراهم آورد مغتنم، بلکه بایسته است. از جمله نظریه‌های موجود در تحلیل متون ادبی نظریه نشانه‌شناسی است؛ اگر نشانه‌شناسی به مثابه حوزه‌ای مطالعاتی که ممکن است در جستجوی طرحی برای تبیین کارکرد رمز، نشانه و تجلی مادی آن، یعنی متن، ما را به پاسخ‌های قابل‌قبولی برساند شایان توجه و ارزشمند است. (حبیبیان و همکاران، ۱۴۰۱: ۵۶) همه انواع نوشتار از خصلت نشانه‌ای برخوردارند و این نشانه‌ها هستند که دلالت بر یک موقعیت اجتماعی دارند. (بارت، ۱۳۷۸: ۲۸)

از دیدگاه بارت، برخلاف مکاتب ساخت‌گرایانه، نقش اصلی در آفرینش معانی متون ادبی برعهده خواننده است و نه نویسنده. ساخت‌گرایان در تحلیل داستان‌ها به دنبال اثبات این ادعا بودند که همه داستان‌ها، ساختاری یگانه و مشترک دارند، اما بارت کوشش آن‌ها را مضحک و عبث می‌دانست؛ زیرا به باور وی، هر متنی از متن دیگر متمایز است و آنچه که یک متن را می‌سازد، کوشش لذت‌بخش خواننده در ساخت معانی متکثر است. درحقیقت خود متن خواستار همکاری فعال خواننده است. (بارت، ۱۳۷۳: ۶۵) وجود رمزگان و ارتباط میان آن‌ها نشان‌دهنده این است که یک متن تا چه اندازه از کیفیتی باز در تولید معانی مختلف، برخوردار است. بنابر نظر بارت هرچه تعداد این رمزگان بیشتر باشد، متن به سوی نوشتنی بودن و تکثر پیش می‌رود. (اسپرهم و همکاران، ۱۳۹۸: ۵) رمزگان همان کدهای زبانی هستند که در ژرفای خود، نظام‌های دلالتی متعددی را جای داده‌اند و مخاطب با فهم این عناصر، به درک دقیق‌تری از معنا دست پیدا می‌کند. (اسکولز، ۱۳۷۹: ۲۱۹)

یکی از بنیادی‌ترین مفاهیم نشانه‌شناسی، رمزگان است. سوسور^۲ معتقد بود که «هیچ نشانه‌ای قائم بر خود معنی نمی‌یابد، بلکه ارزش آن ناشی از رابطه آن با نشانه‌های دیگر است.» (سجودی، ۱۳۹۰: ۱۵) «رمزگان، نشانه‌ها را به نظام‌های معنادار تبدیل می‌سازد و بدین ترتیب باعث ایجاد رابطه میان دال و مدلول می‌گردد.» (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۲۱) بارت نیز معتقد بود که «رمزگان باعث درهم تنیده شدن متون شده و آن‌ها را به چیزی که از ظرفیت تکثر معنایی برخوردار است، تبدیل می‌کنند.» (بارت، ۱۹۷۴: ۱۸) بارت از این نظریه در حوزه ادبیات استفاده کرده‌است و برای آن‌ها یک طبقه‌بندی پنج‌گانه به صورت نسبی در نظر گرفته‌است.

شیوه گردآوری داده‌ها در این مقاله همان روش کتاب‌خانه‌ای و مطالعه اسناد و مدارک است. سعی شده در این مسیر از کتاب‌ها و مقالات مختلفی استفاده شود که همه آن‌ها از سندیت و اعتبار کامل برخوردار باشند. هم‌چنین از برخی پایگاه‌های اینترنتی هم استفاده شده‌است. از آنجا که این نظریه بارها در کتب مختلف و با نظریه‌های گوناگون مورد نقد و بررسی قرار گرفته‌است، قطعاً تمام جنبه‌های آن در یک منبع متمرکز پیدا نمی‌شود و بنابراین نمی‌توان گفت که منابع محدود بوده‌اند و یا تنها از دو یا سه منبع استفاده شده‌است، بلکه منابع نامحدود هستند و از هر کدام

یادداشت‌برداری صورت گرفته و در نهایت این یادداشت‌ها تنظیم گردیده‌اند. جامعه آماری در این مقاله پنج غزل از مجموعه غزلیات سعدی است که از کتاب شرح غزلیات سعدی به کوشش فرح نیازکار از انتشارات هرمس گردآوری شده‌است.

از آنجا که در غزلیات سعدی شیرازی به وفور از انواع رمزگان استفاده شده‌است که هر مورد می‌تواند دیدگاهی‌های تازه‌ای از این شاعر پرآوازه را برایمان روشن کند. پژوهش حاضر با هدف کلی بررسی و بازیابی انواع رمزگان پنج‌گانه در پنج غزل از سعدی صورت گرفته است و در پی آن است تا با تقسیم ابیات به بخش‌های کوچک‌تر و تأکید بر نقش فعال خواننده و بینامتنیت در تولید معانی و تأویل‌های متکثر، ساخت‌مندی و معناگرایی این غزلیات مدنظر قرار گیرد. بر این اساس تکتک ابیات مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته‌اند.

۱-۱ پرسش‌های پژوهش

ما در این پژوهش برآنیم تا از طریق شیوه تحلیل و توصیف به پرسش‌های زیر پاسخ دهیم:

- ۱- کدام رمزگان در غزلیات سعدی بیشتر به کاربرده شده‌است؟
- ۲- رمزگان به کاربرده شده در غزلیات سعدی به دنبال تحقق چه اهدافی است؟

۲-۱ فرضیه‌های پژوهش

- ۱- انواع رمزگان پنج‌گانه رولان بارت به صورت متناسب با هم در غزلیات سعدی به کار برده شده‌اند و از آنجا که زبان سعدی آمیخته با آرایش لفظ است، رمزگان دالی بیشتر استفاده شده‌اند.
- ۲- رمزگان به کار برده شده در غزل‌های عاشقانه سعدی اغلب به دنبال کشف حقایق عالم عشق و بیان وظایف عاشق در این مسیر است. به عبارت دیگر سعدی در قالب بیان گیرای خود به دنبال کشف جهانی آرمانی است که عشق در آن حقیقتی محض بوده و عاشق به مقام والای خود رسیده‌است.

۳-۱ پیشینه پژوهش

با توجه به بررسی‌های انجام شده تاکنون هیچ پژوهشی در این زمینه انجام نشده‌است. با وجود این‌که مقالات و پژوهش‌های فراوانی درباره سعدی و شیوه بکر سخن او به رشته تحریر درآمده‌است اما هیچ محقق تاکنون به بررسی تکتک ابیات در غزلیات سعدی نپرداخته‌است. به‌ویژه این‌که در حیطه رمزگان پنج‌گانه رولان بارت در زمینه سعدی پژوهی مطلبی یافت نشد و این تحقیق برای نخستین بار با چنین موضوعی طرح و بررسی شده‌است. سعی شده است تا در این مسیر از منابع معتبر گوناگون استفاده شود تا حق مطلب به خوبی ادا شود. هرچند بخشی از این تحقیق با پیش زمینه نظریه رمزگان رولان بارت می‌تواند برداشت‌های شخصی نویسنده باشد اما تلاش شده تا تمام جوانب ابیات بررسی شود و از دیدگاه‌های متنوع مخاطبان این پژوهش نیز به اشعار نگریسته شود.

۲- بحث و بررسی

وظیفه پژوهشگر در این قسمت آن است که تک تک ابیات غزلیات سعدی را از دیدگاه تحلیل و توصیف دقیق بگذراند و در هر یک دلیل استفاده را بیان کند. بدیهی است که ابتدا باید آشنایی مفصلی با نظریه رمزگان رولان بارت داشته باشیم تا بتوانیم تحلیل‌های صحیح‌تری را به دست دهیم. بنابراین در این قسمت برآنیم تا به صورت جزئی انواع رمزگان را در پنج غزل از سعدی بیابیم تا ضمن حل فرضیه‌ها و پاسخ به سؤالات پژوهش حاضر، به اهداف ذکرشده برسیم.

۲-۱ طبقه‌بندی رمزگان بارت

بارت معتقد بود که هر متنی از پنج رمزگان تشکیل شده‌است. انواع رمزگان عبارتند از؛ رمزگان دالی یا معنانشناسانه، کنشی، نمادین، فرهنگی، تأویلی یا هرمنوتیکی. البته وی چند سال پس از معرفی رمزگان پنج‌گانه، رمزگان اعتباری را نیز مطرح کرد. این رمزگان به نویسنده اجازه می‌دهد که داستانش را هم‌چون واقعیت، جلوه دهد. بارت هیچ‌گونه سلسله‌مراتبی را بر این رمزگان‌ها تحمیل نکرد؛ بلکه از نظر او آن‌ها در متن کاملاً برابر هستند. (احمدی، ۱۳۷۰: ۲۴۱) در ادامه به منظور فهم بهتر مطالب، این پنج رمزگان شرح داده می‌شود.

۱- رمزگان دالی یا معنایی: رمزگان دالی در بردارنده معنای ضمنی است و در آن از اشارات معنایی یا به قول بارت، از «بازی‌های معنایی»^۳ بهره گرفته می‌شود. این رمزگان توسط دال‌های به‌خصوصی تولید شده و خواننده را به سمت ساخت معنا رهنمون می‌سازد. (سجودی، ۱۳۹۰: ۱۴۹) این رمزگان می‌تواند برای متن معنای گوناگونی را ایجاد کند که برخاسته از برداشت‌های شخصی افراد و مخاطبان است. در واقع شامل کنایات و استعارات و مجازها و به طور کلی مضامین ضمنی ادبی می‌شود.

۲- رمزگان کنشی: رمزگان کنشی توانایی عقلانی تعیین نتیجه عمل است که با زنجیره‌هایی از کنش‌ها و رویدادها سر و کار دارد و در جریان خواندن و با گردآوردن اطلاعاتی که روایت به خواننده متن می‌دهد، ثبت می‌شود. (سجودی، ۱۳۹۰: ۱۵۰) در واقع این رمزگان همان رفتارها و شخصیت‌های افراد متخلف در متن است.

۳- رمزگان نمادین: این رمزگان، الگوی تقابل‌ها و تضادهایی است که واحداژه‌ها را روبه‌روی هم قرار داده و منجر به برداشتی جدید از متن می‌شود. بر اساس این رمزگان، ما باید به دنبال مجموعه‌ای از جفت‌های متضاد دو قطبی بگردیم که به متن معنا می‌دهند. (آلن، ۱۳۸۵: ۱۳۷) ما در اینجا به دنبال تقابل‌های دوگانه در شعر هستیم.

۴- رمزگان فرهنگی یا ارجاعی: این رمزگان، مجموعه‌ای از دلالت‌های فرهنگی است که در آن‌ها به شناخت کلی از زمان و مکان اشاره می‌شود و به فهم بهتر داستان کمک می‌کنند. شناختی که به دامنه وسیع روان‌شناسی، پزشکی، جامعه‌شناسی، فلسفه، هنر، دین و ... کشیده می‌شود و متن را به بیرون ارجاع می‌دهد. «رمزگان فرهنگی به شکل صدایی اخلاقی، جمعی، بی‌نام و مقتدر تجلی می‌یابد که از جانب دانش پذیرفته‌شده یا خرد، سخن می‌گوید.» (سجودی، ۱۳۹۰: ۱۵۰-۱۵۱) در قلمرو این رمزگان، اسطوره‌ها، ایدئولوژی‌ها و مبانی فرهنگی یک ملت درهم تنیده می‌شود و نوعی حس واقعیت را در متن ایجاد می‌نماید. از آنجایی که تجربه‌ها و دانش فرد به فرد و از گروهی به گروه دیگر متفاوت است، بنابراین فرهنگ‌های گوناگون در تفسیر این رمزگان، متفاوت عمل می‌کنند. به باور مکاریک^۵ این رمزگان، خواننده را به استفاده از دانش خود از جهان واقعی فرامی‌خواند. (مکاریک، ۱۳۸۸: ۱۳۸) این رمزگان در واقع شامل اشارات و تلمیحات به هر واقعه، واقعیت یا متن بیرونی است.

۵- رمزگان هرمنوتیک یا تأویلی: به گفته بارت، رمزگان هرمنوتیکی الگوی پلیسی داستان است. این رمزگان دربردارنده معماهایی است که ذهن مخاطب را درگیر می‌کند و موجب رمزآلود شدن داستان می‌شود. تمامی رخدادهای تصادفی که پرسش‌هایی را مطرح ساخته و پاسخ به آن‌ها را به تعویق می‌اندازد و در نهایت در مسیر داستان از آن‌ها رمزگشایی می‌کند، در مقوله رمزگان هرمنوتیک قرار می‌گیرند. (احمدی، ۱۳۷۰: ۲۴۱)

«این پنج رمزگان قابلیت فهم متن را سامان می‌دهند. رمزگان کنشی و هرمنوتیکی به مثابه عاملی مهم در حرکت پیشرونده داستان نقش دارند. آن‌ها متن را از نقطه‌ای به نقطه دیگر و به سوی آن غایت اجتناب‌ناپذیر، پیش می‌برند. رمزگان دالی، فرهنگی و نمادین نیز اطلاعات اساسی را فراهم کرده و معانی ضمنی لازم برای تکمیل قابلیت فهم متن را به دست می‌دهند.» (سجودی، ۱۳۹۰: ۱۵۱) ما در بررسی این رمزگان به دنبال پرسش‌های آشکار یا پنهانی هستیم که در متن شعر وجود دارد و شاعر یا نویسنده پاسخ آن‌ها را از ما می‌خواهد.

۲-۲ تحلیل محتوایی غزلیات برگزیده

در این بخش به تفکیک متن هر غزل را آورده و آن را براساس پیش‌فرض‌های نظریه بارت، تحلیل می‌کنیم. در پایان هر غزل پس از تحلیل جدول میزان بسامد را به تفکیک هر رمزگان آورده و تحلیل کلی ارائه خواهد شد.

۲-۲-۱ غزل اول (خطیب رهبر، ۱۳۷۱: ۵۳۶-۵۳۵)

به خاک پای عزیزت که عهد نشکستم / ز من بریدی و با هیچ‌کس نپیوستم

رمزگان دالی: ۱- ز من بریدی: کنایه از ترک کردن و نقض عهد

رمزگان کنشی: ۱- عهد نشکستن و وفاداری عاشق ۲- عهد شکستن معشوق

رمزگان نمادین: ۱- تقابل بریدن و پیوستن

رمزگان فرهنگی: ۱- دعوت به وفاداری و پایبند بودن به عشق و رواج این مسأله در جامعه و قبول آن در ذهن مخاطب.

رمزگان تأویلی: ندارد.

کجا روم که بمیرم بر آستان امید / اگر به دامن وصلت نمی‌رسد دستم

رمزگان دالی: ۱- آستان امید: استعاره مصرحه از درگاه معشوق ۲- دامن وصل: استعاره و کنایه و تشخیص. در

واقع شاعر وصال را مانند انسانی در نظر گرفته‌است که می‌تواند چنگ در دامنش بزند و به آن پناه ببرد.

رمزگان کنشی: ۱- مردن بر درگاه معشوق از سوی عاشق

رمزگان نمادین: ۱- تقابل وصال و مرگ ۲- تقابل مرگ و امید

رمزگان فرهنگی: ۱- آستان امید عاشق فقط باید آستانه محبوب باشد. (عاشق ماندن حتی تا لحظه مرگ و پس از

آن) ۲- امید داشتن به لطف و کرم معشوق

رمزگان تأویلی: ۱- کجا روم؟ (از معشوق مقصد نهایی برای وصال را می‌پرسد).

شگفت مانده‌ام از بامداد روز وداع/ که برنخواست قیامت چو بی تو بنشستم

رمزگان دالی: ندارد.

رمزگان کنشی: ۱- تعجب عاشق از برپا نشدن هول روز قیامت به هنگام جداشدن از معشوق ۲- بدون معشوق

نشستن عاشق و تنها ماندن او

رمزگان نمادین: ۱- تقابل برخاستن قیامت و نشستن تنهای عاشق

رمزگان فرهنگی: ۱- لحظه جدایی عاشق و معشوق هم‌چون قیامت، بلاخیز و ترس افکن است.

رمزگان تأویلی: ندارد.

بلائی عشق تو نگذاشت پارسا در پارس/ یکی منم که ندانم نماز چون بستم

رمزگان دالی: ۱- بلائی عشق: اضافه تشبیهی ۲- استعاره مکنیه (تشخیص): عشق مانند انسانی است که هیچ

پرهیزگاری را برجای نمی‌گذارد. (عشق چون آید برد هوش دل فرزانه را / دزد دانا می‌کشد اول چراغ خانه را)

رمزگان کنشی: ۱- معشوق دل هر انسانی را می‌برد و پرهیزگاران را، شیفته خود می‌کند. ۲- نماز برپاداشتن عاشق

با وجود دیدن معشوق و دلبر خود.

رمزگان نمادین: ۱- بلائی عشق و نماز برپاداشتن. (عشق و پارسایی)

رمزگان فرهنگی: ۱- حفظ ایمان در رویارویی با معشوق و وجود معشوق را جلوه‌ای از جمال حق دیدن و نماز

بستن.

رمزگان تأویلی: ۱- ندانم نماز چون بستم؟

نماز کردم و از بی‌خودی ندانستم/ که در خیال تو عقد نماز چون بستم

رمزگان دالی: ۱- تکرار قافیه «بستم» عنایت به لطف و نهایت عشق بی‌ریا و پاک دارد. (در نمازم خم ابروی تو با

یاد آمد / حالتی

رفت که محراب به فریاد آمد) ۲- عقد نماز استعاره مصرحه از تکبیر افتتاح نماز

رمزگان کنشی: ۱- نماز کردن عاشق ۲- بی‌خود بودن عاشق

رمزگان نمادین: ۱- تقابل نماز کردن و بی‌خود بودن

رمزگان فرهنگی: ۱- حفظ ایمان در رویارویی با معشوق و وجود معشوق را جلوه‌ای از جمال حق دیدن و نماز

بستن.

رمزگان تأویلی: ۱- به خاطر بی‌خودی ندانستم که چگونه نماز کردم؟

نماز مست، شریعت روا نمی‌دارد/ نماز من که پذیرد که روز و شب مستم

رمزگان دالی: ۱- «روز و شب» مجاز از همیشه و دائم ۲- شریعت مجاز از اهل شریعت و زاهدان

رمزگان کنشی: ۱- نماز کردن عاشق ۲- مست خیال معشوق بودن عاشق ۳- قبول نکردن نماز انسان مست توسط

زاهدان و بزرگان شریعت و دین

رمزگان نمادین: ۱- تقابل بین مست و شریعت ۲- تقابل بین روا نمی‌دارد و پذیرفتن
رمزگان فرهنگی: ۱- تلاش عاشق مست برای قبول شدن نمازهایش ۲- همیشه و همه جا به یاد معشوق بودن و وفاداری در عشق ۳- تلمیح به آیه ۴۷ سوره نساء: «یا ایها الذین آمنوا لاتقربوا الصلوه و اتم سکاری» (ای آنان که گرویدید در حال مستی به نماز نزدیک مشوید).
رمزگان تأویلی: ۱- نماز من را چه کسی می‌پذیرد؟

چنین که دست خیالت گرفت دامن من / چه بودی ار برسیدی به دامن دستم
رمزگان دالی: ۱- دست خیال: استعارهٔ مکنیه (تشخیص)؛ خیال خوش معشوق مانند انسانی است که کمک‌رسانی به عاشق می‌کند. ۲- دست به دامن رسیدن: کنایه از محقق شدن وصال معشوق ۳- دامن مجاز از وجود رمزگان کنشی: ۱- خیال معشوق دست عاشق را می‌گیرد ۲- دست عاشق به وجود معشوق رسیدن رمزگان نمادین: ۱- تقابل بین دست خیال و وصال حقیقی ۲- تقابل بین من (عاشق) و تو (معشوق) رمزگان فرهنگی: ندارد.
رمزگان تأویلی: ۱- چطور می‌شد اگر به وصال حقیقی تو می‌رسیدم؟

من از کجا و تمنای وصل تو ز کجا / اگر چه آب حیاتی هلاک خود جستم
رمزگان دالی: ۱- آب حیات استعارهٔ مصرحه از معشوق و وصال او
رمزگان کنشی: ۱- تمنای وصل معشوق داشتن ۲- هلاک و مرگ خود را جست‌وجو کردن در وصال معشوق
رمزگان نمادین: ۱- تقابل بین من (عاشق) و تمنای وصل تو (معشوق): نوع «واو» در اینجا استبعادی است. ۲- تقابل بین آب حیات و هلاک
رمزگان فرهنگی: ۱- عاشق باید به قدری در جست‌وجوی معشوق و وصال باشد که در این راه هلاک شود.
رمزگان تأویلی: ۱- من کجا هستم؟ ۲- تمنای وصال تو کجا است؟

اگر خلاف تو بودست در دلم همه عمر / نه نیک رفت خطا کردم و ندانستم
رمزگان دالی: ندارد.
رمزگان کنشی: ۱- خطا کردن عاشق در صورت مخالفت کردن با معشوق
رمزگان نمادین: ۱- تقابل بین کار نیک (موافقت همیشگی با معشوق) و کار خطا (مخالفت با معشوق)
رمزگان فرهنگی: ۱- عاشق باید همیشه موافق با امور معشوق باشد و غیر از او در دلش راهی نداشته باشد. ۲- عذرخواهی عاشق از معشوق به دلیل راه یافتن فکر خطا در ذهنش
رمزگان تأویلی: ندارد.

بکش چنان که توانی که سعدی آن کس نیست / که با وجود تو دعوی کند که من هستم
رمزگان دالی: ندارد.

رمزگان کنشی: ۱- هلاک کردن وجود و من عاشق به دست معشوق ۲- دعوی وجود کردن عاشق در برابر هستی معشوق

رمزگان نمادین: ۱- تقابل بین دعوی وجود کردن عاشق در برابر هستی معشوق
رمزگان فرهنگی: ۱- اظهار وجود کردن در برابر معشوق خطا است. ۲- تمام وجود عاشق در معشوق خلاصه می‌شود. ۳- وقتی عشق می‌آید باید پا بر سر وجود خویش گذاشت و جز معشوق را ندید.
رمزگان تأویلی: ندارد.

جدول ۱: میزان بسامد تفکیکی رمزگان در غزل اول از سعدی

میزان بسامد رمزگان در غزل اول برگزیده				
رمزگان دالی	رمزگان کنشی	رمزگان نمادین	رمزگان فرهنگی	رمزگان تأویلی
۱۲ تا	۱۹ تا	۱۴ تا	۱۵ تا	۷ تا

همان‌طور که در جدول نشان داده شده‌است میزان رمزگان کنشی در این غزل بیشتر از سایر رمزگان است و بیانگر تأثیر رفتار عاشق و معشوق در ایجاد و تداوم عشق حقیقی است؛ خواه آسمانی و عرفانی باشد و خواه زمینی. آنچه اهمیت دارد تعیین‌کننده بودن رفتارها در یک عشق حقیقی است و این‌که رفتار عاشق مشخص‌کننده واکنش معشوق است. همان‌طور که مشاهده می‌شود رمزگان کنشی مربوط به عاشق بیشتر از معشوق است و همین مؤید کلام ماست. پس از آن رمزگان فرهنگی در غزل نخستین سعدی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. در سراسر این غزل رمزگان فرهنگی بیشتر به متن بیرونی و اعتقادات مورد قبول عامه اشاره می‌کند. وفاداری در عشق و خود را هیچ پنداشتن در این مسیر محور کلی کلام بوده که سعدی در قالب بیان‌های متفاوت ابراز داشته است. رمزگان نمادین در تقابل رفتارهای خوب و بد شکل گرفته‌است و شخصیت‌ها را در مقابل هم قرار داده‌است که سرانجام به پیروزی وفاداری عاشق و ایستایی او در مسیر عشق می‌انجامد. هسته شکل‌گیری این غزل همین تقابل‌های دوگانه در هر بیت است. رمزگان دالی بیشتر از نوع استعاره بودند که برای عشق تشخص قائل شده‌است و این احترام شاعر به عشق و معشوق را نشان می‌دهد. رمزگان تأویلی نیز ذهن مخاطب را بر آن می‌دارد تا به دنبال پاسخ‌ها روانه شود و خود را از بند مادیات و موانع رسیدن به عشق واقعی برهاند.

۲-۲-۲ غزل دوم (خطیب رهبر، ۱۳۷۱: ۵۵۷-۵۵۶)

آمدی وه که چه مشتاق و پریشان بودم/ تا برفتی ز برم صورت بی‌جان بودم

رمزگان دالی: ۱- صورت بی‌جان بودن کنایه از مردن و بی‌هوش شدن.
رمزگان کنشی: ۱- آمدن معشوق ۲- مشتاق و آشفته‌حالی عاشق برای دیدار معشوق ۳- رفتن معشوق از کنار عاشق
رمزگان نمادین: ۱- تقابل بین آمدن معشوق و رفتن او ۲- تقابل بین مشتاق و پریشان بودن عاشق برای دیدار معشوق و مردن و بی‌جان شدن عاشق پس از رفتن معشوق
رمزگان فرهنگی: ۱- تمایل و میل باطنی عاشق برای دیدار معشوق ۲- غم و هلاک شدن عاشق در دوری معشوق

رمزگان تأویلی: ندارد.

نه فراموشیم از ذکر تو خاموش نشاند / که در اندیشه اوصاف تو حیران بودم

رمزگان دالی: ۱- ذکر مجاز از یاد

رمزگان کنشی: ۱- ساکت بودن عاشق ۲- حیران بودن عاشق در توصیف معشوق

رمزگان نمادین: ۱- تقابل بین فراموشی و اندیشه ۲- تقابل بین ساکت و خاموش بودن و حیران شدن

رمزگان فرهنگی: ۱- تلمیح به سخن حضرت علی (ع): «اللهم زدنی فیک تحیرا» (خدایا، سرگشتگی مرا در عظمت خود افزون ساز). ۲- اشاره به حدیث حضرت علی (ع): «الذی لا یدرکهُ بعدُ الهمم، و لا یناله غوصُ الفطن، الذی لیسَ لِصِفَتِهِ حَدٌّ مَحْدُودٌ، و لا نَعْتٌ مَوْجُودٌ، و لا وَقْتُ مَعْدُودٌ، و لا أَجَلٌ مَمْدُودٌ» (خدایی که بلندی همّت‌ها او را در نیابد و ژرفی اندیشه‌ها بدو نرسد، آن که نه برای صفت [یا ذات] او حدّ و مرزی است و نه از برایش حالاتی متغیّر و نه زمانی محدود و مشخص و نه مدّتی معلوم و معین). ۳- حیرت گاهی نشان از درک و دریافت بیشتر است.

رمزگان تأویلی: ۱- در پاسخ به این سؤال معشوق است که: «آیا تو مرا از یاد برده‌ای که پس از دیدن من سکوت

اختیار کردی؟»

بی تو در دامن گلزار نخفتم یک شب / که نه در بادیۀ خار مگیلان بودم

رمزگان دالی: ۱- دامن گلزار: استعاره مکنیه (تشخیص): گلزار مانند زنی است که دامن دارد. ۲- در بادیۀ خار

مگیلان خوابیدن: کنایه از غم و سختی دوری از معشوق

رمزگان کنشی: ۱- خوابیدن عاشق در دوری معشوق (سختی کشیدن عاشق)

رمزگان نمادین: ۱- تقابل بین دامن گلزار (آسایش و تنعم) و بادیۀ خار مگیلان (سختی و عذاب)

رمزگان فرهنگی: ۱- دور بودن عاشق از آسایش و راحتی در فراق معشوق

رمزگان تأویلی: ندارد.

زنده می‌کردم مرا به دم امید وصال / و نه دور از نظرت کشته هجران بودم

رمزگان دالی: ۱- دم به دم: مجاز از هر لحظه ۲- زنده شدن آدمی توسط وصال: استعاره کنیه (تشخیص): وصال

معشوق مانند دم مسیحایی است که مرده را زنده می‌کند. ۳- هجران می‌کشد: استعاره مکنیه (تشخیص)

رمزگان کنشی: ۱- وصال و امید زنده کننده عاشق است. ۲- هجران عاشق را می‌کشد.

رمزگان نمادین: ۱- تقابل بین امید وصال و هجران ۲- تقابل بین زنده شدن و مردن

رمزگان فرهنگی: ۱- اشاره به داستان زنده کردن مردگان توسط حضرت عیسی و دم مسیحایی او

رمزگان تأویلی: ندارد.

به تولای تو در آتش محنت چو خلیل / گویا در چمن لاله و ریحان بودم

رمزگان دالی: ۱- آتش محنت: اضافه تشبیهی ۲- چمن لاله و ریحان استعاره مصرحه از حس عشق و دوستی

درونی و قلبی عاشق نسبت به معشوق

رمزگان کنشی: ندارد.

رمزگان نمادین: ۱- تقابل بین آتش سختی و چمن لاله و ریحان (آسایش و لذت)

رمزگان فرهنگی: ۱- اشاره به داستان گلستان شدن آتش بر حضرت ابراهیم به لطف الهی و آیات ۶۹ و ۷۰ سوره

انبیاء

رمزگان تأویلی: ندارد.

تا مگر یک نفسم بوی تو آرد دم صبح / همه شب منتظر مرغ سحرخوان بودم

رمزگان دالی: ۱- مرغ سحرخوان بوی تو را بیاورد: استعاره مکنیه (تشخیص) ۱- یک نفس: مجاز از مقدار کمی از

بوی معشوق

رمزگان کنشی: ۱- منتظر بودن عاشق برای آوردن بوی معشوق از جانب مرغ سحرخوان

رمزگان نمادین: ۱- تقابل بین شب (دوری) و دم صبح و مرغ سحرخوان (نزدیکی)

رمزگان فرهنگی: ۱- امیدوار بودن عاشق برای رسیدن به شمه‌ای از بوی معشوق (در نومییدی بسی امید است /

پایان شب سیه سپید است) ۲- قناعت و راضی بودن عاشق به کمترین چیز از معشوق

رمزگان تأویلی: ۱- پاسخ به این سؤال که: «چرا عاشق خواب ندارد؟»

سعدی از جور فراق همه روز این می‌گفت / عهد بشکستی و من بر سر پیمان بودم

رمزگان دالی: ندارد.

رمزگان کنشی: ۱- گلایه کردن و گفتن سعدی (عاشق) از عهدشکنی معشوق و پای‌بندی عاشق بر عهد عشق ۲-

عهدشکنی معشوق ۳- وفاداری و پای‌بندی به عهد عاشق

رمزگان نمادین: ۱- تقابل بین عهد شکستن و بر سر عهد بودن

رمزگان فرهنگی: ۱- عاشق باید تا ابد بر پیمان عشق خود وفادار باشد حتی اگر معشوق پیمان‌شکنی کند و دوری

جوید.

رمزگان تأویلی: ۱- در پاسخ به این سؤال که: «سعدی از سختی دوری معشوق چه وردی را می‌گفته است؟»

جدول ۲: میزان بسامد تفکیکی رمزگان در غزل دوم از سعدی

میزان بسامد رمزگان در غزل دوم برگزیده				
رمزگان دالی	رمزگان کنشی	رمزگان نمادین	رمزگان فرهنگی	رمزگان تأویلی
۱۱ تا	۱۲ تا	۱۰ تا	۱۱ تا	۳ تا

رمزگان کنشی در نخستین جایگاه بسامد واقع شده‌اند. به این دلیل که عاشق خود را متکلم وحده در این شعر قرار

داده‌است و کارهای خود و معشوق را یک به یک برمی‌شمارد تا اظهار دارد که چگونه به این مقام دست یافته‌است. در

این غزل میزان بسامد رمزگان دالی و فرهنگی با یک‌دیگر برابری می‌کند و در مرتبه دوم میزان بسامدی قرار گرفته‌اند.

رمزگان دالی در اینجا بیشتر برای ملموس و ذهنی کردن بیان فراق و حس و حال عاشق در دوری معشوق استفاده شده و آرایش متنی است، جهت زیبا بیان کردن احساسات عاشق رنج کشیده در برابر معشوقی که چنین تفکری بر او غالب است: «عاشق در دوری او سختی و محنتی را بر خود تحمل نکرده است و در ناز و تنعم بوده است.» رمزگان فرهنگی در این غزل در جهت اندرز به مخاطب بیان شده است تا سختی‌ها را تحمل کند؛ زیرا در اوج سختی، غنیمت وجودی پیدا می‌کند. تلمیحات پی در پی در بیان سختی‌های پیامبران و رسیدن به غایات الطاف الهی به دنبال این صبرها، خود می‌تواند مرحمی بر دل رنج دیده عاشق دل‌سوخته باشد. این‌که در نهایت به دیدار معشوق نائل می‌آید و زهر دوری را به شیرینی وصال پیوند خواهد داد. بیان امیدواری در این غزل نمود پررنگی دارد. رمزگان نمادین نیز بیشتر برای تقابل سختی و آسانی‌ها به کار گرفته شده‌اند تا معشوق را راضی به قبول سخنان عاشق کند. رمزگان تأویلی نیز با بسامد کمتری نمود یافتند؛ زیرا سعدی در پی شرح حال و توصیف بوده تا پاسخ به سؤال و گره‌افکنی در کلام. در واقع شاعر قصد دارد مخاطب را مشغول نگه‌دارد.

۲-۲-۳ غزل سوم (خطیب رهبر، ۱۳۷۱: ۷۶۰-۷۵۹)

سر آن ندارد امشب که برآید آفتابی / چه خیال‌ها گذر کرد و گذر نکرد خوابی
رمزگان دالی: ۱- سر: مجاز از اندیشه و قصد ۲- برآمدن آفتاب: کنایه از صبح شدن ۳- خیال گذرکردن: استعاره مکنیه (تشخیص) ۴- گذر نکردن خواب: کنایه از نخوابیدن و شب بیداری ۵- گذر نکردن خواب: استعاره مکنیه (تشخیص)

رمزگان کنشی: ۱- بالا آمدن آفتاب ۲- شب به فکر نیست. ۳- خیال گذر کرد. ۴- خواب گذر نکرد.

رمزگان نمادین: ۱- تقابل بین شب و برآمدن آفتاب ۲- تقابل بین خیال و نخوابیدن

رمزگان فرهنگی: ندارد.

رمزگان تأویلی: ندارد.

به چه دیر ماندی ای صبح که جان من برآمد / بزه کردی و نکردند مؤذنان ثوابی
رمزگان دالی: ۱- ای صبح: استعاره مکنیه (تشخیص): صبح مانند انسانی در نظر گرفته شده که توانایی جواب گفتن دارد. ۲- بزه کردن صبح: استعاره مکنیه (تشخیص)

رمزگان کنشی: ۱- دیر کردن صبح ۲- جان عاشق به لب رسیدن ۳- گناه کردن صبح برای دیر آمدن ۴- ثواب نکردن مؤذنان به سبب اذان نگفتن و اطلاع ندادن صبح
رمزگان نمادین: ندارد.

رمزگان فرهنگی: ۱- مؤذن با اذان گفتن ثواب می‌برد و نماز خواندن صبح را خبر می‌دهد.

رمزگان تأویلی: ۱- چرا دیر کردی ای صبح؟

نفس خروس بگرفت که نوبتی بخواند / همه بلبلان بمردند و نماند جز غرابی

رمزگان دالی: ۱- نفس گرفتن: کنایه از مردن

رمزگان کنشی: ۱- بانگ زدن خروس ۲- مردن بلبل‌ها

رمزگان نمادین: ۱- تقابل بین بلبل خوش صدا و کلاغ بدصدا

رمزگان فرهنگی: ۱- خواندن خروس به هنگام صبح خبر از شروع زندگی و یاد و ذکر خدا دارد. (هنگام سپیده دم خروس سحری دانی ز چه رو همی کند نوحه‌گری؟ / یعنی که نمودند در آیینۀ صبح و ز عمر شبی گذشت و تو بی‌خبری) ۲- بلبل نماد خوش‌خبری و کلاغ نماد بدخبری است.
رمزگان تأویلی: ندارد.

نفحات صبح دانی ز چه روی دوست دارم / که به روی دوست ماند که برافکند نقابی

رمزگان دالی: ۱- تشبیه مرکب: نسیم خوش بامدادی هم‌چون چهرۀ معشوقی است که روبنده را کنار زده‌است.

رمزگان کنشی: ۱- دوست نقاب برافکند. ۲- عاشق نسیم خوش صبحگاهی را دوست دارد.

رمزگان نمادین: ندارد.

رمزگان فرهنگی: ندارد.

رمزگان تأویلی: ۱- می‌دانی چرا نسیم خوش صبحگاهی را دوست دارم؟

سرم از خدای خواهد که به پایش اندرافتد / که در آب مرده بهتر که در آرزوی آبی

رمزگان دالی: ۱- سر: مجاز از وجود معشوق ۲- سر بر پای معشوق افتادن: کنایه از فدا شدن برای معشوق ۳-

اسلوب معادله

رمزگان کنشی: ۱- وجود عاشق از خدا درخواست می‌کند تا در راه معشوق فدا شود.

رمزگان نمادین: ۱- تقابل بین سر عاشق و پای معشوق ۲- تقابل بین مرده در آب و زندۀ بی‌آب

رمزگان فرهنگی: ۱- عاشق باید در راه معشوق جانش را فدا کند و بر سر عهد عاشقی خود بماند.

رمزگان تأویلی: ندارد.

دل من نه مرد آنست که با غمش برآید / مگسی کجا تواند که بیفکند عقابی

رمزگان دالی: ۱- اسلوب معادله ۲- مرد بودن: کنایه از شجاعت و توانایی داشتن

رمزگان کنشی: ۱- عاشق نمی‌تواند در غم معشوق تاب و توان بیاورد. ۲- مگس نمی‌تواند بر عقاب پیروز شود.

رمزگان نمادین: ۱- تقابل بین مگس (نماد ضعیفی و ناتوانی) و عقاب (توانایی و شجاعت) ۲- تقابل بین وجود

رنجور عاشق و غم‌دوری معشوق

رمزگان فرهنگی: ۱- مگسی کجا تواند که بیفکند عقابی (انسان ضعیف بر انسان قوی پیروز نمی‌شود).

رمزگان تأویلی: ۱- مگسی کجا تواند که بیفکند عقابی؟ (استفهام انکاری)

نه چنان گناهکارم که به دشمنم سپاری / تو به دست خویش فرمای اگر کنی عذابی

رمزگان دالی: ۱- دست: مجاز از قدرت

رمزگان کنشی: ۱- گناهکار بودن عاشق ۲- معشوق، عاشق را عذاب کند.

رمزگان نمادین: ۱- تقابل بین گناهکار نبودن و عذاب کردن

رمزگان فرهنگی: ۱- برای انسان بی‌گناه عذاب نیاز نیست. ۲- عذاب شدن از طرف معشوق شیرین و دل‌خواه عاشق است.

رمزگان تأویلی: ۱- آیا می‌خواهی مرا عذاب کنی ای معشوق؟

دل هم‌چو سنگت ای دوست به آب چشم سعدی/ عجبست اگر نگرده که بگرده آسیابی

رمزگان دالی: ۱- تشبیه: دل مثل سنگ ۲- آب چشم: کنایه از اشک

رمزگان کنشی: ۱- دل مثل سنگ معشوق با اشک و گریه عاشق لطیف و نرم شود. ۲- اشک ریختن فراوان عاشق برای معشوق.

رمزگان نمادین: ۱- تقابل بین دل سنگ معشوق و اشک عاشق ۲- تقابل بین سنگ‌دلی و نرم‌دلی

رمزگان فرهنگی: ۱- هرچیز سفت و سنگی با نرمی و لطافت رام و مطیع می‌شود. (از محبت خارها گل می‌شود).

رمزگان تأویلی: ۱- دل سنگت با اشک چشم من رام نمی‌شود؟

برو ای گدای مسکین و دری دگر طلب کن/ که هزار بار گفتی و نیامدت جوابی

رمزگان دالی: ۱- گدای مسکین استعاره مصرحه از عاشق ۲- هزار بار کنایه از مقدار زیاد

رمزگان کنشی: ۱- طلب کردن عاشق از معشوق

رمزگان نمادین: ۱- تقابل بین گفتن و جواب نشنیدن

رمزگان فرهنگی: ۱- باید به جایی رفت که به درخواست‌های مکرر پاسخی داده‌آید. (در خانه اگر کس است یک حرف بس است).

رمزگان تأویلی: ندارد.

جدول ۳: میزان بسامد تفکیکی رمزگان در غزل سوم از سعدی

میزان بسامد رمزگان در غزل سوم برگزیده				
رمزگان دالی	رمزگان کنشی	رمزگان نمادین	رمزگان فرهنگی	رمزگان تأویلی
۱۹ تا	۱۹ تا	۱۱ تا	۹ تا	۵ تا

در غزل سوم بررسی شده، تعداد رمزگان دالی و کنشی از لحاظ بسامد با یکدیگر برابری می‌کنند. سعدی در این غزل بیانی ایهامی و کنایی را در پیش گرفته‌است تا نهایت عشق خود را به معشوق خود بیان کند و به همین جهت از کنایه و اسلوب معادله بهره برده‌است. هرچند که مجاز و تشبیه‌های زیبایی را به کار برده‌است که مجازها اغلب دلالت بر فراوانی داشتند و همین مطلب دال بر کثرت عشق وجودی سعدی است. رمزگان کنشی نیز در این غزل بیانگر تلاش‌های معشوق در راه رسیدن به عشق حقیقی بودند هرچند که مجبور به طی مسیری طولانی باشد؛ اما امید را در این راه از دست نمی‌دهد و خود را فنا شده در این راه می‌خواهد. در مرتبه دوم رمزگان نمادین بیشترین بسامد را به

خود اختصاص داده‌است که اغلب این رمزگان در نتیجه وجود کنایه‌ها و اسلوب معادله‌ها به وجود آمده‌است. تلاش‌های وافر عاشق و بی‌توجهی‌های معشوق هسته اصلی این رمزگان بود که خود بیانگر عشق حقیقی و عرفانی است. عاشق در این راه خستگی‌ناپذیر است هرچند خود را پیروز میدان نمی‌بیند؛ اما دست از تلاش برنمی‌دارد و اتفاقاً دلخواه اوست که معشوق بر او پیشی گیرد که حقیقت عشق همین است. رمزگان فرهنگی در این غزل بیشتر دال بر مصراع‌های کوتاه و ضرب‌المثل‌هایی است که در زبان عامیانه بسیار به چشم می‌خورد. این مطلب بیانگر زبان سهل و زودفهم سعدی است که راحت‌ترین مسیر را برای گفتن عمیق‌ترین احساسات خود به معشوق بی‌نظیرش برمی‌گزیند. رمزگان تأویلی در این غزل زیبا کمترین بسامد را داشتند و همه از معشوق پرسیده شده‌است. یعنی تلاش سعدی بر این است تا با بیان این سؤالات کوتاه و کم معشوق خود را به تأمل وادارد و دل سنگین او را بر خود نرم کند ضمن این‌که او را دل‌زده و خسته نکند. در این رمزگان معمولاً پاسخ‌ها نیز گنجانده شده‌است. (سؤال آشکار) یا به صورت استفهام انکاری است تا ذهن معشوق را درگیر نکند و عشق را در دلش پیوردد.

۴-۲-۲ غزل چهارم (خطیب رهبر، ۱۳۷۱: ۹۰۹-۹۰۷)

چشم رضا و مرحمت بر همه باز می‌کنی / چون که به بخت ما رسد این همه ناز می‌کنی
 رمزگان دالی: ۱- چشم رضا: استعاره مکنیه (تشخیص) ۲- چشم مرحمت: استعاره مکنیه (تشخیص) ۳- با چشم رضا و مرحمت نگاه کردن: کنایه از خشنودی و بخشایش معشوق
 رمزگان کنشی: ۱- چشم باز کردن معشوق ۲- خشنودی و مرحمت معشوق ۳- ناز کردن معشوق
 رمزگان نمادین: ۱- تقابل بین همگان و عاشق ۲- تقابل بین رضا و مرحمت معشوق و ناز کردن او
 رمزگان فرهنگی: ۱- خشنودی و بخشندگی از صفات بارز انسانی است.
 رمزگان تأویلی: ندارد.

ای که نیازموده‌ای صورت حال بی‌دلان / عشق حقیقتست اگر حمل مجاز می‌کنی
 رمزگان دالی: ۱- بی‌دلان: استعاره مصرحه از عاشقان دل‌سوخته
 رمزگان کنشی: ۱- بی‌خبر بودن و بررسی نکردن احوال عاشق از جانب معشوق ۲- نسبت دادن عشق به یک چیز غیرواقعی از جانب معشوق
 رمزگان نمادین: ۱- تقابل بین حقیقت عشق و مجازی بودن آن
 رمزگان فرهنگی: ۱- عشق اتفاقی واقعی و قلبی است نه مجازی و بی‌خود
 رمزگان تأویلی: ندارد.

ای که نصیحتم کنی کز پی او دگر مرو / در نظر سبکتکین عیب ایاز می‌کنی
 رمزگان دالی: ۱- سبکتکین: کنایه از انسان عاشق ۲- ایاز: کنایه از معشوق ۳- پی کسی رفتن: کنایه از عاشق بودن
 رمزگان کنشی: ۱- فرد بی‌خبر از عشق که منع عاشقی می‌کند. ۲- به دنبال معشوق رفتن از جانب عاشق ۳- عیب معشوق کردن انسان بی‌خبر از عشق در برابر انسان عاشق

رمزگان نمادین: ۱- تقابل انسان بی‌خبر از عشق در برابر عاشق دل‌سوخته

رمزگان فرهنگی: ۱- اشاره به داستان عشق محمد غزنوی و غلام او که ایاز بوده. ۲- در برابر عاشق نباید عیب

معشوق را گفت. (تو مو می‌بینی و من پیچش مو / تو ابرو من اشارت‌های ابرو)

رمزگان تأویلی: ندارد.

پیش نماز بگذرد سرو روان و گویدم/ قبله اهل دل منم سهو نماز می‌کنی

رمزگان دالی: ۱- سرو روان: استعاره مصرحه از معشوق بلند قد.

رمزگان کنشی: ۱- عبور کردن معشوق به هنگام نماز گزاردن عاشق. ۲- صحبت کردن معشوق که قبله‌گاه عاشقان

منم.

رمزگان نمادین: ۱- تقابل بین قبله‌گاه عاشقان و قبله‌گاه اهل دین.

رمزگان فرهنگی: ۱- عاشق باید در برابر معشوق سر بر خاک بگذارد و قبله‌گاه دل را برگزیند و نه دین را. (عشق

باید عمیق و باتمام وجود باشد).

رمزگان تأویلی: ندارد.

دی به امید گفتمش داعی دولت توام/ گفت دعا به خود بکن گر به نیاز می‌کنی

رمزگان دالی: ندارد.

رمزگان کنشی: ۱- عاشق به معشوق می‌گوید که دعاکننده بخت نیک توام. ۲- معشوق می‌گوید دعا برای خودت

بکن اگر از روی نیاز و حاجت است.

رمزگان نمادین: ندارد.

رمزگان فرهنگی: ندارد.

رمزگان تأویلی: ندارد.

گفتم اگر لب‌ت گزم می‌خورم و شکر مزم/ گفت خوری اگر پزم قصه دراز می‌کنی

رمزگان دالی: ۱- گزم: کنایه از بوسیدن ۲- می و شکر: استعاره از لب مست‌کننده و شیرین معشوق ۳- قصه دراز

کردن: کنایه از پرگویی کردن

رمزگان کنشی: ۱- لب معشوق گزیدن از جانب عاشق ۲- جواب‌گویی معشوق به عاشق

رمزگان نمادین: ندارد.

رمزگان فرهنگی: ندارد.

رمزگان تأویلی: ندارد.

سعدی خویش خوانیم پس به جفا برانیم/ سفره اگر نمی‌نهی در به چه باز می‌کنی؟

رمزگان دالی: ۱- سفره نهادن: کنایه از مهربانی نکردن و از خود دور کردن ۲- در باز کردن: کنایه از ناز و کرشمه

کردن

رمزگان کنشی: ۱- سعدی خویش خواندن معشوق ۲- از خود دور کردن عاشق از طرف معشوق
رمزگان نمادین: ۱- تقابل بین سعدی خویش خواندن و به جفا راندن ۲- تقابل بین سفره نینداختن و در باز کردن
رمزگان فرهنگی: ۱- اگر قصد عاشقی نداری، دلبری نکن.
رمزگان تأویلی: ۱- سفره اگر نمی‌نهی در به چه باز می‌کنی؟

جدول ۴: میزان بسامد تفکیکی رمزگان در غزل چهارم از سعدی

میزان بسامد رمزگان در غزل چهارم برگزیده				
رمزگان دالی	رمزگان کنشی	رمزگان نمادین	رمزگان فرهنگی	رمزگان تأویلی
۱۳ تا	۱۶ تا	۷ تا	۶ تا	یکی

در این غزل بسامد رمزگان کنشی بیشتر از سایر انواع رمزگان است. به این دلیل که غزل جنبه عرفانی والایی دارد و بیشتر بیان رفتارهای عاشق و عارف در راه عشق است و سختی‌هایی که معشوق در این راه بر عاشق می‌گمارد. رمزگان دالی در مرتبه دوم از میزان بسامد در این غزل قرار دارند که بیشتر از نوع کنایه هستند. کنایه‌ها اغلب در زبان این غزل معطوف به معشوق است که عاشق را از بیان مستقیم آن شرم می‌آید و رعایت ادب و احترام عاشق نسبت به معشوق را می‌رساند. رمزگان نمادین با اختلاف یک مورد با رمزگان فرهنگی در درجه دوم از بسامد واقع شده‌است که تقابل‌های رفتاری بین عاشق و معشوق یا عاشق و فرد بی‌خبر از عشق را بیان می‌کند. در هر صورت یک طرف این رمزگان عاشق است که خود بیانگر ستیزه‌های راه عشق در برابر عاشق دل‌سوخته و از خود بی‌خود است. رمزگان فرهنگی در این غزل بیشتر جنبه موعظه به مخاطب دارد که به وی راه و رسم عاشقی را می‌آموزد و در خلال آن به معشوق نیز نکته‌هایی را گوشزد می‌کند، هرچند خود را در مقام آن نمی‌بیند. رمزگان تأویلی در این غزل بسیار کم است. به این دلیل که شعر دارای وجه عرفانی است. از آنجا که مخاطب با وجوه عرفان آشنایی ندارد سؤالی اگر مطرح شود بی‌پاسخ می‌ماند و مخاطب را تاب و توان جواب به آن نیست. از این رو سعدی این غزل را بیشتر در حصار جملات خبری و عاطفی بیان نموده‌است تا احساسات مخاطب را برانگیزد و او را به عشق دعوت کند.

۲-۲-۵ غزل پنجم (خطیب رهبر، ۱۳۷۱: ۲۵۳ و ۲۵۴)

هر آن ناظر که منظوری ندارد / چراغ دولتش نوری ندارد

رمزگان دالی: ۱- ناظر: مجاز از انسانی که طلب عشق می‌کند ۲- منظور: مجاز از معشوق ۳- چراغ دولت: اضافه تشبیهی ۴- چراغ دولت نور نداشتن: کنایه از بدبخت بودن
رمزگان کنشی: ندارد.
رمزگان نمادین: ندارد.
رمزگان فرهنگی: ۱- ناظر و منظور: اشاره به داستان عشق ناظر و منظور
رمزگان تأویلی: ندارد.

چه کار اندر بهشت آن مدعی را/ که میل امروز با حوری ندارد

رمزگان دالی: ۱- مدعی: استعاره مصرحه از انسان زاهد و دین‌دار دروغین ۲- میل با حوری نداشتن: کنایه از عاشق

نبودن

رمزگان کنشی: ندارد.

رمزگان نمادین: ۱- تقابل بین مدعی و حوری

رمزگان فرهنگی: ۱- اشاره به آیه «و حور العین کماثل لؤلؤ المکنون»

رمزگان تأویلی: ۱- آن مدعی دین که عاشق نیست چه کار با بهشت دارد؟

چه ذوق از ذکر پیدا آید آن را/ که پنهان شوق مذکوری ندارد

رمزگان دالی: ۱- مذکور: مجاز از معشوق

رمزگان کنشی: ۱- شوق و ذوق کردن عاشق از یاد معشوق

رمزگان نمادین: ۱- تقابل بین ذوق حاصل از ذکر و معشوق نداشتن

رمزگان فرهنگی: ۱- باید معشوقی باشد تا یاد و ذکر همراه با شوق و ذوق را به وجود آورد.

رمزگان تأویلی: ۱- چگونه ذوق از ذکر پدید می‌آید؟

میان عارفان صاحب نظر نیست/ که خاطر پیش منظوری ندارد

رمزگان دالی: ۱- منظور: مجاز از معشوق ۲- خاطر پیش کسی داشتن: کنایه از عاشق بودن ۳- صاحب نظر: کنایه

از صاحب دل

رمزگان کنشی: ندارد.

رمزگان نمادین: ۱- تقابل بین صاحب نظر بودن و معشوق نداشتن

رمزگان فرهنگی: ۱- عارفان بزرگ همواره عاشق بوده‌اند.

رمزگان تأویلی: ندارد.

اگر سیمرغی اندر دام زلفی/ بماند تاب عصفوری ندارد

رمزگان دالی: ۱- سیمرغ: استعاره مصرحه از انسان دانا ۲- زلف: مجاز از عاشقی و معشوق

رمزگان کنشی: ۱- گرفتار شدن سیمرغ در دام زلف

رمزگان نمادین: ۱- تقابل بین سیمرغ و زلف یار ۲- تقابل بین سیمرغ و عصفور (گنجشک)

رمزگان فرهنگی: ۱- سیمرغ نماد انسان قوی و دانا است و اشاره به این دارد که حتی اگر خیلی بزرگ هم باشی

وقتی عاشق شوی در برابر معشوق ناتوان می‌شوی.

رمزگان تأویلی: ندارد.

طیب ما یکی نامهربانست/ که گویی هیچ رنجوری ندارد

رمزگان دالی: ۱- طیب نامهربان: استعاره مصرحه از معشوق بی تفاوت ۲- رنجور: استعاره مصرحه از عاشق زار
رمزگان کنشی: ندارد.
رمزگان نمادین: ۱- تقابل بین طیب و رنجور
رمزگان فرهنگی: ۱- معشوق نسبت به عاشق بی تفاوت است در حالی که «از همان جا که رسد درد همان جاست
دوا».
رمزگان تأویلی: ندارد.

ولیکن چون عسل بشناخت سعدی / فغان از دست زنبوری ندارد
رمزگان دالی: ۱- کل بیت کنایه از امیدواری به وصال و تحمل سختی‌ها و رنج‌های راه عاشقی ۲- عسل: استعاره
مصرحه از وصال ۳- زنبور: استعاره مصرحه از سختی‌های فراق
رمزگان کنشی: ۱- سعدی به ارزش شیرینی وصال پی برده‌است.
رمزگان نمادین: ۱- تقابل بین عسل و نیش زنبور (به کنایه یعنی وصال و فراق)
رمزگان فرهنگی: ۱- اشاره به آیه «ان مع العسر یسرا» و یادآور مضمون این مصراع از سعدی «گنج و مار و گل و
خار و غم و شادی به همند»
رمزگان تأویلی: ۱- پاسخ به سؤال پنهانی: چرا سعدی گله از فراق و بی تفاوتی یار نمی‌کند؟

جدول ۵: میزان بسامد تفکیکی رمزگان در غزل پنجم از سعدی

میزان بسامد رمزگان در غزل پنجم برگزیده				
رمزگان دالی	رمزگان کنشی	رمزگان نمادین	رمزگان فرهنگی	رمزگان تأویلی
۱۷ تا	۳ تا	۷ تا	۷ تا	۳ تا

در این غزل سعدی یک مسیر تعلیمی به مخاطب را در پیش گرفته‌است و به او راه و رسم‌های مسیر عاشقی را یاد می‌دهد. او در این شعر به کمک رمزگان دالی که بیشترین بسامد را دارند و علی‌الخصوص استعاره‌های گوناگون مخاطب را به تبعات بدون عشق، زندگی را سر بردن اشاره می‌کند. درواقع در قالب استعاره، کنایه، مجاز و تشبیه به خواننده می‌فهماند که زندگی و عشق در کنار هم باید جریان داشته‌باشد و گر نه زندگانی بی‌معنا و خسته‌کننده خواهد شد. رمزگان فرهنگی بیشتر در حکم مهر تأیید برای سخنان شاعر است که به کمک داستان‌های عشقی ادبیات فارسی و آیه‌های قرآنی مخاطب خود را در مسیری اقناعی می‌اندازد تا وی را به دنبال عشق واقعی برانگیزاند؛ خواه مخاطب فردی دین‌پرست باشد و خواه اهل ادبیات و می. رمزگان نمادین نیز که پا به پای رمزگان فرهنگی هستند در واقع تقابل‌های زندگی بدون عشق و بی‌معنا را در مقابل زندگی با عشق و حقیقی نشان می‌دهد و سختی‌های این راه را به شیرینی‌های وصال پیوند داده و آن را قابل تحمل جلوه می‌دهد. در واقع سعدی خود را نمود کامل عاشق واقعی دانسته و از مخاطب خود می‌خواهد تا در این راه پایدار باشد. رمزگان تأویلی در این غزل بیشتر در جهت پاسخ مثبت از جانب خواننده مطرح شده‌است تا با مهر تأیید و تأمل در باب پاسخ‌ها، حقیقت عشق را دریابد. چون سعدی خود در

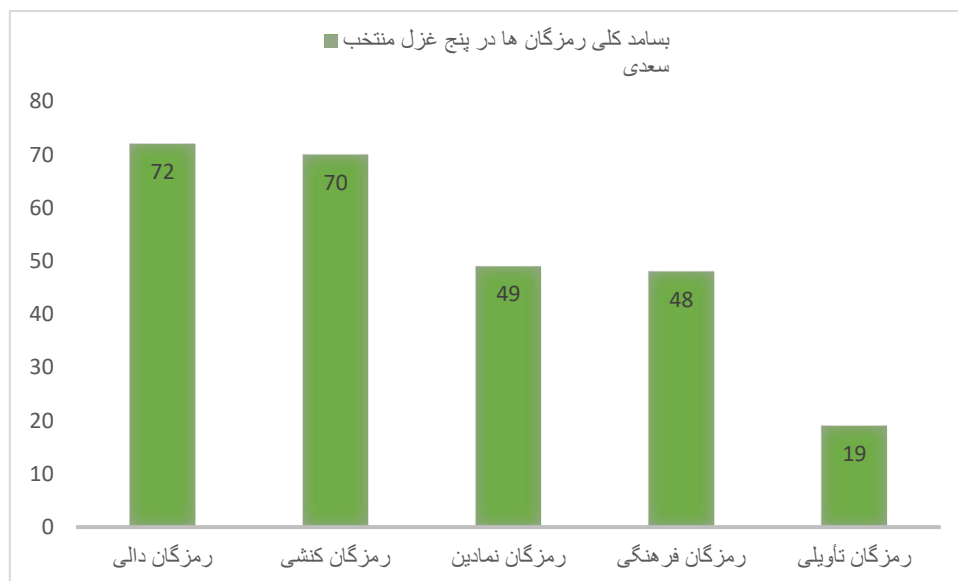
مقام تعلیم بوده، کمتر از این رمزگان استفاده نموده تا مجال بیشتری در جهت اندرز به مخاطب عشق‌گریز یا طالب عشق خود داشته باشد.

«سعدی با تکیه بر تجربه زبانی انبوه خود به نظر می‌رسد شخصیت و هویت و ظرفیت کلمات را شناخته و روحیه آن‌ها را درک کرده بود. وقتی کسی به چنین شعوری نسبت به کلمات رسیده باشد، می‌داند که چه رفتاری با الفاظ داشته باشد تا رفتاری متناسب با شأن و شخصیت خود بروز دهد و نتیجه‌گزینش‌های متناسب به وجود آمدن زبانی نرم، لطیف و جان‌دار است. زبان و کلامی که در نهایت در آخرین قرارگاه خود، یعنی دل‌های مخاطبان آرام می‌گیرد.» (یوسفی، ۱۳۹۱: ۱۶۲) با توجه به آنچه گفته شد و نظریه رمزگان رولان بارت، سعدی در گزینش واژگان جهت القای رمزگان به درستی اقدام نموده‌است. در بررسی این پژوهش نشان داده‌شد که وی به هیچ قلمرویی کم توجهی نکرده است و به همه آن‌ها به چشم اعتدال نگریسته‌است و در پس هر گزینش خود نکته‌ای را پنهان کرده‌است.

نتیجه‌گیری

با توجه به بررسی‌های انجام شده میزان بسامد کلی رمزگان در پنج غزل منتخب از سعدی به قرار زیر است:

نمودار ۱: بسامد کلی رمزگان در پنج غزل سعدی



با توجه به نمودار رسم شده، میزان بسامد رمزگان دالی از سایر انواع رمزگان بیشتر است. دلیل این امر آرایش لفظ و کلام سعدی با ساده‌ترین بداع لفظی و معنوی است که وی را به سخن سهل ممتنع نسبت داده‌است. به بیان دیگر استفاده بیشتر او از این رمزگان به سبب ایجاد گیرایی در سخن و تصویرآفرینی بدیع است. رمزگان کنشی با اختلاف دو مورد در جایگاه دوم واقع شده‌اند که در جهت اطلاع از کنش‌های فردی و غیرفردی به مخاطب است تا متن را فعال نگه دارد. رمزگان نمادین وی در جهت ساخت هسته پیدایش غزل‌ها به کار برده شده‌است و موضوع‌ها را به مضامین لطیف عشق‌ورزی و عوامل ایجاد و پایداری آن وصل می‌کند. رمزگان فرهنگی به کار برده شده در غزلیات

عاشقانه سعدی در جهت پند و اندرز به عاشق در مسیر سخت عشق، وفاداری، حقیقت‌جویی، تحمل رنج، امیدواری به وصل، ناتوانی در برابر معشوق، تقابل دین‌داری با زهد و نیز تقابل ریا با عشق پاک و خالص و... است. این مفاهیم اغلب در ابیات مختلف تکرار شده‌است و گاه با چاشنی ضرب‌المثل، آیه‌های قرآنی، احادیث بزرگان دینی و اشاره به ابیات گوناگون از شاعران بزرگ مهر تأییدی بر آن‌ها زده می‌شود. هم‌چنین رمزگان فرهنگی غزلیات سعدی با در هم آمیختن حقایق جهان عادی با جهان آرمانی شاعر مخاطب را به ساخت جهانی مملو از عشق حقیقی سوق می‌دهد. بسامد کمتر رمزگان تأویلی به سبب جنبه تعلیمی غزلیات عاشقانه سعدی است که موجب می‌شود بیشتر وی را به متکلم وحده تبدیل کند و مخاطب را به سوی مسیری اقناعی پیش ببرد. گاه چاشنی استفهام را اضافه می‌کند تا ذهن مخاطب درگیر پاسخ شود. این پاسخ‌ها اغلب در جهت اهداف شاعر به پیش می‌روند تا وحدت رویه ایجاد کنند.

پی‌نوشت‌ها

۱. رولان بارت (Roland Barthes) متولد ۱۲ نوامبر ۱۹۱۵، نویسنده، فیلسوف، نظریه‌پرداز ادبی، منتقد فرهنگی و نشانه‌شناس مشهور فرانسوی بود. از جمله مؤلفه‌های مهم آثار او ساختارگرایی و پس‌ساختارگرایی و هم‌چنین تحلیل نشانه‌شناسانه متون ادبی و پدیده‌های فرهنگی است.
۲. فردینان دو سوسور (Ferdinand de Saussure) متولد ۲۶ نوامبر ۱۸۵۷ در ژنو، زبان‌شناس و نشانه‌شناس سوئیسی است.
۳. «بازی‌های معنایی» معادل کلمه Flickers of meaning در زبان لاتین است.
۴. گراهام آلن (Graham Allen) نویسنده کتاب «بینامتنیت» است که شاید نخستین، و بی‌شک بهترین، پژوهش انتقادی جامعی است که تاکنون درباره این مفهوم به زبان انگلیسی نگاشته شده‌است.
۵. ایرناریما مکاریک (Irena R. Makaryk) متولد ۲۹ ژوئن ۱۹۵۱، استاد زبان انگلیسی، منصوب شده در تئاتر، در دانشگاه اتاوا.

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۷۰). ساختار و تأویل متن. تهران: مرکز.
- اسپرهیم، داوود و همکاران (۱۳۹۸). «تحلیل روایی داستان نخجیران و شیر مثنوی معنوی با رویکرد زبان‌شناسی رمزگان رولان بارت». پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت. سال هشتم. شماره یکم. صص ۱۹-۱.
- اسکولز، رابرت (۱۳۷۹). درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات. ترجمه: فرزانه طاهری، تهران: آگه.
- آلن، گراهام (۱۳۸۵). رولان بارت. ترجمه پیام یزدان‌خواه. تهران: مرکز.
- بارت، رولان (۱۳۷۳). «از اثر تا متن». ترجمه مراد فرهادپور. مجله ارغنون. شماره چهارم. صص ۶۶-۵۷.
- بارت، رولان (۱۳۷۸). درجه صفر نوشتار. ترجمه: شیرین دخت دقیقیان، تهران: هرمس.
- چندلر، دانیل (۱۳۸۷). مبانی نشانه‌شناسی. ترجمه مهدی پارسا. تهران: سوره مهر.
- حبیبیان، مریم و همکاران (۱۴۰۱). «تحلیل رمزگان‌شناسی داستان شیر و گاو در کلیله و دمنه نصرالله منشی». نشریه علمی نقد و نظریه ادبی. دوره هفتم. شماره یکم. صص ۷۷-۵۵.
- خطیب رهبر، خلیل (۱۳۷۱). دیوان غزلیات استاد سخن؛ سعدی شیرازی. چاپ پنجم. تهران: سجودی، فرزانه (۱۳۹۰). نشانه‌شناسی کاربردی. چاپ دوم. تهران: علم.
- فلاحی، محمدهادی؛ گلستانه، معصومه (۱۴۰۰). «بازیابی رمزگان‌ها در منطق الطیر عطار نیشابوری (خوانش داستان مرغان سالک و برادران یوسف)». فصل‌نامه علمی ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناسی. سال ۱۷. شماره ۶۴. صص ۱۷۴-۱۴۵.
- مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۸). دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر. ترجمه مهران مهاجر و مهدی نبوی. تهران: آگاه.
- یوسفی، عزیزه (۱۳۹۱). «زبان سعدی در غزلیات». پژوهش‌نامه فرهنگ و ادب. صص ۱۷۴-۱۶۱.

Barthes, Roland. 1974. S/Z. Tr. by Richard, Howard & Richard, Miller. New York: Hill and Wang.

Recovering Roland Barthes' Codes in Saadi's Five Ghazals

Abstract

Saadi's sonnets are one of the masterpieces of Persian literature, and different audiences have read these sonnets from different perspectives and have obtained poetry from this collection. In reality, this feature makes these sonnets extraordinary in the field of literature and Persian language. The theory of Roland Barthes is one of the theories that can well represent the various meanings of the literary text and unravel the knots before the eyes of the audience. The attempt of the present research is to deal with the reproduction of different meanings in five selected sonnets by Saadi Shirazi by applying Roland Barthes's code theory and determine the frequency of each of the five types of code in these sonnets. It is also clear to what extent this theory can correspond to the masterpieces of the Persian language and give meaning to its different parts. In this research, it has been tried to examine all aspects of this theory in each and every verse of these five Ghazals by Saadi and pass them through the method of content analysis and description from a literary point of view. This research showed the frequency of each code in these sonnets and determined for what purpose Saadi used these codes. The results of this research show that our Shirazi poet has set his goal to create a world full of pure love in which unfaithfulness, disappointment, permanent separation and separation, etc. are closed and the lover is annihilated in the existence of the beloved. Also, all kinds of ciphers go hand in hand in these sonnets, and each of them is aimed at establishing the goals of the poet.

Keywords: Saadi, Roland Barthes, code theory, ghazals, Persian literature.

تحلیل تطبیقی عنصر مبارزه در شعر پایداری ایران و فلسطین مطالعه موردی: سپیده کاشانی و سمیح القاسم

شهربانو سلمانی

دانشجوی کارشناسی ارشد مترجمی زبان عربی دانشگاه دامغان

Salmanishahrbanoo@gmail.com

هانیه غفاری سروستانی

دانشجوی کارشناسی ارشد مترجمی زبان عربی دانشگاه دامغان

pardisghaffari@gmail.com

کوثر نقی‌زاده

دانشجوی کارشناسی ارشد مترجمی زبان عربی دانشگاه دامغان

k.naghizadeh@std.du.ac.ir

چکیده

ادبیات پایداری همواره از مهم‌ترین شاخه‌های ادبیات در جوامع تحت ستم و مبارزه‌جو بوده است و شامل سروده‌ها و نوشته‌هایی است که به دردهای انسانی در یک دوره مشخص می‌پردازد. شعر پایداری فلسطین و شعر دفاع مقدس ایران به عنوان بخشی از ادبیات پایداری ملل محسوب می‌شود و دو تن از شاعرانی که در بطن مبارزات ملی و جهانی به خلق آثار ادبی پرداخته‌اند، سپیده کاشانی شاعر ایرانی و سمیح القاسم شاعر فلسطینی هستند. در این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی به بررسی تطبیقی درون‌مایه‌های مبارزه در اشعار این دو شاعر با تکیه بر مکتب آمریکایی پرداخته شده است. یافته‌ها نشان می‌دهد که هر دو شاعر در آثار خود از درون‌مایه‌هایی مثل ستایش رزمندگان، شعر سلاح مبارزه، رجزهای حماسی در شعر، دعوت به مبارزه در مقابل ظلم، اتحاد در مبارزه، توصیف صحنه مبارزه، پایداری در مبارزه و توجه به مبارزه زنان و کودکان استفاده کرده‌اند. اما تفاوت‌های فرهنگی و تاریخی آن‌ها باعث تفاوت در بازتاب این مبارزه‌ها در آثارشان شده است. این پژوهش به تأثیرات اجتماعی و سیاسی شعر مقاومت در دنیای معاصر پرداخته و به درک عمیق‌تری از آثار این دو شاعر کمک می‌کند.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تطبیقی، ادبیات پایداری، سپیده کاشانی، سمیح القاسم، مبارزه.

۱. مقدمه

پایداری و مقاومت، یکی از ارزشمندترین رفتارهای انسانی است. انسان‌ها در زیست فردی، خانوادگی و اجتماعی خود، خواسته یا ناخواسته با دشواری‌ها و ناخوشایندی‌هایی روبه‌رو می‌شوند که آن‌ها را برنمی‌تابند و به ناچار در برابر آن‌ها ایستادگی و پایداری می‌کنند؛ بنابراین پایداری همزاد زندگی است (اسماعیلی، ۱۳۹۰: ۶۲). بازتاب این رفتار ارزشمند انسانی در آیین ادبیات، «ادبیات پایداری» را به وجود آورده است؛ در حقیقت ادبیات پایداری نوعی از ادبیات متعهد و ملتزم است که از طرف مردم و پیشروان فکری جامعه در برابر آنچه حیات معنوی و مادی آن‌ها را تهدید می‌کند به وجود می‌آید (کاظمی و مرادخانی، ۱۳۹۷: ۲۸۸). تاریخ ادبیات مقاومت جهان ریشه در گذشته‌های دور دارد و تاریخچه آن در حقیقت همان تاریخ ادبیات جهان است، ادبیات مقاومت همواره از مهم‌ترین شاخه‌های ادبیات در جوامع تحت ستم و مبارزه‌جو بوده است و شامل سروده‌ها و نوشته‌هایی است که به دردهای انسانی در یک دوره مشخص از منظر اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی می‌پردازد و با تصویرسازی ادبی سعی می‌کند ظلم، ستم، بی‌عدالتی، خشم و خشونت، کشتار و مفساد اجتماعی و حکومتی را برای مخاطب مجسم سازد. هدف مهم این نوع ادبیات، برانگیختن حس مقاومت و پایداری و مبارزه علیه رفتار غیرانسانی هیئت حاکم یا دشمن متجاوز است و از طرفی حس انسان دوستی، برادری و اتحاد را ترویج می‌دهد و بیداری و آگاهی مردم جامعه را نسبت به ستمی که به آن‌ها رفته فزونی می‌بخشد (آیین‌وند، ۱۳۷۲: ۱۴۱).

درون‌مایه‌های ادبیات مقاومت غالباً پیرامون محور مبارزه، آزادی، عدالت و حق‌طلبی شکل می‌گیرند. این درون‌مایه‌ها نه تنها در آثار ادبی بلکه در هنرهای دیگر نیز ظهور دارند و اغلب از طریق زبان استعاره‌ای و نمادها به مخاطب منتقل می‌شوند. در این نوع ادبیات شعر به ویژه کانون توجه قرار می‌گیرد، زیرا این فرم هنری از توانایی ویژه‌ای برای بیان احساسات جمعی، تقویت روحیه مقاومت، و تبیین آرمان‌های ملی برخوردار است. در شرایطی که مردم با ظلم و ستم دست‌وپنجه نرم می‌کنند شعر به ابزاری تبدیل می‌شود که نه تنها واکنشی به بحران‌های سیاسی و اجتماعی است، بلکه به نوعی نقشه راه برای آینده‌ای بهتر و آزادتر ترسیم می‌کند. شاعران و نویسندگان متعهد نیز از همان آغاز در کنار مردم مبارز و عدالت‌جو و خواهان آزادی و برابری بوده‌اند و در طول زمان با سرودن شعرها و خطابه‌ها ضمن تشویق و ترغیب مردم به پایداری و مبارزه در راه حق و حقیقت، دلیری‌ها و از خودگذشتگی‌های مبارزان راه حق را در آثار خود به ثبت رسانده‌اند (ترابی، ۱۳۸۹: ۱۰).

شعر مقاومت فلسطین و شعر دفاع مقدس ایران به عنوان بخشی از ادبیات پایداری ملل محسوب می‌شود. از سال ۱۹۴۸ میلادی و اشغال سرزمین‌های فلسطینی توسط صهیونیست‌ها و آواره شدن فلسطینی‌ها در دیگر کشورهای عربی از جمله مصر، سوریه و لبنان شاعران و نویسندگان با سرودن شعر و نوشتن داستان و مقاله‌های انتقادی و اجتماعی در نشریات فلسطینی ادبیات پرتوان مقاومت فلسطین را پدید آوردند، در واقع شاعران فلسطینی درد و رنج و آوارگی مردم سرزمین خود را در اشعارشان به تصویر کشیدند (ترابی، ۱۳۸۹: ۲۰۷). شعر پایداری ایران نیز هرچند که سابقه‌ای بس دیرینه دارد و از دوره مشروطه در آثار اغلب شاعران این دوره مشهود است، اما بعد از انقلاب اسلامی و جنگ تحمیلی ابعاد و گستردگی فراوانی پیدا کرده است.

دو تن از شاعرانی که در بطن مبارزات ملی و جهانی به خلق آثار ادبی پرداخته‌اند، سمیح القاسم شاعر فلسطینی و سپیده کاشانی شاعر ایرانی هستند که در پژوهش حاضر، عنصر مبارزه از درون‌مایه‌های شعر پایداری این دو با رویکرد تطبیقی به بحث گذارده شده است.

مکتب آمریکایی در نیمه اول قرن بیستم با انقلابی علیه روش‌های تاریخی در بررسی‌های ادبی و با جوهر ادبی و شعری و با دیدی زیبایی‌شناسانه در ادبیات پا به عرصه گذاشت. این مکتب برخلاف مکتب فرانسوی مسأله تأثیر و تأثر را اساس نمی‌داند و معتقد است که هدف از پژوهش تطبیقی، دستیابی به نتایجی است که مربوط به ذوق ادبی و به دنبال آن جوانب زیبایی ادب باشد وجود تشابه بین روش‌های ادبی و نیز وجود افکار مشابه در میان مجموعه‌ای از ادبیات‌های مختلف جهان و یا بین ادبیات دو ملت می‌تواند به تنهایی برای بررسی‌های تطبیقی کافی باشد (عبود، ماجد و دیگران، ۱۴۲۰: ۳۰). فرانسوا یوست (۱۹۱۸-۲۰۰۱) که او را پدر ادبیات تطبیقی امریکا می‌دانند درباره این مکتب گوید: در مکتب امریکایی تطبیق آنچه بیش از پیش اهمیت یافته است این مسأله است که ادبیات تطبیقی در عرصه پژوهش خود را محدود ن ساخته است. ماهیت ادبیات تطبیقی بین‌رشته‌ای بین‌المللی و بین فرهنگی و در یک کلام پلورالیستی است. با چنین پیشینه تاریخی است که می‌توان ادبیات تطبیقی را پایه‌گذار مطالعات فرهنگی در دوران معاصر محسوب کرد. ادبیات تطبیقی بیش از ادبیات ملی قادر است خود را با نظریه‌های جدید نقد ادبی همراه کند. ادبیات جهان نیز رابطه نزدیکی با ادبیات تطبیقی دارد و در واقع مواد خام مطالعات پژوهشگر ادبیات تطبیقی را تشکیل می‌دهد (یوست، ۱۳۸۷: ۳۳). ویژگی خاص مکتب امریکایی ادبیات تطبیقی ماهیت بین‌رشته‌ای آن است که به گمان بسیاری از اندیشمندان سرآغاز رشته جدیدی به نام مطالعات فرهنگی شد که امروزه دارای اهمیت و جایگاه خاصی در پژوهش‌های علوم انسانی است، اشتراک زمینه‌های پژوهشی بین ادبیات تطبیقی نو با مطالعات فرهنگی این نوید را می‌دهد که نزدیک‌تر شدن هرچه بیشتر این دو رشته مقدمات ارتقای جایگاه علوم انسانی را در جامعه مدرن فراهم آورد (یوست، ۱۳۸۶: ۳۹).

۱-۱. بیان مسأله

سپیده کاشانی شاعری ایرانی که در شعر خود به مبارزه با ظلم داخلی و استبداد سیاسی در ایران پرداخته‌است در مقابل سمیح القاسم شاعری که زندگی و شعرش آمیخته با مبارزه مردم فلسطین علیه اشغالگری اسرائیل است، نه تنها به عنوان یک شاعر شناخته شده، بلکه به عنوان یک نماد از مقاومت مردم فلسطین در برابر ظلم و بی‌عدالتی جهان شهرت یافته است. این دو شاعر از دو فرهنگ و سرزمین مختلف هر یک به شیوه‌ای منحصر به فرد موضوعات پایداری و مبارزه را در برابر ظلم بیان کرده‌اند. در این پژوهش با تکیه بر مکتب آمریکایی ادبیات تطبیق، درون‌مایه‌های مبارزه را در اشعار این دو شاعر بررسی شده‌است. مکتب آمریکایی بر مقایسه و تحلیل آثار ادبی از فرهنگ‌ها و زبان‌های مختلف تمرکز دارد. این مکتب که زیبایی‌شناسی و توجه به نقد و تحلیل را در رأس کار تطبیق‌گر قرار می‌دهد، به ما این امکان را می‌دهد که شباهت‌های موجود در اشعار مقاومت سمیح القاسم و سپیده کاشانی را درک کنیم.

۲-۱. سؤال‌های پژوهش

سه سؤال کلیدی در پژوهش حاضر مطرح است:

۱. مهم‌ترین عناصر مبارزه در شعر سمیع القاسم و سپیده کاشانی چیست؟
۲. چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی بین درونمایه‌های مبارزه در اشعار پایداری سمیع القاسم و سپیده کاشانی وجود دارد؟
۳. سمیع القاسم و سپیده کاشانی چگونه از نمادها و استعاره‌ها برای بیان مفهوم پایداری در اشعار خود استفاده کرده‌اند؟

۳-۱. پیشینه پژوهش

جست‌وجو در بانک‌های اطلاعاتی نشان داد که پیرامون ادبیات پایداری و تطبیق آن در اشعار شاعران ایران و فلسطین به خصوص اشعار سمیع القاسم مقاله‌ها و پایان‌نامه‌های بسیاری به رشته تحریر درآمده است، اما بررسی تطبیقی درونمایه‌های مبارزه در اشعار مقاومت سمیع القاسم و سپیده کاشانی بر اساس مکتب آمریکایی در یک اثر پژوهشی مستقل مورد توجه قرار نگرفته است. با این حال نام بردن از پژوهش‌هایی مرتبط با موضوع می‌تواند برای خواننده مفید واقع شود.

زارع برمی (۱۳۸۹)، در پایان‌نامه خود با موضوع (تحلیل عناصر مقاومت در اشعار «سمیع القاسم»، «سیدحسن حسینی» و «قیصر امین‌پور») ضمن مطالعه آثار شاعران مورد نظر به بررسی مصادیق مشترک و متمایز شعر پایداری فلسطین و شعر جنگ ایران می‌پردازد تا گوشه‌هایی از زوایای ناشناخته میراث ادبی دو کشور مقاوم را به ادبیات جهانی بشناساند و گامی هرچند اندک در بارورسازی مطالعات بین رشته‌ای بردارد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد؛ ترسیم چهره رنج کشیده مردم، دعوت به مبارزه، بیان جنایات اسرائیل، و إلقا امید به آینده و ستایش وطن در اشعار سمیع القاسم و نفی تجاوز و خشونت رژیم متجاوز عراق و حامیان جهانی آن و بیان رنج و شکنجایی مردم و رزمندگان ایرانی در جنگ از مهم‌ترین درون‌مایه‌های اشعار حسینی و امین‌پور است. در حوزه اندیشگان، قیام و منع تسلیم برابر دشمن، هویت قومی، فرهنگی، صلح، امید به آینده به عنوان وجه مشترک در اشعار شاعران مورد نظر است. در حوزه زبان نیز می‌توان به استفاده شاعران مورد بحث از زبان روایی، موسیقی مهیج، هنجارگریزی و توجه به ظرفیت‌های معنایی واژگان اشاره کرد. استفاده از صورخیال، رمز، اسطوره، نمادپردازی، زبان فاخر و ساختار حماسی اشعار را می‌توان از ویژگی‌های مشترک سبکی شاعران مذکور دانست و از وجوه تفاوت نیز می‌توان به گستردگی بیشتر معانی مقاومت و تنوع سبک‌ها و اسالیب شعری سمیع اشاره کرد.

صاعدی و همکاران (۱۳۹۳)، در مقاله‌ای با عنوان (تحلیل تطبیقی درون‌مایه‌های مقاومت در اشعار طاهره صفار زاده و زینب عبد السلام عبدالهادی حبش) می‌کوشد با پاسخ به سؤالات زیر به صورت تفصیلی واستقرایی، شباهت‌ها و تفاوت‌های دو شاعر موردنظر را در درون‌مایه‌های مقاومت بررسی کند و به سؤالات زیر پاسخ گوید: ۱) عوامل ظهور عناصر مقاومت در شعر زینب حبش و طاهره صفارزاده چیست؟ ۲) درون‌مایه‌های مقاومت در شعر شاعران مورد بحث چیست و چه همسانی و تفاوت‌هایی با یک‌دیگر دارند؟

فرمانبر (۱۳۹۴)، در پایان‌نامه خود با موضوع (بررسی تطبیقی مضامین پایداری در اشعار آمینه عدوان و سپیده کاشانی) اشاره می‌کند که ادبیات پایداری شاخه‌ایست از ادبیات که نشان‌دهنده مقاومت و ایستادگی مردم برای دفاع از

آرمان‌هایشان است. شعر پایداری در دوره معاصر نمود بسیاری پیدا کرده و شاعران زیادی مضامین و درون‌مایه‌های ادبیات پایداری را در اشعارشان به کار برده‌اند. امینه عدوان از جمله شاعران پایداری معاصر عربی است که با درد و رنج‌ها و کشمکش‌های ملت عرب در رویارویی با دشمن ستمگر زیسته است. بخش اعظم اشعار او حول موضوع انتفاضه فلسطین می‌چرخد. شعر او بیان درد و رنج‌های مردم فلسطین است و در آن نوید پیروزی و آینده روشن و آزادی ملت فلسطین موج می‌زند. سپیده کاشانی از شخصیت‌های عرصه شعر معاصر فارسی است که هم در زمان نظام ستمشاهی با سرودن اشعار بیدادگرانه به بیداری توده‌های مردمی و افشای جنایات رژیم پهلوی پرداخت و هم پس از انقلاب اسلامی و هشت سال دفاع مقدس با شعر خود از انقلاب اسلامی دفاع کرد. با توجه به اهمیت ادبیات پایداری و کاربرد فراوان مولفه‌های شعر مقاومت در اشعار این دو شاعر، وی در این پژوهش با تکیه بر روش توصیفی-تحلیلی و با رویکرد تطبیقی، از خوانش جداگانه دفاتر شعری دو شاعر و بازخوانش تطبیقی آن‌ها، درون‌مایه‌ها و مضامین پایداری در شعر ایشان را واکاوی و وجوه اشتراک و افتراق آن‌ها را استخراج می‌کند. بررسی تطبیقی مضامین پایداری در دیوان دو شاعر حاکی از آن است که مضامین به کاررفته در اشعار آنان بیانگر واقعیت‌ها و حوادثی است که در روند مبارزات و مقاومت ملتشان جریان داشته است.

۴-۱. اهمیت و ضرورت پژوهش

اشعار پایداری همواره نقش مهمی در بیداری اجتماعی، سیاسی و فرهنگی ایفا کرده است، در دنیای امروز که بسیاری از کشورهای جهان با بحران‌های سیاسی و اجتماعی روبه‌رو هستند مسئله مقاومت و پایداری موضوعی برجسته در ادبیات معاصر است. متن شعری دو شاعر یعنی سپیده کاشانی و سمیع القاسم زایده حوادث و رویدادهای اجتماعی و سیاسی زمان خود می‌باشد که پرداختن به این موضوع درک سیاسی و اجتماعی ما را بالایی برد وافق‌های جدیدی در مطالعه این آثار باز می‌کند. بنابراین این پژوهش می‌تواند گامی مؤثر در تحلیل تطبیقی اشعار مقاومت و بررسی درون‌مایه مبارزه در فرهنگ و زبان مختلف ایفا کند. این مطالعه نه تنها به توسعه فهم ما از ادبیات مقاومت کمک خواهد کرد بلکه می‌تواند چشم انداز جدیدی برای پژوهشگران علاقه‌مند به این حوزه به ارمغان آورد.

۲. مروری بر زندگی‌نامه سپیده کاشانی و سمیع القاسم

۱-۲. سپیده کاشانی

بانو «باکوچی» معروف به سپیده کاشانی در سال ۱۳۱۵ در کاشان متولد شد. سپیده کاشانی از همان کودکی تحت تأثیر اشعار حافظ و مولانا و سعدی بود او می‌گوید، «هر بار که در بحر تفکر در آثار حافظ غرق می‌شوم صدفی یا گوهری تازه به دست می‌آورم باید بگویم که شعر و ادبیات نیمی از زندگی من شد که به تنهایی پناهگاه من است.» (زرقانی، ۱۳۸۴: ۲۶۴) دوران شاعری سپیده به دو مرحله پیش از انقلاب و پس از انقلاب تقسیم می‌شود که حوادث سیاسی و اجتماعی هر دو دوره به‌ویژه دوره دوم تأثیر فراوانی بر اشعار او گذاشته است. سپیده از پیش از پیروزی انقلاب اسلامی تا پایان جنگ تحمیلی به شاعری پرداخته پس وی تمام سه دوره شعری دفاع مقدس را درک کرده و در هر سه دوره شعر سروده است؛ از این رو تصاویر شعری وی در دوره‌های دوم و سوم نسبت به دوره اول افزونی دارند. پیش از

انقلاب اولین مجموعه او با نام «پروانه‌های شب» منتشر شد که به دو قالب غزل و آزاد تقسیم می‌شد و شعرهای نوی وی بیشتر به مقولات اجتماعی و خفقان دوره طاغوت اختصاص داشت. اما کاشانی پس از انقلاب، فعالیت ادبی خود را وسعت بخشید و در قالب مختلف سنتی طبع‌آزمایی نمود. سپیده کاشانی را می‌توان از اولین بانوان شاعر دانست که نخستین آثار ادبیات مقاومت پایداری و جهاد و شهادت را در شعر انقلاب به بار نشانند و به عنوان یک زن مسلمان و انقلابی قدم به میدان نهاد و در فعالیتهای سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و ادبی شرکت کرد و به تبیین و ترویج معارف اسلامی، ارزش‌ها و اهداف انقلاب اسلامی پرداخت. سپیده کاشانی با الهام‌گرفتن از مفاهیم سیاسی علاوه بر تأثیرپذیری از عواطف و احساسات زنانه و مادرانه و هم‌چنین زندگی پر فراز و نشیب شخصی رویدادها و رخدادهای دوران جنگ و جریان‌های سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و مذهبی جامعه را نیز در شعر خود بازتاب نمود و نقش مؤثری در آگاهی‌بخشی مخاطب داشته‌است. سرانجام سپیده در بهمن ۱۳۷۱ غروب کرد. (فلاحی و همکاران، ۱۴۰۱: ۷)

۲-۲. سمیح القاسم

سمیح محمد القاسم یکی از شاعران بزرگ معاصر فلسطین و جهان عرب است از خاندان مسلمان و دروزی آل حسین در منطقه رامه و متولد یازدهم می ۱۹۳۹م. در شهر زرقاء اردن است. پدرش از افسران نیروهای مرزی بود محیط خانوادگی سمیح فضایی علمی و فرهنگی داشت این فضای سرشار از علم و فرهنگ و ادب، نقش عظیمی در تبلور فرهنگ و شکوفایی استعداد وی ایفا کرد. خاندان حسین در گرایش به علم و فرهنگ معروف هستند. پدر بزرگ پدری‌اش پیشوای اهل روستا و پدر بزرگ مادری‌اش از بزرگ‌ترین فقهای طایفه مسلمانان دروزی بود» (صدوق، ۲۰۰۰: ۳۱۵). سمیح بین سال‌های ۱۹۳۵ تا ۱۹۴۵م در مدرسه نصاری لاتین و مدرسه ابتدایی رامه به تحصیل پرداخت در خلال تحصیلش در سال ۱۹۴۸م حادثه‌ای تلخ روی داد و انواع خشونت را از جانب نیروهای اسرائیل تجربه کرد. وی شعر «مقاومت فلسطین» را بنیان گذاشت و شاعری است که به مقاومت و پایداری ملت فلسطین، با تمام غم و دردها، چشم امید بسته است و همه چیز را روشن و امیدوارکننده می‌بیند و با سروده‌های خود خوشبینی و امید را به خوانندگان خویش القا می‌کند. قدرت پایداری قدرتمندانه در برابر سختی‌ها، هنرپردازی و زیبایی‌آفرینی در شعر مقاومت، تعمیم‌پذیری شعر مقاومت، خوش‌بینی و امید، تعهد به آرمان و مسئولیت انسانی، از جمله سبب‌های ماندگاری شعر او هستند.

۳. بحث

ادبیات پایداری دارای درون‌مایه‌هایی مانند سرزمین، شهدا، قوم‌گرایی، رهبری، شهید، مبارزه و غیره می‌باشد. در اشعار سمیح القاسم و سپیده کاشانی، مبارزه به عنوان یک درون‌مایه مرکزی و محوری، نه تنها ابزاری برای مقاومت در برابر ظلم و بی‌عدالتی است، بلکه بازتابی از روحیه‌ای است که به پیگیری آزادی، هویت فرهنگی و حقوق انسانی تعلق دارد و ابزاری برای احیای هویت فرهنگی و بازپس‌گیری آزادی‌های از دست رفته در بستر تاریخی و اجتماعی مطرح می‌شود؛ این مبارزه در آثار این دو شاعر، در قالب زبان و تصویرهای شاعرانه‌ای که از داغ‌ها و رنج‌های ملت‌ها نشأت

می‌گیرد، به گونه‌ای عمیق و انسانی بازنمایی می‌شود و به نوعی انعکاس‌دهنده تلاش‌های مستمر برای دستیابی به یک دنیای عادلانه‌تر و برابرتر است. مبارزه خود دارای درون‌مایه‌هایی مانند:

(۱). ستایش رزمندگان؛

(۲). شعر سلاح مبارزه؛

(۳). رجزهای حماسی در شعر؛

(۴). دعوت به مبارزه در مقابل ظلم؛

(۵). اتحاد در مبارزه؛

(۶). توصیف صحنه مبارزه؛

(۷). پایداری در مبارزه؛

(۸). مبارزه زنان و کودکان

۱-۳. ستایش رزمندگان

سپیده کاشانی در اشعار خود بارها و بارها رزمندگان و شخصیت‌های مبارز را ستایش می‌کند. ایشان در شعر زیر روحانی مبارز سیدحسن مدرس را می‌ستایند و ایشان را فردی ساده‌پوش معرفی کرده که با تدبیر و درایت خویش دیو استبداد(رضاخان) را زنجیر کرده‌است.

نقش بیداری به شب می‌زد	«او آمد در جامه‌ای کرباس
پرده‌های شب عقب می‌زد	دشمنان چون خار و او چون داس
دیو استکبار در زنجیر»	می‌کند و با حکمت و تدبیر

(کاشانی، ۱۳۸۹: ۱۷۹)

و در شعری دیگر در ستایش جانبازان می‌سرایند:

«دستی اگر پایی اگر داده‌ام/ هدیه به درگاه خدا کرده‌ام/ پیشکش ای دوست جز اینم نبود/ شاخ گلی داده صفا

کرده‌ام» (کاشانی، ۱۳۸۹: ۷۹)

در اینجا سپیده کاشانی می‌گوید که جانبازان هر چه از دست و پا داده‌اند، به عنوان هدیه‌ای به درگاه خداوند تقدیم کرده‌اند و این بیان، نشان از فداکاری و ایثار دارد که در آن رزمندگان به ازای آرمان‌های والای انسانی و دینی خود جان و جسم را فدای هدف می‌کند. در ادامه شاعر در این بیت رزمندگان را این‌گونه ستایش کرده‌است که حتی اگر جان و تلاش خود را فدای آرمان کنند، این کار را از روی تواضع و در راه خداوند انجام می‌دهند.

سمیح القاسم نیز در شعر «من أنت» می‌سراید

(قدماک الطین/ و خطاک فلسطین/ ورحیلک موت نبوی/ من أنت؟) (القاسم، ۱۹۹۳، ج ۲: ۵۴۳)

در این بیت شاعر با زبان استعاری و نمادین، رزمندگان فلسطینی را به شکلی حماسی و تقدس‌آمیز ستایش می‌کند. در این بخش، گام‌های رزمندگان به خاک و آغوش زمین تشبیه شده‌اند. خاک در اینجا نماد وطن است، و گام‌های رزمندگان که بر این خاک می‌زنند، نمادی از مقاومت، پایداری و پیوستگی به سرزمین است. در جایی که می‌گوید: «ورحیلک موت نبوی من انت» (و رفتن تو مرگ پیامبرانه است، تو کیستی؟): در این قسمت، شاعر از شهادت رزمندگان

یاد می‌کند و آن را با مرگ پیامبران مقایسه می‌کند. این نوع مرگ نه تنها پایان فیزیکی نیست، بلکه مرگ پیامبران را نوعی عروج روحانی و اتصال به حقیقت می‌داند. این استعاره به شدت به مفهوم شهادت و فداکاری در راه آزادی اشاره دارد، جایی که رزمنده با جان خود برای آزادی و عدالت فدای آرمان‌های خود می‌شود. بنابراین، این مرگ به معنای کمال انسانی و وصل به خداوند است.

سپیده کاشانی و سمیع القاسم هر دو در شعرهای خود رزمندگان را ستایش کرده و مرگ را پایان آن‌ها نمی‌دانند بلکه آن را شهادت، عروج روحانی و تحقق آرمان‌های بزرگ می‌دانند.

۲-۳. شعر سلاح مبارزه

کاشانی می‌سراید:

«ولی ای شهید سوگند به شط خون پاکت/ پس از این برای دشمن قلم است خنجر من/ ز برای آنکه شب نامۀ دشمنان نویسم/ همه قطره قطره خون من است جوهر من/ به مسلسل، قلم، جان چو گلوله می‌سپارم/ که زخم به سینه خصم زمان ابوذر من» (کاشانی، ۱۳۷۳: ۳۰)

کاشانی نشان می‌دهد که شعر و قلم می‌توانند جایگزین سلاح‌های فیزیکی در مبارزه با ظلم و دشمنان قرار بگیرند. در واقع، این شعر به شکلی واضح و تأثیرگذار شعر را به عنوان ابزاری برای مقاومت معرفی می‌کند که در کنار دیگر ابزارهای مبارزاتی، نقش کلیدی در مقابله با دشمنان ایفا می‌کند.

و سمیع القاسم نیز می‌گوید:

«کلماتی... خبزا و سلاحاً فی أیدی الثوار» (القاسم، ۱۹۹۳، ج ۱: ۱۱۸)

در اینجا، کلمات به عنوان ابزاری برای مقاومت و مبارزه معرفی می‌شوند. شاعر در این عبارت به وضوح نشان می‌دهد که کلمات و شعر می‌توانند به عنوان سلاحی در دست مبارزان قرار گیرند. این کلمات نه تنها برای بیان احساسات بلکه برای مبارزه در میدان نبرد علیه ظلم و اشغالگری استفاده می‌شوند. از آنجا که کلمات می‌توانند در برابر قدرت‌های نظامی و سیاسی ایستادگی کنند، در این شعر، به نوعی از شعر به عنوان سلاح مبارزه یاد می‌شود.

سمیع القاسم و سپیده کاشانی در اشعار خود به وضوح شعر را به عنوان سلاح مبارزه معرفی کرده‌اند. در هر دو مورد، شعر نه تنها به عنوان وسیله‌ای برای بیان افکار بلکه به عنوان ابزاری قدرتمند برای مقاومت و مبارزه در برابر ظلم و استبداد استفاده می‌شود. هر دو شاعر با استعاره‌ها و نمادهای مشابه مانند خون، سلاح، و فداکاری نشان می‌دهند که شعر می‌تواند همانند سلاح‌های فیزیکی در میدان نبرد عمل کند و در دست مبارزان به ابزار مقاومت و تغییر اجتماعی تبدیل شود.

۳-۳. رجزهای حماسی در شعر

سپیده کاشانی می‌سراید:

«آن سان ز ریشه ات به در آریم/ نی سر بماند از تو نه پیکر» (کاشانی، ۱۳۷۳: ۹۰)

سپیده کاشانی در این بیت با استفاده از تصاویر حماسی و زبان تهدیدآمیز به مبارزه برای آزادی و نابودی دشمن اشاره می‌کند. در اینجا با بیان از ریشه در آوردن به صورت حماسی دشمن را تهدید می‌کند. و تأکید می‌کند که ما مبارزه را تاجایی ادامه می‌دهیم که شما را ریشه‌کن سازیم به گونه‌ای که هیچ نشانی از شما باقی نماند. در بیتی دیگر نیز می‌گویند:

«کاخ بیداد تو را ویران کنیم / گور تو سرتاسر ایران کنیم / ای سیه دل پنجه شاهین شمار / تا برآرند از تبار تو دمار / عاقبت این شیرمردان خدا / برکنند از ریشه بنیان شما» (کاشانی، ۱۳۷۳: ۱۵۰)

در این ابیات، شاعر از زبان قهرمانانه و پیکارگرانه برای انتقاد از ظلم و فساد بهره می‌برد و در عین حال روحیه‌ای از مقاومت و انقلاب را در کلام خود گنجانده است. «کاخ بیداد تو را ویران کنیم» و «گورتو سرتاسر ایران کنیم» این عبارت‌ها یادآور شعارهای انقلابی است که در آن‌ها اراده‌ای قوی برای سرنگونی یک رژیم فاسد یا ناعدلانه وجود دارد. کلمات «کاخ بیداد» و «گور» به‌نوعی نماد قدرت‌های ظالم و فساد هستند که قرار است در برابر قدرت مردم و مقاومتی که شاعر مطرح می‌کند، فرو بریزند.

سمیح القاسم در شعری می‌سراید:

«یا أيها المحتلُّ عهدك ليلةٌ أخرى وتؤذنُ بعدها بزوال» (القاسم، ۱۹۷۸، ج ۱: ۸۴)

سمیح القاسم با استفاده از زبان قوی و تهدیدآمیز، به شیوه‌ای حماسی و پرشور از زبان مقاومت و پیروزی قریب‌الوقوع سخن می‌گوید. «عهدك ليلةٌ أخرى وتؤذنُ بعدها بزوال» نشان‌دهنده پیش‌گویی شاعرانه‌ای است که در آن به زوال اشغالگر و پایان سلطه‌اش اشاره می‌شود. نابودی دشمن در اینجا به عنوان یک امر قطعی و حتمی به تصویر کشیده می‌شود، همان‌طور که در رجزهای حماسی معمولاً به دشمن اعلام می‌شود که هیچ‌گاه نمی‌تواند در برابر اراده قوی و مقاومت پایدار پیروز شود.

سپیده کاشانی و سمیح القاسم هر دو در اشعار خود از زبان قوی و تهدیدآمیز برای بیان عزم راسخ و پایداری در برابر ظلم و اشغال استفاده می‌کنند و با استفاده از پیش‌بینی و تصویرسازی به نوعی نشان می‌دهند که دشمن نمی‌تواند در برابر مقاومت ملت‌ها پیروز شود.

۳-۴. دعوت به مبارزه در مقابل ظلم

سپیده کاشانی می‌سراید:

«به پا خیز و داد ستم‌دیدگان / بگیر از ستم پیشگان جهان / به پا خیز و بستیز با دشمنان / که ننگ است سازش به

اهریمنان» (کاشانی، ۱۳۷۳: ۲۲۹)

در این بیت سپیده کاشانی به طور مستقیم مردم را به قیام و مقاومت علیه ظلم و ستم فرا می‌خواند. واژه «به پا خیز» به معنای برخاستن برای مبارزه است که انرژی و تحرک را در مخاطب برمی‌انگیزد و به‌وضوح بیان می‌کند که سازش با ظلم و فساد نه تنها درست نیست، بلکه ننگ‌آور است. واژه «ننگ» یک احساس شرم و بی‌ارزشی را در برابر مصالحه با اهریمنان (نماد ظلم و فساد) ایجاد می‌کند. شاعر مردم را نه تنها به قیام، بلکه به مبارزه مستقیم و فعال علیه ستمگران و دشمنان فرا می‌خواند. واژه «بستیز» نشان‌دهنده مبارزه بی‌رحمانه و مقاومت قاطع است، که تأکید دارد بر این که هیچ راهی جز مبارزه جدی و دست‌برداشتن از تسلیم پذیرفته نیست.

سمیح نیز در شعر «به پیش آیید» به زیبایی مردم را به مبارزه در برابر ظلم دعوت می‌کنند:

«تقدّموا تقدّموا/ کلّ سماء فوقکم جهنّم/ کلّ أرض تحتکم جهنّم / تقدّموا/ يموتُ منّا الطفلُ والشيخُ/ ولا يستسلم/ تقدّموا / بناقلات جندکم/ وراجمات حقدکم/ وهذّوا/ وشرّدوا/ ... وهذّوا / لن تکسروا أعماقنا / لن تهزموا أشواقنا/ نحن قضاء مبرم / تقدّموا/ وراء کلّ حجر کفّ/ وخلف کلّ عشبهُ حتفٌ / وبعد کلّ جنّه فخّ جميل محکم / ... تقدّموا / کلّ سماء فوقکم جهنّم / وکلّ أرض تحتکم جهنّم / تقدّموا!» (القاسم، ۱۹۷۸، ج ۲: ۳۳۶)

سمیح القاسم در این شعر با استفاده از زبان و تصاویر قدرتمند، مردم را به مقاومت و مبارزه علیه ظلم و اشغالگری دعوت می‌کند و بر این باور است که هیچ تهدید و مصیبتی نمی‌تواند اراده و خواسته مردم را از بین ببرد. و در جای دیگر می‌گوید: «وقومی اصرخی / لعلّ صراخ اغتصاب الصبايا / يهزّ رخام الملوك» (القاسم، ۱۹۹۳، ج ۴: ۲۳۵)

در این شعر سميع القاسم، مانند سپیده کاشانی، مردم را به مبارزه علیه ظلم و ستم فرامی‌خواند و بر اهمیت فریاد و اعتراض جمعی تأکید می‌کند. عبارت «وقومی اصرخی» نوعی فراخوان به عمل و اعتراض است که مردم را به بیداری و جنبش علیه ظلم تشویق می‌کند. این فریاد به عنوان نمادی از مقاومت و اعتراض در برابر ستم‌ها و تجاوزات به حقوق مردم است، به ویژه در برابر خشونت‌ها و ظلم‌هایی که علیه زنان و کودکان روا داشته می‌شود.

۵-۳. اتحاد در مبارزه

سپیده کاشانی می‌گوید:

«باید که بگسلیم، باهم/ زنجیر بردگی، زنجیر بردگی/ زنجیرهای خواری و خفت/ قرنی است بر دست و پای ماست.» (کاشانی، ۱۳۷۳: ۲۳۶)

در این شعر سپیده کاشانی، اتحاد در مبارزه به‌طور برجسته‌ای به تصویر کشیده شده است. عبارت «باید که بگسلیم باهم» فراخوانی است به هم‌بستگی و همکاری جمعی برای رهایی از بندها و ظلم‌هایی که جامعه را اسیر کرده است. زنجیرهایی که به «زنجیر بردگی» و «زنجیرهای خواری و خفت» تشبیه شده‌اند، نماد سرکوب و تحقیر است که بر جسم و روان انسان‌ها سایه افکنده و آزادی آن‌ها را محدود کرده است. این زنجیرها نه فقط فیزیکی بلکه اجتماعی و روانی هستند که در نتیجه قدرت‌های استبدادی و ستمگر به وجود آمده‌اند. اما در کنار این تصویر منفی، دعوت به «بگسلستن» با هم، به معنای ایجاد یک وحدت جمعی است که می‌تواند این قیدها را از میان بردارد. کاشانی با تأکید بر این که «باید که بگسلیم باهم»، نشان می‌دهد که تنها از طریق اتحاد و هم‌دلی است که می‌توان بر مشکلات فائق آمد و در برابر ظلم ایستاد. در حقیقت، این اتحاد نه تنها در عمل بلکه در درک مشترک از رنج‌ها و اهداف یکسان نیز ریشه دارد و به مردم قدرت می‌دهد تا زنجیرهای خفت و تحقیر را بشکنند.

سمیح القاسم نیز در اشعار خود بارها و بارها بر اتحاد برابر دشمنان تأکید می‌کنند. آنجا که در شعر «به پیش آیید» می‌گوید:

«يموتُ منّا الطفلُ والشيخُ / ولا يستسلم» (القاسم، ۱۹۷۸، ج ۲: ۳۳۶)

درواقع شاعر با تأکید بر پایداری و سرسختی مردم در برابر ظلم و اشغالگری، مفهومی عمیق از اتحاد در مبارزه را مطرح می‌کند. این عبارت بیانگر آن است که در مبارزه برای آزادی و عدالت، تمامی افراد جامعه -از کودک تا پیر- با

وجود تحمل رنج و مرگ، در برابر ظلم تسلیم نمی‌شوند. در اینجا، "کودک" و "پیر" نماد تمامی اقشار جامعه هستند، که هر کدام با وضعیت و شرایط خاص خود، ولی در یک هدف مشترک، در برابر ظلم ایستاده‌اند. سپیده کاشانی و سمیع القاسم در اشعار خود بر اهمیت اتحاد در مبارزه علیه ظلم تأکید دارند. هر دو شاعر مردم را به هم‌بستگی جمعی فرا می‌خوانند و نشان می‌دهند که تنها از طریق همکاری می‌توان بر ستم غلبه کرد. در اشعارشان، تسلیم نشدن در برابر ظلم و ایستادگی بی‌وقفه اهمیت زیادی دارد.

۶-۳. توصیف صحنه مبارزه

سپیده می‌گوید:

«فانوس مه شکسته بر امواج آب‌هاست / از برکه‌های واهمه جاری حباب‌هاست» (کاشانی، ۱۳۸۹: ۳۳)

تصویر "برکه‌های واهمه" نمادی از محیطی است که در آن ترس و تردید به راحتی رشد می‌کنند و "جاری حباب‌ها" به نحوی از ادامه زندگی و جنبش در شرایط دشوار حکایت دارد که سپیده کاشانی با این شعر فضای ترس و سرکوب زمان خود را بیان می‌کنند.

هم‌چنین در جایی دیگر می‌گوید:

«در خیابان مهر هر جا چراغی بود / این زمان مصلوب خاموشی است / ساحت را... / سینه‌ها گور گناهان شد / راستی آیا کدامین تسلیمت را / با که باید گفت در چنین فصلی که اندوه است پیغامش؟» (کاشانی، ۱۳۵۹: ۸۶)

سپیده کاشانی فضای خفقان قبل از انقلاب را با مفاهیمی هم‌چون «سکوت» و «ظلمات» نشان می‌دهد و صحنه‌ای از مبارزه را به تصویر می‌کشد که در آن فضای جامعه به شدت تحت تأثیر سرکوب و سکوت قرار گرفته است.

سمیع القاسم در اشعار خود به شیوه‌های مختلف صحنه مبارزه نابرابر بین اسرائیل با امکانات زیاد و فلسطین با دست‌های خالی را نشان می‌دهد:

«ما زالت فی الأرض حجارة / ما زالت بضع زجاجات فارغة / نُقَذُفُها فی وجه الدبابات» (القاسم، ۱۹۹۳، ج ۲: ۳۶۸)

عبارت "ما زالت فی الأرض حجارة" (هنوز در زمین سنگ‌هایی وجود دارد) نماد منابع ساده و ابتدایی است که مردم می‌توانند از آن‌ها برای مقابله با دشمن استفاده کنند، حتی اگر این منابع محدود و ظاهراً بی‌ارزش باشند. "ما زالت بضع زجاجات فارغة" (هنوز چند بطری خالی وجود دارد) نیز اشاره به همان منابع ابتدایی و بی‌سلاح است که نشان می‌دهد مردم با هر چیزی که در دست دارند، به مبارزه ادامه می‌دهند. عبارت "نُقَذُفُها فی وجه الدبابات" (ما آن‌ها را به سوی تانک‌ها پرتاب می‌کنیم) تصویر یک مبارزه نابرابر است که در آن، مردم با تانک‌ها و قدرت‌های نظامی دشمن مواجه هستند. با این حال، این پرتاب بطری‌ها و سنگ‌ها به نشانه مبارزه و مقاومت است، حتی اگر در برابر سلاح‌های سنگین و قدرت‌های نظامی، به نظر کوچک و بی‌اثر برسند.

سمیع القاسم و سپیده کاشانی هردو باتوجه به شرایط محیطی خود و نحوه مبارزه با ظلم و ستم صحنه‌های آن مبارزه را در شعر خود بیان کردند. سمیع القاسم از جنگ ناعادلانه بین نیروهای اشغالگر صیونیست با مردم مظلوم فلسطین می‌گوید و سپیده کاشانی از مبارزه مردم در فضای سرکوب و خشونت قبل از انقلاب می‌نویسد.

۷-۳. پایداری در مبارزه

سپیده کاشانی در اشعار خود به پایداری در مبارزه تأکید بسیاری می‌کنند. ایشان می‌سراید:

«مسلمانم و آرمانم شهادت/ تجلی هستی است جان‌کندن من/ مپندار این شعله افسرده گردد/ که بعد از من افروزد از مدفن من» (کاشانی، ۱۳۷۳: ۱۴)

در مصراع "مپندار این شعله افسرده گردد" اشاره به این دارد که مبارزه یا مقاومت به رغم دشواری‌ها و فشارهای بیرونی، هرگز به خاموشی نمی‌گراید. این شعله هم‌چنان زنده و مشتعل خواهد بود، حتی اگر فرد خود نتواند آن را ادامه دهد. هم‌چنین تأکید می‌کند که مقاومت و آرمان‌هایی که برای آن جان داده‌ایم، پس از مرگ نیز ادامه خواهد یافت. حتی از درون خاک و مرگ، آتش مبارزه شعله‌ور خواهد شد. این عبارت بیانگر این است که مبارزه و آرمان‌ها هیچ‌گاه از بین نمی‌روند و با هر فداکاری، شکوفا خواهند شد.

سمیح القاسم نیز می‌سراید:

«مادامت لی من أرضی أشبار / مادامت لی زیتون / لیمنه / أعلنها فی وجه الأعداء» (۱۹۹۳، ج ۱: ۱۱۷)

"مادامت لی زیتون / لیمنه" این دو واژه به درختان زیتون و لیمو اشاره دارند، که برای فلسطینی‌ها نمادهایی از هویت، مقاومت و میراث فرهنگی هستند. درخت زیتون، به خصوص در فرهنگ فلسطینی، نماد پایداری و استقامت است. زیتون یک درخت مقاوم است که می‌تواند در شرایط سخت رشد کند و طول عمر بالایی داشته باشد. به همین ترتیب، سمیح القاسم این درخت را به عنوان نمادی از ایستادگی و پایداری در مبارزه انتخاب کرده‌است. لیمو نیز به نوعی نماد سرسختی و توانمندی در برابر شرایط سخت و طاقت‌فرسا است. شعر سمیح القاسم به وضوح مفهوم پایداری در مبارزه را با استفاده از نمادهای طبیعی به تصویر می‌کشد. او با اشاره به درختان زیتون و لیمو که نمادهایی از مقاومت و تعلق به سرزمین هستند، نشان می‌دهد که مبارزه برای آزادی و استقلال، مانند درختان زیتون ریشه‌دار، مستمر و پایدار خواهد بود. این اشعار نه تنها بیانگر عزم راسخ فلسطینی‌ها در برابر اشغالگری است، بلکه تأکید دارد بر این‌که هر چقدر شرایط سخت و دشوار باشد، این پایداری ادامه خواهد یافت و دشمن نمی‌تواند آن را متوقف کند.

با بررسی اشعار سپیده کاشانی و سمیح القاسم می‌توان گفت که هر دو شاعر با استفاده از نمادها و تصاویر خاص، بر مفهومی مشترک از پایداری و ادامه مبارزه در برابر ظلم تأکید دارند. در هر دو شعر، نه تنها از روح مقاومت و پایداری سخن گفته می‌شود بلکه تأکید بر این است که این مبارزه، حتی پس از مرگ و در دل خاک، هم‌چنان ادامه خواهد یافت و هیچ‌گاه خاموش نخواهد شد.

۸-۳. مبارزه زنان و کودکان

سپیده کاشانی در شعری سلاح زن در پشت جبهه جنگ را حفظ حجاب می‌داند و می‌سراید:

«ای زن مسلمان

بر سپهر ایمان، هم‌چو اختری
صبر و استقامت پاکی و نجابت را تو مظهري
ظلمت ستیزا گرد آفرین زمانه‌ای

اسوه جهانی زینب، زمانی جاودانه‌ای... (کاشانی، ۱۳۸۹: ۴۸۲)

سپیده کاشانی در این شعر، با استفاده از تصاویر مذهبی و نمادین، مبارزه زنان را به عنوان بخشی از یک مبارزه مقدس و جاودانه می‌بیند که از دیدگاه او، نماد آن زن مسلمان و حضرت زینب (سلام‌الله‌علیها) است. حضرت زینب به عنوان اسوهای از استقامت، شجاعت و فداکاری در برابر ظلم و فساد شناخته می‌شود. او پس از حادثه عاشورا، با ایستادگی در برابر یزید و حکومت ظالم، نه تنها خود را به عنوان یک مبارز معرفی کرد بلکه آرمان‌های اسلامی و عدالت‌خواهی را در جهان اسلام به تصویر کشید. و در شعری دیگر به سلاح حجاب بانوان تأکید می‌کنند:

«تو از کدام تباری زن زمانه ما/ که گشت همت و ایثار تو فسانه ما» (کاشانی، ۱۳۸۹: ۲۵)

سمیح القاسم نیز همواره در شعر هایش از مبارزه کودکان می‌گوید:

«یولد أطفالی / تولد معهم قنابلهم» (الفوسفوریه) (القاسم، ۱۹۹۳، ج ۳: ۱۱۲).

کودکان در این شعر به عنوان قربانیان جنگ معرفی می‌شوند، اما در همان جا مبارزه آنان به طور ضمنی به عنوان یک مبارزه برای بقا و ادامه زندگی مطرح می‌شود.

و در جایی دیگر می‌سراید:

«إلى الجندی الذی صنع من عظام أطفاله القتلی / سكاكين ثار / ومناجل حصاد / ومن حجارة بیته المنسوف / صنع تمائیل أطفال؛ وقواریات ورد (القاسم، ۱۹۶۸: ۹) سمیح القاسم در این شعر به مبارزه کودکان به گونه‌ای نمادین و استعاری پرداخته است. کودکان در این شعر نه تنها مبارزان قربانی جنگ و اشغال هستند، بلکه از آن‌ها به عنوان نمادهایی از مقاومت و پایداری یاد می‌شود که از درد و ویرانی می‌توانند آینده‌ای نو بسازند.

مفهوم مقاومت در مبارزه به ویژه در ارتباط با زنان و کودکان - به عنوان دو گروه آسیب‌پذیر - جنبه‌ای اساسی در ادبیات مقاومت دارد و شاعران از دیرباز به این دو گروه توجه ویژه‌ای داشته‌اند. مقاومت زنان و کودکان در شرایط اجتماعی، سیاسی و جنگی نمادی از ایستادگی در برابر ظلم، سرکوب، و نابرابری است. شاعران، به عنوان نمایندگان فرهنگ و جامعه، همواره از این مبارزات الهام گرفته‌اند و از طریق آثار خود به پایداری و مقاومت در برابر شرایط دشوار اشاره کرده‌اند. سمیح القاسم و سپیده کاشانی هردو در اشعار خود به مبارزه زنان و کودکان هر یک به نحوی اشاره کرده‌اند.

۴. نتیجه‌گیری

سمیح القاسم و سپیده کاشانی دو شاعر فلسطینی و ایرانی علی‌رغم تفاوت‌های فرهنگی و جغرافیایی در استفاده از زبان و نمادهای شعری به یک پیام مشترک درباره پایداری و مقاومت در برابر ظلم و استبداد رسیده‌اند. هردو شاعر به مبارزه تا پای جان برای رهایی و دفع تجاوز دشمن تأکید می‌ورزند و با استفاده از تصاویر و نمادهای خاص، مبارزه را نه تنها به عنوان یک واکنش به ظلم بلکه به عنوان یک آرمان بلند و استمرار در برابر هرگونه ستم و تجاوز معرفی می‌کنند. با بررسی اشعار دو شاعر درون‌مایه‌هایی هم‌چون: ۱. ستایش رزمندگان ۲. شعر سلاح مبارزه ۳. رجزهای حماسی در شعر ۴. دعوت به مبارزه در مقابل ظلم ۵. اتحاد در مبارزه ۶. توصیف صحنه مبارزه ۷. پایداری در مبارزه ۸. مبارزه زنان و کودکان را مشاهده می‌کنیم. هم‌سانی و تفاوت‌های حاصل از بررسی درون‌مایه‌های مبارزه در اشعار این دو شاعر به شرح زیر است:

ستایش رزمندگان: هر دو شاعر در اشعار خود رزمندگان و شهدا را می‌ستایند. سمیع القاسم شهادت رزمندگان فلسطینی را به عنوان نوعی عروج روحانی و پیوستگی به حقیقت می‌بیند و از مرگ آنان به عنوان مرگ پیامبران یاد می‌کند. سپیده کاشانی نیز با زبان حماسی، شهدا و رزمندگان را ستایش می‌کند و ویژگی‌هایی چون شجاعت و صداقت آنان را برجسته می‌سازد.

شعر سلاح مبارزه و رجزهای حماسی: هر دو شاعر شعر را سلاحی برای مبارزه می‌دانند و تأکید می‌کنند که ظلم ظالمان را برای جهانیان و مردم آشکار خواهند کرد سمیع القاسم در رجز خوانی‌های خود لحن حماسی ای دارد که بیشتر بر روحیه مبارزه علیه اشغالگران و ستمگران جهانی متمرکز است او گاه از اصطلاحات و واژگان نظامی استفاده می‌کند که برای تقویت روحیه جمعی در مبارزه علیه دشمن بسیار مؤثر است. به همین خاطر شعرهای وی به مردم فلسطین شور و انگیزه زیادی می‌دهد. اما رجز خوانی‌های سپیده کاشانی بیشتر لحن معنوی دارد و براساس آرمان‌های مذهبی و انقلاب اسلامی شکل می‌گیرد.

دعوت به مبارزه در مقابل ظلم: هر دو شاعر مردم را به ایستادگی و مقابله با ظلم دعوت می‌کنند اما لحن سمیع القاسم با توجه به شرایط جنگی در کشور خود کوبنده‌تر است و احساس حماسی بیشتری ایجاد می‌کند. اتحاد و پایداری در مبارزه: سپیده کاشانی و سمیع القاسم مردم را به اتحاد در مقابل ظالمان دعوت می‌کنند و به این نکته مهم تأکید دارند که مبارزه هرگز تمام نمی‌شود و حتی با مرگ نیز ادامه خواهد یافت. برای بیان پایداری در مبارزه سمیع القاسم بیشتر به نمادهای ملی و قومی مانند درخت زیتون اشاره دارد، در مقابل سپیده کاشانی بیشتر از نمادهای دینی مانند «شهادت» «جهاد» «مقاومت در راه خدا» استفاده می‌کند.

توصیف صحنه مبارزه: هر دو شاعر در شعرهای خود صحنه مبارزه را توصیف کرده‌اند و وجه تمایز در نوع مبارزه است، سمیع با توجه به شرایط کشور خود به بیان مبارزه در خیابان‌ها پرداخته ولی این مفهوم در شعر کاشانی دیده نمی‌شود و او بیشتر به بیان خفقان و سرکوب مردم توسط رژیم ظالم می‌پردازد.

مبارزه زنان و کودکان: سمیع القاسم و سپیده کاشانی هر دو به مبارزه زنان و کودکان در اشعار خود توجه خاصی دارند، اما با توجه به زمینه‌های فرهنگی، اجتماعی و جغرافیایی متفاوت، رویکردهای مختلفی دارند. سمیع القاسم بیشتر بر مبارزات ملی و استقلال سرزمین فلسطین تأکید می‌کند و زنان و کودکان را در این مسیر از جنبه‌های سیاسی و اجتماعی به تصویر می‌کشد. در مقابل، سپیده کاشانی بر مبارزات دینی و آرمان‌های انسانی تأکید دارد و نقش زنان و کودکان را در تحقق آرمان‌های مذهبی و انقلابی برجسته می‌کند.

منابع

- آیین‌وند، صادق، (۱۳۷۲)، پژوهش‌هایی در تاریخ وادب، چاپ اول، تهران: نشر اطلاعات.
- القاسم، سمیح، (۱۹۹۳)، دیوان الشاعر العربی المعاصر (الأعمال الكاملة)، قاهره: دارالسعد الصباح.
- القاسم، سمیح، (۱۹۷۸)، الحماسة، الطبعة الأولى، عكا: مؤسسه الأسوار.
- القاسم، سمیح، (۱۹۶۸)، دخان البراکین. الطبعة الأولى، الناصرة: شركة المكتبة الشعبیه.
- اسماعیلی، رضا، (۱۳۹۰)، از پایداری تا پرواز، ویراستار: مرتضی مشاکی، جلد دوم، چاپ اول، تهران: روایت فتح.
- ترابی، ضیاءالدین، (۱۳۸۹)، آشنایی با ادبیات مقاومت جهان، چاپ اول، تهران: بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع مقدس.
- زارع برمی، مرتضی، (۱۳۸۹)، «تحلیل عناصر مقاومت در اشعار «سمیح القاسم»، «سیدحسن حسینی» و «قیصرامین پور»»، کارشناسی ارشد تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
- زرقانی، سید مهدی، (۱۳۸۴)، چشم انداز معاصر ایران، مصحح: اسماعیل جنتی، چاپ اول، تهران: ثالث: شورای گسترش زبان و ادبیات فارسی.
- صاعدی، احمدرضا؛ احمدیان، حمید؛ نظری تریزی، امین، (۱۳۹۳)، «تحلیل تطبیقی درونمایه‌های مقاومت در اشعار «طاهره صفارزاده» و زینب عبدالسلام عبد الهادی حبش»، نشریه ادبیات پایداری، ۶، ش ۱۱، صص ۲۱۱-۲۳۶.
- عبود، عبده و الآخرون، (۱۴۲۰)، الأدب المقارن مدخلات نظریه و نصوص و دراسات تطبیقیه، دمشق: مطبعة قمحه إخوان.
- فرمان‌بر، جواد، (۱۳۹۴)، «بررسی تطبیقی مضامین پایداری در اشعار آمینه عدوان و سپیده کاشانی»، کارشناسی ارشد دانشگاه زابل.
- فلاحی، منیژه؛ فهیمی، رضا؛ جهانگیریان، اکرم، (۱۴۰۱)، «جلوه‌های مقاومت در اشعار سپیده کاشانی و سیمین دخت وحیدی». نشریه جامعه‌شناسی سیاسی ایران، ۵، ش ۱۱، صص ۲۳۳۹-۲۳۲۰.
- کاشانی، سپیده، (۱۳۸۹)، مجموعه آثار، چاپ اول، تهران: انجمن قلم ایران.
- کاشانی، سپیده، (۱۳۷۳)، سخن آشنا: مجموعه اشعار سپیده کاشانی، چاپ اول، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- کاشانی، سپیده، (۱۳۸۹)، مجموعه آثار سپیده کاشانی، تهران: مؤسسه انجمن قلم ایران
- کاظمی، داودرضا؛ مرادخانی، صفیه، (۱۳۹۷)، «درون‌مایه‌های ادبیات پایداری در سروده‌های بهمن ساکی با تکیه بر دفتر «آهوان پیر»»، نشریه ادبیات پایداری، ۱۰، ش ۱۸، صص ۲۸۸-۳۰۸.
- یوست، فرانسوا، (۱۳۸۶) «چشم انداز تاریخی ادبیات تطبیقی» ترجمه: علیرضا انوشیروانی، مجله مطالعات ادبیات تطبیقی، ش ۳، صص ۳۷-۶۰.

A comparative analysis of the element of struggle in the stability poetry of Iran and Palestine, a case study: Sepideh Kashani and Samih al-Qasim

Abstract

Sustainability literature has always been one of the most important branches of literature in oppressed and struggling societies and includes poems and writings that deal with human pains in a specific period. The poetry of Palestine's stability and the poetry of Iran's sacred defense are considered as a part of the literature of the stability of nations, and two of the poets who created literary works in the midst of national and international struggles are the Iranian poet Sepideh Kashani and the Palestinian poet Samih Al-Qassem. In this research, a descriptive-analytical method has been used to compare the themes of struggle in the poems of these two poets, relying on the American school. The findings show that both poets in their works include themes such as praise of warriors, poetry of fighting weapons, epic poems in poetry, invitation to fight against oppression, unity in the fight, describing the scene of the fight, persistence in the fight and paying attention to the fight of women and children. have used. But their cultural and historical differences have caused differences in the reflection of these struggles in their works. This research deals with the social and political effects of the poetry of resistance in the contemporary world and contributes to a deeper understanding of the works of these two poets.

Key words: comparative literature, sustainability literature, Sepideh Kashani, Samih al-Qasim, struggle.

تأملی در الگوهای قابل تقلید از قرآن کریم به منزله حقیقتی زبانی در خلق

اثر ادبی - هنری

علی سلیمی

استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه رازی

a.salimi@razi.ac.ir

بهیود ناصری

دانش آموخته دکتری گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه رازی

naseribehbood@gmail.com

چکیده

هنر و همه گونه‌های آن، از لطیف‌ترین جلوه‌های روح انسانی است که در بستر تاریخ بشر پدید آمده و می‌توان آن را خمیرمایه اصلی علوم انسانی به شمار آورد. قرآن کریم این معجزه بی‌بدیل الهی که همواره مخاطبان خود را مات و مبهوت کرده و مخالفان را به مبارزه طلبی و همانندآوری فراخوانده است، خود یک پدیده زبانی و از نوع هنر کلامی - بیانی است که در ظرفی به نام واژگان و ترکیب‌های زبان جای گرفته است. در این سرچشمه زلال الهی، مضامین و حقایق متعالی در سطحی قابل فهم برای همگان «تنزل» یافته و در قالب زبان بشری درآمده است. این پژوهش با تأمل در برخی آیات قرآن کریم، به منزله حقیقتی زبانی، در جستجوی دستیابی به الگوهایی قابل تقلید برای خلق هنر متعالی است. نتایج به دست آمده از این پژوهش، گویای آن است که تبیین برخی از مبانی نظری و روش‌های بیانی قرآن کریم، می‌تواند الهام‌بخش هنرمندان و ادیبان در خلق آثار هنری و ادبی ارزشمندی باشد. زیرا در قرآن کریم، در کنار بیان حقایق عالم هستی و اصول مربوط به هدایت انسان‌ها و احکام دینی، مبانی نظری و روش‌هایی در شیوه بیان و ارائه آن به مخاطبان به ودیعه نهاده شده است که با الهام از آن‌ها، یک اثر هنری می‌تواند به قلمرو یک مقوله قدسی نزدیک و به پدیده‌ای ماندگار تبدیل گردد و چنین هنری است که ضمن ماندایی، همواره دل و جان مخاطبان را تسخیر خود می‌نماید و افق دید آن‌ها عمق و گسترش می‌بخشد.

کلیدواژه: قرآن کریم، هنرماندگار، مبانی نظری هنر، الگوهای قابل تقلید.

۱. مقدمه

قرآن کریم، وحی آسمانی و بیان حقایقی است که از «امّ الكتاب» فرو آمده و به یک پدیده زبانی، کلامی تبدیل شده است. خود قرآن از این موضوع با تعبیر «تنزیل» و «انزال» به معنای فرو فرستادن، سخن گفته است. این پدیده زبانی بر قومی نازل شده است که یکی از بزرگ‌ترین قابلیت‌های آن‌ها که پیوسته به آن افتخار می‌کردند، سخنوری و سرایش شعر بوده است. این اعجاز آسمانی همواره مخالفان و معاندان خود را به مبارزه‌طلبی و همانندآوری فراخوانده است و فرموده است: ﴿قُلْ لِّئِنْ اجْتَمَعَتِ الْإِنْسُ وَالْجِنُّ عَلَى أَنْ يَأْتُوا بِمِثْلِ هَذَا الْقُرْآنِ لَا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيرًا﴾ (الاسراء / ۸۸) (بگو اگر انس و جن گرد آیند تا نظیر این قرآن را بیاورند مانند آن را نخواهند آورد هر چند برخی از آن‌ها پشتیبان برخی [دیگر] باشند)

این تحلی دامن‌های بسیار گسترده دارد و در هر زمانی به اقتضای توسعه علم و دانش بشر، پرتوی از این نور هدایت مکشوف می‌گردد. در زوایای این سرچشمه بیکران نور الهی و در کنار بیان حقایق هستی، مبانی نظری و روش‌هایی در شیوه بیان نهفته شده است که تحلیل و تبیین آن‌ها می‌تواند الگویی عالی برای هنرمندان در خلق آثار هنری به شمار آید. این مقاله، تأملی در آیات مربوطه این موضوع و کند و کاشی در راستای پاسخ‌گویی به سؤال‌های زیر است:

- مبانی نظری و روش‌های بیانی قرآن کریم چه ویژگی‌هایی دارد؟
- هنرمندان در خلق آثار هنری خویش، چگونه می‌توانند از آن مبانی نظری و روش‌های بیانی استفاده نمایند؟

۲. ویژگی‌های یک اثر هنری اصیل

۲-۱. برخورداری از صفت ماندگاری و دوام

صفت دوام و ماندگاری از ویژگی‌های هنر قرآنی است. اثر هنری به همان میزان که از ویژگی خلاقیت بهرمند باشد، پیوندی ناگسستنی با فطرت انسانی دارد. ویژگی‌های هنر متعهد قرآنی را از فرموده خداوند در سوره ابراهیم می‌توان استنباط نمود:

﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ﴾ (تَوَاتَى أَكْلُهَا كُلَّ حِينٍ بِإِذْنِ رَبِّهَا وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ) (ابراهیم / ۲۴ و ۲۵) آیا ندیدی خدا چگونه مثل زده سخنی پاک که مانند درختی پاک است که ریشه‌اش استوار و شاخه‌اش در آسمان است. میوه‌اش را هر دم به اذن پروردگارش می‌دهد. و خدا مثل‌ها را برای مردم می‌زند شاید که آنان پند گیرند.

خداوند متعال در این دوایه «[قرآن] صحنه دیگری از تجسم حق و باطل، کفر و ایمان، طیب و خبیث را ضمن یک مثال بسیار عمیق و پرمعنی بیان کرده [است]. وبه ویژگی‌های این شجره طیبه (درخت پاکیزه و پربرکت) می‌پردازد و به تمام ابعاد آن ضمن عبارات کوتاهی اشاره می‌کند.» (مکارم شیرازی، ۱۳۶۴: ۱۰ / ۳۳۱). در تفاسیر مختلف از قبیل مجمع البیان، قرطبی، فی ظلال القرآن و مفاتیح الغیب منظور از «کلمه طیبه» روش و برنامه‌های سازنده معرفی شده است. «این مثال هر سنت و دستور و برنامه و روش و هر عمل و هر انسان و خلاصه هر موجود پاک و پر برکتی را شامل می‌شود و همه این‌ها همانند یک درخت پاکیزه است با ویژگی‌های زیر:

- موجودی است دارای رشد و نمو، نه بی‌روح، و نه جامد و بی‌حرکت، بلکه پویا و رویا و سازنده دیگران و خویشان.

- این درخت پاک است و طیب از هر نظر، منظره‌اش پاکیزه، میوه‌اش پاکیزه، شکوفه و گلش پاکیزه، سایه‌اش پاکیزه، و نسیمی که از آن برمی‌خیزد نیز پاکیزه است.

- این شجره دارای نظام حساب شده‌ای است ریشه‌ای دارد و شاخه‌ها و هر کدام مأموریت و وظیفه‌ای دارند، اصولاً وجود اصل و فرع در آن، دلیل بر حاکمیت نظام حساب شده‌ای بر آن است.

- اصل و ریشه آن ثابت و مستحکم است به طوری که طوفان‌ها و تندبادها نمی‌تواند آن را از جا برکند و توانایی آن را دارد که شاخه‌های سر به آسمان کشیده‌اش را در فضا در زیر نور آفتاب و در برابر هوای آزاد معلق نگاه دارد و حفظ کند، چرا که شاخه هر چه سرکشیده‌تر باشد باید متکی به ریشه قوی‌تری باشد (أصلها ثابت).

- شاخه‌های این شجره طوبه در یک محیط پست و محدود نیست بلکه بلند آسمان جایگاه او است (و فرعها فی السماء).

- این شجره طوبه شجره‌ای پربار است نه هم‌چون درختانی که میوه و ثمری ندارند بنابراین مولد است و میوه خود را می‌دهد (تؤتی أكلها).

- اما نه در یک فصل یا دو فصل، بلکه در هر فصل، یعنی هر زمان که کسی دست به سوی شاخه‌هایش دراز کند محروم برنمی‌گردد (کلّ حین).

- میوه دادن او نیز بی‌حساب نیست بلکه مشمول قوانین آفرینش است و طبق یک سنت الهی و به اذن پروردگارش این میوه را به همگان ارزانی می‌دارد (بإذن ربّها). (همان)

در قرآن کریم، ملاک و معیار ماندگاری همه اشیاء و نه تنها کلام، در این عالم، سودمندی است:

﴿أَنْزَلَ اللَّهُ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَسَالَتْ أَوْدِيَهُۥ بِقَدَرِهَا فَاحْتَمَلَ السَّيْلُ زَبَدًا رَابِيًا وَمِمَّا يُوقِدُونَ فِي النَّارِ ابْتِغَاءَ حِلْيَةٍ أَوْ مَتَاعٍ زَبَدٌ مِثْلُهٗ كَذٰلِكَ يَضْرِبُ اللَّهُ الْحَقَّ وَالْبَاطِلَ فَأَمَّا الزَّبَدُ فَيَذْهَبُ جُفَاءً وَأَمَّا مَا يَنْفَعُ النَّاسَ فَيَمْكُثُ فِي الْأَرْضِ كَذٰلِكَ يَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ﴾ (الرعد ۱۷)

خداوند از آسمان آبی فرستاد و از هر دره و رودخانه‌ای به اندازه آن‌ها سیلابی جاری شد، سپس سیل بر روی خود کفی حمل کرد و از آنچه (در کوره‌ها) برای به‌دست آوردن زینت آلات یا وسائل زندگی آتش روی آن روشن می‌کنند نیز کف‌هایی مانند آن به وجود می‌آید، اما کف‌ها به بیرون پرتاب می‌شوند ولی آنچه به مردم سود می‌رساند در زمین می‌ماند خداوند اینچنین مثال می‌زند.

«بقای هر موجود زنده‌ای بسته به میزان سود رسانی اوست، درآیه فوق می‌خوانیم آنچه به مردم سود می‌رساند باقی و برقرار می‌ماند (وَأَمَّا مَا يَنْفَعُ النَّاسَ فَيَمْكُثُ فِي الْأَرْضِ).

نه تنها آب که مایه حیات است می‌ماند و کف‌ها از میان می‌روند، بلکه در فلزات چه آن‌ها که برای (حلیه) و زینتند و چه آن‌ها که برای تهیه متاع و وسایل زندگی، در آنجا نیز فلز خالص که مفید و سودمند یا شفاف و زیبا است می‌ماند و کف‌ها را بدور می‌افکنند.

و به همین ترتیب انسان‌ها، گروه‌ها، مکتب‌ها، و برنامه‌ها به همان اندازه که مفید و سودمندند، حق بقاء و حیات دارند، و اگر می‌بینیم مکتب باطلی مدتی سرپا می‌ماند این به خاطر آن مقدار از حقی است که به آن آمیخته شده که به همان نسبت حق حیات پیدا کرده است.» (مکارم شیرازی، ۱۳۶۴: ۱۰ / ۱۶۹).

۲-۲. برخورداری از تعهد انسانی - ارزشی

در منابع تاریخ ادب عربی، از شعر با عنوان «دیوان العرب» یعنی دفترچه یادداشت و کتاب روزمره آن‌ها نام برده شده است. (ابن خلدون، ۱۴۰۸: ۷۲۴/۱) بنابر این به یقین می‌توان گفت که شعر هنر برجسته آن‌ها بوده است، اما این هنر که همواره موجب مباهات ایشان بوده، در آیات پایانی سوره «الشعراء» به شدت مورد انتقاد قرآن کریم قرار گرفت، زیرا هنر از منظر قرآن کریم، با عنصر تعهد انسانی - اخلاقی ارزشمند می‌گردد و به میزان کاهش آن، از ارزش هنر کاسته می‌شود:

﴿وَالشُّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ﴾ (آلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ) ﴿وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ﴾ (شعراء/ ۲۲۴ و ۲۲۵ و ۲۲۶) و شاعران را گمراهان پیروی می‌کنند. آیا ندیده‌ای که آنان در هر وادی سرگردانند و آناند که چیزهایی می‌گویند که انجام نمی‌دهند.

اما در دنباله آیه، در استثنایی که آمده مرز میان دو نوع هنر به وضوح از هم جدا شده‌اند:

﴿إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانْتَصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظَلَمُوا وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنْقَلَبٍ يَنْقَلِبُونَ﴾ (شعراء/ ۲۲۷) مگر کسانی که ایمان آورده و کارهای شایسته کرده و خدا را بسیار به یاد آورده و پس از آنکه مورد ستم قرار گرفته‌اند یاری خواسته‌اند و کسانی که ستم کرده‌اند به زودی خواهند دانست به کدام بازگشتگاه برخوانند گشت.

همین دیدگاه در باره علم نیز در قرآن کریم به کار رفته است. گاهی از علم و دانایی بزرگ‌ترین ستایش‌ها به عمل آمده است. قرآن عالمان را نسبت به نادانان برتر می‌داند و می‌فرماید: ﴿قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ﴾ (زمر/ ۹) بگو: آیا کسانی که می‌دانند و کسانی که نمی‌دانند مساویند؟

و نیز از دیدگاه قرآن کریم، فقط عالمان هستند که در آیات الهی می‌اندیشند: ﴿وَتِلْكَ الْأَمْثَالُ نَضْرِبُهَا لِلنَّاسِ وَمَا يَعْقِلُهَا إِلَّا الْعَالِمُونَ﴾ (عنکبوت/ ۴۳) و این مثل‌ها را برای مردم می‌زنیم، و جز عالمان در آن نمی‌اندیشند. و آن‌ها به برکت این دانایی، به مقام خشیت الهی نائل می‌شوند:

﴿إِنَّمَا يَخْشَى اللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ الْعُلَمَاءُ﴾ (فاطر/ ۲۸) (از بندگان این فقط دانایانند که از خداوند می‌ترسند)

و گاهی نیز بر عکس، سبک‌ترین نکوهش‌ها در وصف علم و عالم آمده است. خداوند علم را برای پایبند بودن به دوری از محرمات الهی کافی ندانسته و در سوره توبه می‌فرماید:

﴿إِنْ كَثِيرًا مِنَ الْأَحْبَارِ وَالرُّهْبَانِ لَيَاْكُلُونَ أَمْوَالَ النَّاسِ بِالْبَاطِلِ وَيَصُدُّونَ عَنْ سَبِيلِ اللَّهِ﴾ (توبه/ ۳۴) بسیاری از دانشمندان و راهبان اموال مردم را به باطل می‌خورند و آنان را از راه خدا باز می‌دارند.

«احبار جمع «حبر» به معنای عالم است و بدین جهت که اثر علم و عملش می‌ماند آن را حبر می‌گویند و مراد از حبر در آیات قرآن به قرینه سیاق علماء یهود است.» (قرشی، ۱۳۵۲: ۲/ ۹۵).

«و یا این‌که افرادی با بهره بردن از علم و اطلاعی که از دین دارند، تفرقه و اختلاف را در دین باب می‌کنند» (علامه طباطبایی، ۱۳۸۵: ۲۴۲/۴) ﴿وَمَا تَفَرَّقُوا إِلَّا مِنْ بَعْدِ مَا جَاءَهُمُ الْعِلْمُ﴾ (شورا/ ۱۴) راه تفرقه و اختلاف را نپیمودند مگر بعد از آن‌که عالم شدند. و نیز پیروی عالم از هواهای نفسانی را مورد مذمت قرار داده و می‌فرماید: ﴿وَلَكِنَّ اتَّبَعَتْ أَهْوَاءَهُمْ مِنْ بَعْدِ مَا جَاءَكَ مِنَ الْعِلْمِ إِنَّكَ إِذَا لَمِنَ الظَّالِمِينَ﴾ (بقره/ ۱۴۵) اگر بعد از عالم شدن از هواهای نفسانیشان تبعیت کنی در این هنگام تو از ستمکارانی.

هم‌چنین در برخی از آیات آمده است که علم، ممکن است مانع خیانت در امانت نشود: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَخُونُوا اللَّهَ وَالرَّسُولَ وَتَخُونُوا أَمَانَاتِكُمْ وَأَنْتُمْ تَعْلَمُونَ﴾ (انفال / ۲۷) ای کسانی که ایمان آورده‌اید به خدا و رسولش و نیز در امانت‌های خود خیانت نکنید، درحالی که شما از آگاهی برخوردارید. و هم‌چنین لزوماً مانع از درهم آمیختن حق و باطل نمی‌شود: ﴿وَلَا تَلْبِسُوا الْحَقَّ بِالْبَاطِلِ وَتَكْتُمُوا الْحَقَّ وَأَنْتُمْ تَعْلَمُونَ﴾ (بقره / ۴۲) حق و باطل را در هم نیامیزید و حق را کتمان نکنید درحالی که شما از آگاهی برخوردارید.

بنابر این از مجموعه آیات در باره شعر و شعراء و هم‌چنین آیات در باره علم و علماء، یک مبنای نظری بسیار با اهمیت استنباط می‌گردد و آن تعهد انسانی در هنر است. هنر گوهری است که باید در جایگاه حقیقی خود قرار گیرد تا ارزش و بهای آن حفظ شود و جایگاه حقیقی آن، روح تزکیه شده، زلال و دور از تمایلات حیوانی و خودخواهی‌های نفسانی است.

۲-۳. مراعات ادب و احترام در گفت‌وگوی با مخاطب

یکی دیگر از مبانی نظری هنر قرآنی، رعایت اخلاق و ادب در شیوه بیان و القای هنر است. بسیاری از داستان‌ها با وجود داشتن مطالب مفید و آموزنده، دارای نقص در روش هستند و جنبه‌هایی از بد آموزی دارند. این بدآموزی‌ها در داستان‌های عشقی و جنایی بیشتر خود را نشان می‌دهد. در مقابل یکی از ویژگی‌های داستان‌های قرآن این است که مسائل مربوط به مفاسد اخلاقی را سربسته و مؤدبانه در قالب زبان مطرحو به گونه‌ای نقل می‌کند که هیچ گونه بدآموزی در پی نداشته باشد. در داستان آمدن دختر شعیب به نزد موسی آمده است:

﴿فَجَاءَتْهُ إِحْدَاهُمَا تَمْشِي عَلَى اسْتِحْيَاءٍ قَالَتْ إِنَّ أَبِي يَدْعُوكَ لِيَجْزِيَكَ أَجْرَ مَا سَقَيْتَ لَنَا فَلَمَّا جَاءَهُ وَقَصَّ عَلَيْهِ الْقَصَصَ قَالَ لَا تَخَفْ نَجَوْتَ مِنَ الْقَوْمِ الظَّالِمِينَ﴾ (القصص / ۲۵) (پس یکی از آن دو زن در حالی که به آزر گام بر می‌داشت نزد وی آمد [و] گفت پدرم تو را می‌طلبد تا تو را به پاداش آب‌دادن [گوسفندان] برای ما مزد دهد و چون [موسی] نزد او آمد و سرگذشت [خود] را بر او حکایت کرد، [وی] گفت مترس که از گروه ستمگران نجات یافتی)

نمونه برجسته این نوع داستان‌ها در قصه یوسف (ع) است، قصه‌ای که از ابتدا تا انتهای آن، در یک سوره آمده است. این داستان، یک داستان با جنبه‌های عشقی است، اما جانب اخلاقی حادثه طوری بیان شده و این ماجرای تحریک کننده به گونه‌ای ختم شده است که ضد قهرمان برای یک لحظه هم بر جای قهرمان ننشسته، هرگز عنصر ضد ارزش قدرت و جاذبه‌ای ارزشی به خود نگرفته است. خداوند در اوایل این سوره می‌فرماید:

﴿نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَذَا الْقُرْآنَ﴾ (یوسف / ۳) ما نیکوترین قصه‌ها را از طریق وحی و فرستادن این قرآن برای شما باز گو می‌کنیم.

در این سوره ضمن پرداخته شدن به حوادثی که برای حضرت یوسف پیش می‌آید، حاکمیت اراده خدا به زیبایی بیان شده. اوج داستان، درگیری یوسف با زن عزیز مصر است، زن عزیز مصر که عاشق یوسف گشته، لحظه‌ای از فکر وی خارج نمی‌شود و شب و روز در فکر او است، در یکی از روزها یوسف را در خانه خود تنها یافت، فرصت را غنیمت شمرده و خود را بر وی عرضه کرد، و با گفتن ﴿هَيْتَ لَكَ﴾ (یوسف / ۲۳) بیا پیش من که از آن توأم. یوسف را به خود فرا خواند، اما با پاسخ منفی یوسف مواجه شد که گفت:

﴿مَعَاذَ اللَّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ﴾ (یوسف ۲۳) پناه برخدا. [چگونه دست به چنین گناهی بیالایم] او پروردگار من است و منزلت مرا نیکو داشته است، همانا ستمگران [وکسانی که احسان را با خیانت پاسخ دهند] رستگار نخواهند شد.

اوج این داستان که شرح یک صحنه غریزی است، کمترین حجم از آن را اشغال نموده است. در این‌جا توجه به این نکته حائز اهمیت است، آنجا که وصف بیان خواب و ماجرای برادران یوسف است، به تفصیل آمده است، اما همین که جنبه غریزی و تحریک‌کنندگی موضوع مطرح می‌شود، همه ماجرا را به صورت ایجاز و با عبارت «هیت لک» شروع و ختم می‌گردد. برخلاف بسیاری از داستان‌های بشری که گاهی با وجود داشتن مطالب آموزنده، به گونه‌ای دارای جنبه‌های بدآموزی می‌شوند که به طور ناخود آگاه، مخاطب را به سوی فساد سوق می‌دهند.

۲-۴. توجه به میزان درک مخاطب

قرآن کریم کتابی است جهانی که به منظور هدایت تمام انسان‌ها از سوی خداوند متعال و حکیم بر پیامبر هادی و امین صلی الله علیه و آله نازل شده است و به گونه‌ای با مردم سخن می‌گوید که همگان از فهم آن بهره و نصیبی ببرند. خداوند سبحان به منظور جذب تمام انسان‌هایی که در پهنه زمین و گستره زمان به سر می‌برند، آن را کتابی آسان و قابل فهم برای همگان معرفی می‌کند:

﴿وَلَقَدْ يَسَّرْنَا الْقُرْآنَ لِلذِّكْرِ فَهَلْ مِنْ مُدَكِّرٍ﴾ (قمر / ۱۷، ۲۲، ۳۲، ۴۰) ما قرآن را برای تذکر آسان ساختیم، آیا کسی هست که متذکر شود؟!

داستان حضرت ابراهیم و گفت‌وگوی او با زبان قوم خود از جمله نمونه‌های برجسته در بیان این ویژگی است. گفت‌وگوی موجود در این داستان از نوع گفت‌وگوی بشر با بشر و پدر و پادشاه زمانه‌اش و دعوت آن‌ها به یکتاپرستی و منع از بت‌پرستی است. آن حضرت خطاب به پدر و قومش می‌فرماید: ﴿إِذْ قَالَ لِأَبِيهِ وَقَوْمِهِ مَا هَذِهِ التَّمَاثِيلُ الَّتِي أَنْتُمْ لَهَا عَاكِفُونَ﴾ (انبیاء/۵۲) آن‌گاه که به پدر و قومش گفت: این مجسمه‌ها چیست که شما به پرستش آن‌ها دل بسته‌اید؟ پاسخ دادند: ﴿قَالُوا وَجَدْنَا آبَاءَنَا لَهَا عَابِدِينَ﴾ (انبیاء/۵۳) گفتند پدرانمان را دیدیم که آن‌ها را می‌پرستیدند. ﴿قَالَ لَقَدْ كُنْتُمْ أَنْتُمْ وَآبَاؤُكُمْ فِي ضَلَالٍ مُبِينٍ﴾ (انبیاء/۵۴) گفت بدون شک شما و پدرانتان در گمراهی آشکاری بودید (هستید). آن‌گاه پاسخ دادند: ﴿قَالُوا أَجِئْنَا بِالْحَقِّ أَمْ أَنْتَ مِنَ اللَّاعِبِينَ﴾ (انبیاء/۵۵) گفتند برای ما سخن حقی آورده‌ای یا ما را به بازی گرفته‌ای؟ ابراهیم پاسخ داد: ﴿قَالَ بَلْ رَبُّكُمْ رَبُّ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ الَّذِي فَطَرَهُنَّ وَأَنَا عَلَىٰ ذَلِكُمْ مِنَ الشَّاهِدِينَ﴾ (انبیاء/۵۶) گفت: نه، پروردگار شما، پروردگار آسمان‌ها و زمین است، آن که آن‌ها را آفریده است و من بر این سخن که می‌گویم گواهی می‌دهم.

این گفت‌وگوها میان حضرت ابراهیم و قومش ادامه می‌یابد تا این‌که وی تصمیم می‌گیرد تمامی بت‌ها به جز بت بزرگ را بشکند. در خلال این گفت‌وگو حضرت ابراهیم با عبارتی ساده و نیکو بطلان عقیده قوم و پدرش را آشکار کرده، و آن‌ها را به پرستش خدای یکتا دعوت می‌نماید. در ادامه داستان، گفت‌وگوی میان قوم ابراهیم با یک‌دیگر به تصویر کشیده می‌شود که شگفت‌زده از عامل این ماجرا از یک‌دیگر می‌پرسند: ﴿قَالُوا مَنْ فَعَلَ هَذَا بِآلِهَتِنَا إِنَّهُ لَمِنَ الظَّالِمِينَ﴾ (انبیاء/۵۹) چه کسی با خدایان ما چنین کرده است؟ به‌راستی که او از ستمکاران است. برخی پاسخ می‌دهند: ﴿قَالُوا سَمِعْنَا فَتًى يَذْكُرُهُمْ يُقَالُ لَهُ إِبْرَاهِيمُ﴾ (انبیاء/۶۰) گفتند شنیدیم که جوانی به نام ابراهیم از آن‌ها سخن می‌گفت. و

سپس گفت‌وگوی میان حضرت ابراهیم و قومش در این باره وجود دارد که در ادامه سوره انبیاء آیات ۶۰ تا ۷۰ آمده است.

نمونه دیگر گفت‌وگو، گفت‌وگوی میان حضرت ابراهیم و قومش است که در آیات ۷۵ تا ۸۳ سوره انعام آمده است. حضرت ابراهیم در این آیات هر یک از ستاره، ماه و خورشید را به خدایی برگزیده و با بطلان و افول هر یک از آنها، دست از پرستش آن کشیده است. وی با این کار و با کلام و دلیلی ساده آنها را از پرستش ستاره، ماه و خورشید باز داشته و به پرستش خداوند دعوت نموده است. با کمی دقت در این گفت‌وگوها در می‌یابیم که این گفت‌وگوها برای دعوت مردم به یکتاپرستی و منع آنها از بت‌پرستی انجام شده است.

از ویژگی‌های داستان حضرت ابراهیم سادگی و روانی آن است، البته همه فهمی و سادگی و روانی خصیصه‌ای است که قصه هدفدار از آن سود می‌برد تا خوانندگان دچار سردرگمی و کج‌فهمی نشوند. (بستانی، ۱۳۷۲: ۴۱) نمونه بارز این امر در مجادله حضرت ابراهیم با مشرکان متجلی است: ﴿وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ لِأَبِيهِ آزَرَ أَتَتَّخِذُ أَصْنَامًا آلِهَةً إِنِّي أَرَاكَ وَقَوْمَكَ فِي ضَلَالٍ مُبِينٍ﴾ (انعام/۷۴) آن‌گاه که ابراهیم به عمویش آزر گفت: آیا بت‌ها را به خدایی برگزیده‌ای؟ به راستی تو و قومت را در گمراهی آشکار می‌بینم. ﴿فَلَمَّا جَنَّ عَلَيْهِ اللَّيْلُ رَأَىٰ كَوْكَبًا قَالَ هَذَا رَبِّي فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لَا أُحِبُّ الْآفِلِينَ﴾ (انعام/۷۶) پس چون شب تاریک فرا آمد، ستاره درخشانی را دید. گفت این پرودگار من است و چون غروب کرد گفت غروب‌کنندگان را دوست ندارم. و داستان به همین منوال با ماه و خورشید ادامه پیدا می‌کند و می‌گوید: ﴿يَا قَوْمُ إِنِّي بَرِيءٌ مِّمَّا تُشْرِكُونَ﴾ (انعام/۷۸) ای قوم من! از آن چه که شریک خدا قرار می‌دهید بیزارم.

پاسخ به پرسش هر مخاطبی، نیاز به فراهم بودن مقدمات و شرایطی دارد که گاه این مقدمات فراهم نیست و یا این که پاسخ به آن، دردی را از پرسش‌کننده درمان نمی‌کند و شایسته است که پرسش به گونه‌ای مطرح شود که مفید فایده و پاسخ در راستای نیاز او باشد، و این را در کتب بلاغی «اسلوب حکیم» نامیده‌اند. «پاسخ پرسش‌کننده به گونه‌ای غیر از آنچه انتظار می‌کشد، داده می‌شود.» (احمد الهاشمی، ۱۳۷۹: ۳۳۴) گاهی افرادی نزد پیامبر می‌آمدند و از اموری سؤال می‌کردند که فهم آنها توان دریافت پاسخ کامل و حقیقی آن موضوع را نداشت، اما از سوی دیگر باید پاسخی به آنها داده می‌شد. اسلوب حکیم از آن نوع زیبایی‌های کلامی است که می‌تواند مبنای نظری مخاطب‌شناسی در هنر باشد. در قرآن کریم از این شیوه گفتاری به نحو احسن استفاده شده است: ﴿يَسْأَلُونَكَ عَنِ الْأَلِهَةِ قُلْ هِيَ مَوَاقِيتُ لِلنَّاسِ وَالْحَجُّ﴾ (بقره/۱۸۹) در باره هلال‌های ماه از تو می‌پرسند، بگو آنها برای بیان اوقات و حج است.

«اصحاب پیامبر صلی الله علیه وآله از او در باره هلال‌های ماه، این چرخ آسمانی سؤال کردند که چرا در آغاز کوچک و کم سو است سپس بر آن افزوده می‌شود تا این که نورش کامل می‌گردد آن‌گاه کاهش می‌یابد تا این که ناپدید می‌شود و این پدیده آسمانی پیوسته استمرار دارد. و این یک مسأله دقیق از علم کیهان‌شناسی است که نیاز به علم عالی و فرهنگ گسترده دارد، پس خداوند متعال گویی آنان را از پاسخ منصرف کرد به بیان این که هلال‌ها ابزاری برای وقت‌یابی در داد و ستدها و عبادات است.»

آسانی زبان قرآن به دلیل گویایی عبارات و آشنا بودن پیام آن با زبان فطرت و دل است و سخنی استوار و پر مغز است که فهمیدن آن و بهره‌مندی از آن برای همگان آسان است، لذا به منظور استفاده همگانی از رهنمودهایش و درک حقایقش، در بیان مفاهیم و معانی بلند خود و ابلاغ پیام‌هایش، شیوه‌های خاصی را به کار برده و با قالب و شکل‌های متنوعی با مردم ارتباط معنوی برقرار کرده است. (نساجی زواره، بی‌تا) یکی از آفت‌هایی که امروز موجب جدایی هنر

از مردم شده است، بی‌توجهی به توان درک و فهم مخاطب و عدم مراعات حال اوست. گاهی هنرمند در عالم خیالات خود سیر می‌کند و قادر نیست با مخاطب به طور شایسته ارتباط برقرار کند و پیام خود را به او القا نماید. درک نقطه اعتدال میان عدم لغزیدن به ابتذال از یک سو و دوری از غرق شدن در عالم خیالات هنری ابهام‌آلود از سوی دیگر، از مباحث بسیار مهم در هنر است. یکی از مبانی نظری هنر قرآنی توجه به درک مخاطب است. قرآن کریم به معنای واقعی کلمه به زبان قوم نازل شده است: «وَمَا أَرْسَلْنَا مِنْ رَّسُولٍ إِلَّا بِلِسَانٍ قَوْمِهِ» (ابراهیم/ ۴) ما هیچ پیامبری را جز به زبان قومش نفرستادیم.

سادگی و زیبایی در عین دارا بودن محتوای ژرف، از ویژگی‌های هنر برتر است. در قرآن کریم گاهی مباحث بسیار سخت و عمیق فلسفی در قالبی بسیار ساده و قابل درک برای همگان در آمده است. «لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ» (اخلاص/ ۳) نزاده و زاده نشده است. این یک معنای فلسفی عمیق است که در قالبی عامیانه و بسیار ساده گنجانده شده است. و در جای جای قرآن کریم، با استفاده از مفاهیمی ساده، حقایقی عظیم را بیان می‌شده است. مثلاً همه انسان‌ها، بارها و بارها مشاهده کرده‌اند که شریک‌های تجاری و غیرتجاری در دراز مدت با هم نمی‌سازند و سرانجام، کار آن‌ها به اختلاف و جدایی از هم می‌انجامد، قرآن کریم این تجربه ساده و قابل لمس برای همگان را ماده بیان یک مفهوم ژرف فلسفی در باره اراده واحد حاکم بر این جهان قرار داده است، و می‌فرماید: «لَوْ كَانَ فِيهِمَا آلَهُةٌ إِلَّا اللَّهُ لَفَسَدَتَا فَسُبْحَانَ اللَّهِ رَبِّ الْعَرْشِ عَمَّا يَصِفُونَ» (انبیاء/ ۲۲) اگر در آن دو [زمین و آسمان] خدایانی جز الله بود، فاسد می‌شدند، پس منزّه است خداوند، پروردگار عرش از توصیفی که آن‌ها می‌کنند.

این آیه هم برای یک فرد بی‌سواد، یکتایی ذات باری تعالی را ضامن بقای عالم و اثبات می‌کند و هم یکی از براهین دقیق فلسفی به نام «برهان تمانع» در آن وجود دارد که فیلسوفان با استفاده از آن دامن کبرiایی ذات پاک خداوند را از نسبت ناروای داشتن شریک می‌زدایند. این روش بیانی، بهترین الگو برای ادیب و هنرمند است که با به‌کارگیری زبان و شیوه‌ای قابل فهم برای همگان، از انزوای اثر هنری و بیگانی مخاطب با آن جلوگیری نماید.

۲-۵. تقویت روح جمعی در مخاطبان

القای روح جمعی و دوری از تک‌نگری یکی دیگر از مبانی نظری هنر قرآنی است. در منشور قرآنی سوره حمد که مسلمانان همه روزه و در همه نمازها بارها آن را تلاوت و تکرار می‌کنند، همه با زبانی جمعی اعلام می‌کنند که «ما» فقط ترا می‌پرستیم و «ما» فقط از تو مساعدت می‌جوئیم. «إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ» (حمد/ ۵) باید توجه داشت که این آیات در جامعه‌ای نازل شده‌است که روح فردی بر روابط جامعه حاکم بوده‌است. در همین سوره همه برای هم‌دیگر دعا می‌کنند و درخواست هدایت به راه راست را برای یک‌دیگر از خداوند طلب می‌نمایند: «اهْدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ» (حمد/ ۶) ما را به راه راست هدایت فرما.

مسلمانان در سلام‌های نماز پس از سلام بر پیامبر صلی الله علیه وآله، سلام بر جمع صالحان به صورت جمعی را درخواست می‌کنند: «السَّلَامُ عَلَيْكُمْ وَرَحْمَةُ اللَّهِ وَبَرَكَاتُهُ». و نیز در دعا‌های مختلف قرآنی این روح جمعی به وضوح نمایان است. هم‌چنین در قرآن شرط قرار نگرفتن در مجموعه خاسرین، انجام عمل صالح است، و از مصادیق عمل صالح، توصیه دیگران به پذیرش حق و شکیبایی در راه آن معرفی می‌گردد:

﴿إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَتَوَاصَوْا بِالْحَقِّ وَتَوَاصَوْا بِالصَّبْرِ﴾ (عصر/۳) مگر آنان که ایمان آوردند و کارهای شایسته انجام دادند و یکدیگر را به حق سفارش کردند و یکدیگر را به صبر سفارش نمودند. «آری احقاق حق، و اجرای حق، و ادای حق در جامعه جز با یک حرکت و تصمیم‌گیری عمومی و استقامت و ایستادگی در برابر موانع ممکن نیست.» (مکارم شیرازی، ۱۳۶۴: ۲۷/۳۰۲). بنابر این، تقویت روح جمعی و استحکام بخشیدن به زندگی اجتماعی یکی از ویژگی‌های هنر مبتنی بر قرآن است.

۲-۶. توجه به سرشت و طبع انسان

از آنجا که در آیین اسلام، فطرت بشر، مخلوق «خداوند تعالی» دانسته شده است؛ لذا، همه احکام و قوانین مندرج در این آیین، مطابق با فطرت آدمی هستند. نگاه ویژه قرآن به انسان و حقوق وی گواه دیگری بر تطابق احکام و فطرت انسانی است. در نگاه قرآن، از انسان به عنوان موجودی با عظمت، تکریم شده و به صراحت به برتری انسان بر بسیاری از مخلوقات اشاره شده است: ﴿وَلَقَدْ كَرَّمْنَا بَنِي آدَمَ﴾ (اسراء/۷۰) به تحقیق ما آنان را گرامی داشتیم. منشأ این کرامت که در فطرت او نهاده شده، همان نفخه الهی است که در همه انسان‌ها به صورت یکسان، موجود است. ﴿فَإِذَا سَوَّيْتُهُ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِنْ رُوحِي﴾ (حجر/۲۹) وقتی او را درست کردم و از روح خود در آن دمیدم. (دهقان منگابادی، ۱۳۹۰: ۳۹ تا ۷۹)

تمام دستوراتی را که خداوند برای انسان در قرآن قائل شده است منطبق با فطر انسان است، «لذا، احکام مربوط به حقوق، تحت عنوان حقوق فطری که شامل؛ حق حیات به عنوان ابتدایی‌ترین حق فطری که فقدان آن، سایر حقوق را بی‌معنا می‌کند، حق عدالت به عنوان پر مفهوم‌ترین حق که در یک نگاه کلی، سایر حقوق را دربرمی‌گیرد و حق آزادی که به عنوان وسیله و ابزار در جهت تحقق سایر حقوق، مورد توجه قرار می‌گیرد نیز در نگاه قرآن منطبق با فطرت آدمی است.

قرآن مجید با تأکید بر لزوم احترام و حفظ حق حیات سایر اشخاص، تا آنجا پیش می‌رود که سلب حق حیات از یک شخص را برابر با نابودسازی تمام جامعه می‌داند. ﴿مَنْ قَتَلَ نَفْسًا بِغَيْرِ نَفْسٍ أَوْ فَسَادٍ فِي الْأَرْضِ فَكَأَنَّمَا قَتَلَ النَّاسَ جَمِيعًا﴾ (مائده/۳۲) هرکس کسی را جز به قصاص قتل یا فساد در زمین بکشد، گویی که همه مردم را کشته است. (همان)

از نگاه قرآن، عدالت، مفهومی است حقیقی که ریشه در فطرت انسانی و تمام ابعاد وجودی او دارد. (همان) عدالت دارای جنبه‌های مختلفی است، از جمله عدالت در آفرینش: ﴿الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ﴾ (انفطار/۷) همان کس که ترا آفرید و ترا درست کرد و سامان بخشید. و عدالت در تشریع دین که با فرستادن پیامبران و انزال کتب تحقق یافته است. «برای عملی شدن وظیفه پیامبران، خداوند متعال در آیات متعددی بر لزوم توجه به حق عدالت و تحقق آن از سوی مردم فرمان می‌دهد.» (همان) ﴿إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُ بِالْعَدْلِ وَالْإِحْسَانِ﴾ (نحل/۹۰) همانا خداوند به عدالت و نیکوکاری فرمان می‌دهد. و ﴿كُونُوا قَوَّامِينَ بِالْقِسْطِ﴾ (نساء/۱۳۵) پیوسته به عدالت قیام کنید. رعایت عدالت در زمینه‌های مختلف دیگر.

از نگاه قرآن، انسان فطرتاً آزاد آفریده شده است. تأکید بر پذیرش توحید به منظور پرهیز از بندگی طاغوت به معنای اعم از یک سو و توصیف انسان به عنوان موجودی صاحب اراده و حق انتخاب از سوی دیگر، نشان از توجه

قرآن به این حق و اهمیت آن می‌باشد. از طرفی قرآن کریم، با فرمان به توحید و پذیرش یکتاپرستی که محور اصلی پیام همه انبیاء بوده است ﴿وَمَا أَرْسَلْنَا مِنْ قَبْلِكَ مِنْ رَسُولٍ إِلَّا نُوحِيَ إِلَيْهِ أَنَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا أَنَا فَاعْبُدُونِ﴾ (انبیاء/۲۵) پیش از تو هیچ پیامبری را نفرستادیم مگر این که به او وحی کردیم که خدایی جز من نیست، پس مرا بپرستید، تأکید می‌کند که انسان باید از بندگی و اسارت طاغوت (غیر خدا) آزاد شود. ﴿وَلَقَدْ بَعَثْنَا فِي كُلِّ أُمَّةٍ رَسُولًا أَنْ اعْبُدُوا اللَّهَ وَاجْتَنِبُوا الطَّاغُوتَ﴾ (نحل/۳۶) در میان هر امتی پیامبری را مبعوث نمودیم که بگوید خدا را بپرستید و از غیر خدا بپرهیزید. (همان)

۷-۲. دوری از تحریک حس لجاجت در مخاطب

در آموزه‌های قرآن اقتصاد و اعتدال در هر امری پسندیده شمرده شده و بسیاری از آموزه‌های دستوری قرآن برای ایجاد اعتدال در قوای انسانی و مهار و کنترل و هدایت آن به سوی اعتدال وارد شده است. (زینب برجی نژاد، بی‌تا) در دین مبین اسلام با وجود سفارش‌های مکرر در مورد انفاق و عدم بخل در زندگی، با این وجود در مورد مصرف و هزینه، افراط و تفریط را امری نامعقول دانسته و در قرآن سفارش به میانه‌روی می‌فرماید:

﴿وَلَا تَجْعَلْ يَدَكَ مَغْلُولَةً إِلَىٰ عُنُقِكَ وَلَا تَبْسُطْهَا كُلَّ الْبَسْطِ فَتَقْعُدَ مَلُومًا مَّحْسُورًا﴾ (اسراء/۲۹) دستت را به گردنت قرار مده و به طور کامل آن را مگشا تا سرزنش شده و حسرت زده، در گوشه‌ای بنشینی!

امت اسلام امتی میانه و معتدل است. خداوند از امت اسلام به امت وسط و میانه یاد می‌کند و آنان را بهترین امتی می‌داند که در روی زمین آفریده شده‌اند: ﴿وَكَذَلِكَ جَعَلْنَاكُمْ أُمَّةً وَسَطًا لِتَكُونُوا شُهَدَاءَ عَلَى النَّاسِ﴾ (بقره/۱۴۳) و این گونه شما را، امت میانه‌ای قرار دادیم تا بر مردم گواه باشید. ﴿وَكُنْتُمْ خَيْرَ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ لِلنَّاسِ﴾ (آل عمران/۱۱۰) شما بهترین امتی هستید که برای مردم پدیدار شده‌اید.

هنرمند متعهد همواره از تحریک بی‌نتیجه حالت لجاجت در وجود مخاطبان می‌پرهیزد. دستور به مجادله به احسن و ترک مشرکان و مخالفان به صورتی نیکو که مخاطب به پیامبر (ص) در قرآن کریم آمده است، یک الگوی عالی برای هنر متعهد است.

﴿وَإِذَا سَمِعُوا اللَّغْوَ أَعْرَضُوا عَنْهُ وَقَالُوا لَنَا أَعْمَالُنَا وَلَكُمْ أَعْمَالُكُمْ سَلَامٌ عَلَيْكُمْ لَا تَبْتَغِ الْجَاهِلِينَ﴾ (القصص / ۵۵) و هنگامی که سخن بیهوده بشنوند از آن روی برمی‌تابند و می‌گویند اعمال ما از آن ما و اعمال شما از آن شماست سلام بر شما، خواهان [مصاحبت] نادانان نیستیم.

مقابله به مثل کردن در برابر یاوه‌گویی جاهلان، در بینش الهی امری نکوهیده و به دور از شأن مؤمنان است تا آنجا که خداوند در قرآن کریم می‌فرماید: ﴿وَلَا تَسُبُّوا الَّذِينَ يَدْعُونَ مِنْ دُونِ اللَّهِ...﴾ (انعام/۱۰۸) و به معبودهای آن‌ها، آن بت‌هایی که آن‌ها جز خدا می‌خوانند دشنام ندهید... .

ضمن این که انسان در مقابل شنیده‌ها مسؤول است و باید بر مواضع فکری و عملی الهی خویش پافشاری نماید و در برابر فشار مخالفان غیر الهی تسلیم نشود ﴿لَنَا أَعْمَالُنَا وَلَكُمْ أَعْمَالُكُمْ سَلَامٌ عَلَيْكُمْ لَا تَبْتَغِ الْجَاهِلِينَ﴾ (القصص / ۵۵) اما سخن بیهوده و بدی‌های مردم نادان را باید به خوبی و بزرگواری پاسخ دهد، و گفت‌وگو با یاوه‌گویان را قطع، و آنان را به حال خویش رها نماید.

۲-۸. به کارگیری ظرفیت‌های متنوع زبان

بی‌تردید یکی از وجوه اعجاز قرآن تکرار بیانی این کتاب بزرگ است، «کسی که بخواهد تربیت و تعلیم و اندرز و تبشیر کند باید مقصد خود را با عبارات مختلف و بیانات متشابه گاهی در ضمن قصه و امثال و رموز تزریق کند تا نفوس مختلفه و قلوب متشتت هریک بتواند از آن استفاده کند.» (امام خمینی، ۱۳۷۰: ۴۹) می‌توان گفت استفاده این کتاب از اسلوب‌های بیانی گوناگون و اکتفا نکردن به شیوه عرضه مطلب واحد یکی از علل زیبایی، عظمت، تازگی و جاودانی این کتاب آسمانی است. (نجفی، ۱۳۸۸: ۴۲۲) قرآن خود در این باره می‌فرماید: ﴿وَلَقَدْ صَرَّفْنَا فِي هَذَا الْقُرْآنِ لِيَذَكَّرُوا﴾ (اسراء/۴۱) ما در این قرآن دلایل مکرر آوردیم تا متذکر شوند.

از توانایی‌های زبانی تصویرپردازی ذهنی است، «قرآن معانی انتزاعی را به مدد تصاویر، محسوس و خیال‌انگیز می‌نمایاند. و باز حالات نفسانی و حوادث محسوس و مناظر مورد نظر را چون نمونه‌های انسانی و طبایع بشری از طریق تصویر، تفهیم می‌کند. صورتی را که قرآن ترسیم می‌کند به زودی زنده و متحرک می‌شود و معانی ذهنی جان می‌گیرد و در طبیعت بشری مجسم می‌شود و حوادث و مناظر و سرگذشت‌ها همه مشهود و مرئی می‌گردند و حالت و معنی پیدا می‌کنند، و اگر گفتار با آن‌ها همراه گردد تمام عناصر خیال‌انگیز در آن گرد می‌آید، به طوری که منظره سمعی برای شنوده تبدیل به منظره‌ای بصری و صحنه‌ای تماشایی می‌گردد.» (سید قطب، ۱۴۲۳: ۳۶)

﴿مَثَلُ الَّذِينَ كَفَرُوا بِرَبِّهِمْ أَعْمَالُهُمْ كَرَمَادٍ اشْتَدَّتْ بِهِ الرِّيحُ فِي يَوْمٍ عَاصِفٍ لَا يَقْدِرُونَ مِمَّا كَسَبُوا عَلَى شَيْءٍ ذَلِكَ هُوَ الضَّلَالُ الْبَعِيدُ﴾ (ابراهیم/۱۸) کسانی که به پروردگارشان کافر شدند اعمالشان همانند خاکستری است که در روز طوفانی، باد سختی بر آن بوزد. آنان توانایی ندارند چیزی از آن چه را انجام داده‌اند، به‌دست آورند و این همان گمراهی بی‌انتهاست.

در این آیه شریفه نتیجه اعمال کافران را برای مخاطب مجسم می‌نماید. «تشبیه اعمال آن‌ها به خاکستر با توجه به این‌که مانند خاک و غبار موجود مفیدی نیست، بلکه باقیمانده یک مشت آتش است نشان می‌دهد که اعمال آن‌ها ممکن است ظاهری داشته باشد اما فقط همان ظاهر است و محتوایی ندارد، در یک ظرف کوچک خاک ممکن است گل زیبایی بروید اما در میان خروارها خاکستر حتی علف هرزه‌ای نخواهد روئید.

تشبیه اعمال کفار به خاکستر با توجه به این‌که در میان ذرات خاکستر هیچ نوع چسبندگی و پیوند وجود ندارد و حتی با کمک آب نیز نمی‌توان آن‌ها را به هم پیوند داد و هر ذره‌ای به سرعت دیگری را رها می‌سازد گوئی اشاره به این واقعیت است که آن‌ها بر خلاف مؤمنان که اعمالشان منسجم و به‌هم‌پیوسته و هر عملی عمل دیگر را تکمیل می‌کند و روح توحید و وحدت نه تنها در میان مؤمنان که در میان اعمال یک فرد با ایمان نیز وجود دارد، اثری از این انسجام و توحید عمل در کار افراد بی‌ایمان نیست.» (مکارم شیرازی، ۱۳۶۳: ۱۰/۳۰۹)

انسان‌ها متفاوتند، عده‌ای به صورت تعبدی بسیاری از مسائل اعتقادی و اخلاقی را با جان و دل پذیرا هستند، اما در بسیاری از موارد بیان مسائل در قالبی خشک جوابگو نیست و لازم است که به شیوه‌ای جذاب بیان شود: ﴿إِنَّ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا وَاسْتَكْبَرُوا عَنْهَا لَا تُفَتَّحُ لَهُمْ أَبْوَابُ السَّمَاءِ وَلَا يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ حَتَّى يَلِجَ الْجَمَلُ فِي سَمِّ الْخِيَاطِ وَكَذَلِكَ نَجْزِي الْمُجْرِمِينَ﴾ (اعراف/۴۰) آن‌ها که آیات ما را تکذیب کردند و در برابر آن تکبر ورزیدند درهای آسمان به رویشان گشوده نمی‌شود و داخل بهشت نمی‌شوند مگر این‌که شتر از سوراخ سوزن خیاطی بگذرد! این چنین گنهکاران را جزا می‌دهیم.

این تعبیر قرآنی، کنایه لطیفی از محال بودن این امر است، در واقع برای این‌که عدم امکان دخول این افراد در بهشت به صورت یک مساله حسی در آید، این مثال انتخاب شده است، تا همان‌طور که هیچ‌کس تردید ندارد که ممکن نیست، شتر با آن جثه بزرگش از سوراخ باریک سوزن عبور کند، همین‌طور مسلم بدانند راهی برای ورود افراد بی ایمان متکبر در بهشت مطلقاً موجود نیست! (مکارم شیرازی، ۱۳۶۳: ۱۷۰/۶)

جامعه بشری به عنوان جزئی از مجموعه هستی، آیتی است از کتاب تکوینی خدا و مطالعه درباره خصوصیات آن و بررسی آنچه بر انسان رفته است از این جهت که رابطه تنگاتنگی با سرنوشت و زندگی ما دارد، از اولویت خاصی برخوردار است. بررسی تاریخ بشری از نظرگاه قرآن، قوانین حاکم بر تاریخ را به دست می‌دهد و ما را که میراث‌دار تجربه‌های ارزشمندی از تاریخ بشری هستیم، با رمز اصلی پیدایش و مرگ تمدن‌ها آشنا می‌سازد. در قرآن کریم، تاریخ گذشتگان به خاطر دست‌یابی به تجربیات گران‌قدر انسانی به صورت گسترده‌ای مطرح شده و از تاریخ به عنوان منبع مهمی برای کشف قوانین حاکم بر جامعه بشری و گرفتن «عبرت» استفاده شده است:

﴿لَقَدْ كَانَ فِي قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لِّأُولِي الْأَلْبَابِ﴾ (یوسف/۱۱۱) همانا در داستان‌های آنان «عبرتی» برای خردمندان است. کلمه «عبرت» که در این جا به کار برده شده، شایان توجه و دقت است. عبرت در زبان عربی به معنای سنجش و به دست آوردن وزن و اندازه و قیمت یک چیز و نیز به معنای تفکر و تدبیر است. نظر قرآن این است که متفکران و صاحبان عقل و اندیشه باید وقایع تاریخی را اندازه‌گیری کنند و با دقت و تدبیر و سنجش‌های لازم، ضوابط و معیارهای کلی را از بطن تاریخ بیرون بکشند و در جامعه خود آن را مورد استفاده قرار دهند و تاریخ را نه برای سرگرمی که برای تفکر بخوانند: ﴿فَأَقْصَصِ الْقَصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ﴾ (اعراف/۱۷۶) این داستان‌ها را تعریف کن تا آن‌ها تفکر کنند. (جعفری، ۱۳۶۶: ۹)

با وجود این‌که قرآن در طول بیست و سه سال در شرایط مختلف بر پیامبر اکرم صلی الله علیه و آله نازل گردیده، اما آیات و سوره‌های آن از یک نظم و هماهنگی و انسجام ویژه‌ای برخوردار است. «قرآن هیچ‌گاه از موضوع اصلی یعنی سرانجام انسان و دوم مضمون اساسی یعنی نیاز انسان به انتخاب راه و رویه درست زندگی که همان تسلیم و انقیاد در برابر ربوبیت مطلق خدا و اطاعت در عمل است و سوم هدف خود یعنی دعوت انسان به پذیرش صراط مستقیم فاصله نگرفته است. (شلتوت، ۱۳۷۹: ۲۵/۱) از لباس سخن می‌گوید اما با لطافتی آن به تقوا پیوند می‌زند:

﴿يَا بَنِي آدَمَ قَدْ أَنزَلْنَا عَلَيْكُمْ لِبَاسًا يُؤَارِي سَوَاتِكُمْ وَرِيشًا وَلِبَاسُ التَّقْوَىٰ ذَٰلِكَ خَيْرٌ﴾ (اعراف / ۲۶) ای فرزندان آدم! ما برای شما لباسی فرو فرستادیم که هم زشتی‌های شما را می‌پوشاند و هم زینت شماست ولی جامه تقوا همان بهتر است.

خداوند در این آیه «به نعمت لباس و مایه تقوی اشاره نموده و دو باره به مطلب قبلی [داستان حضرت آدم] باز می‌گردد، این کار چون به سهولت و با پرسشی غیرمحسوس انجام می‌شود، زیبایی سخن را دو چندان می‌کند.» (سیوطی، بی تا: ۳۴۷/۲) و یا در سوره کهف نیز پس از یاد کردن ذوالقرنین و سدّی که ساخت و نابود شد، به قیامت و نشانه‌های آن منتقل می‌شود و به اصطلاح ادبا «تخلص» (از شاخه‌ای به شاخه‌ای رفتن) نیکویی شکل می‌گیرد. (همان)

این‌ها برخی از ویژگی‌های یک هنر اصیل است که متن قرآنی به منزله یک حقیقت زبانی آن‌ها را بازنمایی کرده است و از جمله الگوهای قابل تقلید برای خلق اثر هنری، داستان‌های قرآن است به عنوان مثال داستان حضرت سلیمان و حضرت ایوب است که با دو رویکرد متفاوت، یک هدف را عینیت بخشیده است «در شیوه بیان این دو داستان،

الگویی قابل تقلید در هنر داستان‌نویسی وجود دارد. در این الگوی قرآنی، ثابت می‌شود که در هنر متعهد، شکل‌های بسیار متنوعی می‌تواند پدید بیاید و هنرمندان با خلاقیت‌های هنری خود، از مسیرهای متفاوت و حتی گاهی متضاد، می‌توانند به هدفی واحد دست یابند» (سلیمی و پاک منش، ۱۳۹۳: ۲۳)

نتیجه‌گیری

با توجه به مطالب گفته شده، چنین استنباط می‌گردد که در قرآن، در کنار بیان حقایق هستی که بیانگر اعجازهای علمی این مائده آسمانی است، مبانی نظری و روش‌هایی هنری در مضمون و شیوه ارائه نهفته است که تبیین دقیق آن‌ها، می‌تواند الگویی عالی برای هنر متعالی و ارزشی باشد. از منظر قرآن کریم، هنر با عنصر تعهد، حیات‌بخشی، زنده است و بدون آن، پیکره‌ای مرده و بی‌جان است. آثار هنرمندان متعهد با الهام از این فیض رحمانی و با الگوبرداری از این سرچشمه زلال از ویژگی‌هایی برخوردار می‌گردد که آن را با دیگر آثار متفاوت می‌سازد. ماندگاری، پویایی و سازندگی، عاری بودن از بدآموزی، برخورداری از استحکام و توانایی مقابله با ضد ارزش‌ها، فرامنطقه‌ای بودن، مولد بودن، مفید بودن برای تمام زمان‌ها و هدفمند بودن، از جمله ویژگی‌هایی است که هنرمندان می‌توانند از مبانی نظری و روش‌هایی بیانی قرآن کریم الهام بگیرند و هر اثر هنری - ادبی به میزان بهره‌مندی از این عناصر، به مرز «قداست هنری» دست می‌یابد.

پی‌نوشت

- ۱- گفت‌وگو از عناصر داستان است که نشان دهنده افکار و عقاید و اندیشه‌های شخصیت‌های داستان می‌باشد. این عنصر در داستان‌های قرآنی ویژگی‌های شخصیت داستان را بیان می‌کند. شخصیت‌ها در خلال گفت‌وگوهایشان از اندیشه‌ها، آراء، افکار و مواضع خود پرده برمی‌دارند. (ابوالستیت، ۱۹۹۱، ۶۰۷)

منابع

قرآن کریم

ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد (۱۴۰۸ هـ). دیوان المبتدأ والخبر فی تاریخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوی الشأن الأكبر، المحقق: خلیل شحاده، بیروت، دارالفکر.

ابوالستیت، محمد الشحات (۱۹۹۱) خصائص النظم القرآنی فی قصه ابراهیم(ع)، قاهره، مطبعه الامانه.

امیل بدیع یعقوب و میشال عاصی (۱۹۸۷) المعجم المفصل فی اللغة والادب، جلد اول، بیروت، انتشارات دارالعلم للملایین.

امین شیرازی، احمد (۱۳۶۹) آیین بلاغت ترجمه و شرح مختصر المعانی جلد اول، قم، انتشارات دفتر تبلیغات اسلامی.

بستانی، محمود (۱۳۷۲) جلوه‌های هنری داستان‌های قرآن جلد دوم، مترجم محمدحسین جعفرزاده، مشهد، بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.

جعفری، یعقوب (۱۳۶۶) بینش تاریخی قرآن، تهران، دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

خمینی، روح الله (۱۳۷۰) قرآن باب معرفت الله، گردآورنده مسجد امام حسن مجتبی، انتشارات پیام آزادی.

دهقان منگابادی، محمود حائری و فاطمه حیدری (۱۳۹۰) حقوق فطری از دیدگاه قرآن، کتاب قیم، دوره ۱، شماره ۱، صص ۷-۳۹

رادمرد، عبدالله وهما رحمانی (۱۳۹۱) کاربرد التفات در بافت کلام الهی، فصلنامه لسان مبین، شماره ۸.

سلیمی، علی و نبی اله پاک منش (۱۳۹۳) «الگوهای تعلیمی قابل تقلید در داستان‌های قرآنی (بررسی موردی داستان سلیمان و ایوب ع) مجله پژوهش‌های تعلیم و تربیت اسلامی، دانشگاه شهید باهنر، سال ۶، شماره ۹، صص ۲۳-۴۴.

سید قطب (۱۴۲۳ هـ) التصوير الفنی فی القرآن، قاهره، دارالشروق.

سیوطی، جلال‌الدین (۱۳۶۳) الاتقان فی علوم القرآن، تصحیح محمد ابوالفضل ابراهیم، ترجمه مهدی حائری‌قزوینی، تهران، امیرکبیر.

شلتوت، محمود (۱۳۷۹ هـ) تفسیر القرآن الکریم (الاجزاء العشره الاولى)، مصر، مکتبه القاهره.

طباطبایی، محمد حسین (۱۳۸۵) تفسیر المیزان به قلم مصطفی شاکر، مترجم فاطمه مشایخ، چاپ چهارم، تهران، انتشارات اسلام.

عرفان، حسن (۱۳۸۱) ترجمه و شرح جواهرالبلاغه جلد دوم، چاپ دوم، قم، انتشارات نشر بلاغت.

قرشی، سید علی اکبر (۱۳۵۲) قاموس قرآن، تهران، انتشارات دارالکتب الاسلامیه.

مکارم شیرازی، ناصر (۱۳۶۲) تفسیر نمونه، چاپ پنجم، تهران، انتشارات دارالکتب الاسلامیه.

نجفی صحنه‌ای، علی (۱۳۸۸) طنز مقدس، قرآن و هنر (۲)، بنیاد پژوهش‌های قرآنی حوزه و دانشگاه.

هاشمی، سید احمد (۱۳۷۹) جواهر البلاغه، ناشر مؤسسه الصادق للطباعة والنشر.

برجی‌نژاد، زینب، اعتدال و میانه روی، پژوهشکده باقرالعلوم، بی‌تا

www.pajoohe.com/fa/index.php?Page=definition&UID=۳۹۲۶۰

نساجی زواره، اسماعیل، نداها و خطاب‌های الهی در قرآن، مرکز تعلیمات اسلامی واشنگتن، بی‌تا

www.iec-md.org/maaref/quran/quran_nedaahaa_khataabhaa_nassaaaji-zavvaareh.html

A Reflection on the Imitable Patterns of the Holy Quran as a Linguistic Truth in the Creation of a Literary and Artistic Work

Abstract

Art and all its forms are among the most subtle manifestations of the human spirit that have emerged in the context of human history and can be considered the main leaven of the human sciences. The Holy Quran, this unique divine miracle that has always stunned and astonished its audience and called opponents to challenge and imitate, is itself a linguistic phenomenon and a type of verbal-expressive art that is placed in a container called vocabulary and language combinations. In this divine source, transcendental themes and truths have been "descended" to a level understandable to all and have been transformed into human language. This research, by reflecting on some verses of the Holy Quran, as a linguistic truth, seeks to achieve imitative models for the creation of transcendental art. The results of this research indicate that explaining some of the theoretical foundations and expressive methods of the Holy Quran can inspire artists and writers in creating valuable artistic and literary works. In addition to expressing the truths of the universe and the principles related to guiding humans and religious precepts, theoretical foundations and methods in the way of expressing and presenting it to the audience have been deposited, inspired by which, a work of art can become close to the realm of a sacred category and become a lasting phenomenon. Such art, while enduring, always captures the hearts and souls of the audience and deepens and expands their horizons.

Keywords: Holy Quran, Eternal Artist, Theoretical Foundations of Art, Imitable Models

نگاهی انتقادی به نقد معاصر عربی با تأملی در دیدگاه‌های عبدالله غدامی

علی سلیمی

استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشکده ادبیات دانشگاه رازی

salimi1390@yahoo.com

علی پروانه

دکترای زبان و ادبیات عربی و مدرس دانشگاه فرهنگیان کرمانشاه

Parvaneh.ali2@gmail.com

چکیده

از مهم‌ترین ویژگی‌های نقد معاصر عربی که آنرا از نقد قدیم متمایز می‌سازد، ورود مباحث غیرادبی به حوزه ادبی است. این امر باعث شده است تا نقد ادبی با یک نوع پراکندگی و سردرگمی در مبانی و اصول خود روبه‌رو شود. برای رهایی از این وضعیت نابسامان، ضروری است با نگاهی نقادانه و از منظر «نقد نقد»، مباحث گسترده نقد معاصر عربی تحلیل و بررسی گردد. هدف از این پژوهش که با روش توصیفی - تحلیلی صورت پذیرفته است، ابتدا بررسی عواملی است که در این روند انحرافی نقش داشته‌اند و سپس ارائه راهکار مورد نظر در جهت برون‌رفت از چالش‌های پیش‌رو است. نتیجه این که شکاف میان نظریه و عمل، نفی میراث گذشته و افراط در نوگرایی، تلاش برای تحمیل نظریه‌های علمی جدید بر ادبیات، تقلید از ادبیات غیرعربی، و کم‌توجهی به اثر ادبی و پرداختن به مسائل جانبی دیگر، مهم‌ترین چالش‌ها در مبانی و روش‌های نقد معاصر عربی به شمار می‌روند. به نظر می‌رسد تفکیک این مباحث به دو حوزه محدودتر یعنی؛ حوزه «نقد ادبی» و حوزه «نظریه ادبی»، می‌تواند زمینه‌های برون‌رفت از این آشفتگی در مباحث نقدی را فراهم سازد. در بخش پایانی مقاله، دیدگاه‌های نویسنده سعودی عبدالله غدامی به مثابه نمونه‌ای انتقادی از ارزیابی او نسبت به شعر عربی ذکر شده است.

کلیدواژه‌ها: نقد معاصر عربی، نقد نقد، نظریه‌های علمی، عبدالله غدامی، نقد فرهنگی.

۱-۱. مقدمه

با وجود آنکه نقد ادبی پیشینه‌ای بسیار کهن دارد، اما موضوع «نقد نقد» امری تقریباً نوین است که از مباحث روش‌شناسی (متدلوژی) جدید، سرچشمه گرفته است. هرچند در گذشته هم گاه اتفاق می‌افتد که برخی ناقدان معیارها و اصول ادبی را در محک نقد و ارزیابی قرار می‌دادند. اما این امر به شکلی وسیع و عمیق از دستاوردهای دو قرن اخیر است. در ادب عربی قدیم، آثار نقدی فراوانی نگارش یافته است که در آن بیشتر آثار ادبی با معیارهای ادبی، مورد نقد و بررسی قرار گرفته‌اند. اما در نقد عربی معاصر، جریانی موسوم به «نقد نقد» نیز رواج یافته است. این جریان در واقع، نگاهی بیرونی و «روش‌شناسانه» به خود نقد ادبی است که در آن به جای تطبیق اصولی معین بر یک اثر هنری، به بحث درباره روش‌ها و شیوه‌های نقدی می‌پردازد. در حقیقت حرکت «نقد نقد» بررسی نظریه‌های نقدی و در محک نقد نهادن آن‌ها است، و به جای شرح و تفسیر یک اثر ادبی معین و داوری درباره آن، به نقد و ارزیابی روش‌های مختلف نقدی و ارزیابی ضعف و قوت آن‌ها می‌پردازد. «نقد نقد» خود یک بحث نقدی خالص نیست بلکه یک بحث بیرون ادبیاتی و نظری است که موضوع آن بررسی روش‌ها، اصول و مبانی نقد معاصر است.

ورود مباحث غیرادبی به حوزه ادبی است. این امر باعث شده است تا نقد ادبی با یک نوع پراکندگی و سردرگمی در مبانی و اصول خود روبه‌رو شود. برای رهایی از این وضعیت نابسامان، ضروری است با نگاهی نقادانه و از منظر «نقد نقد»، مباحث گسترده نقد معاصر عربی تحلیل و بررسی گردد. و در ادامه نقد ادبی عربی، دیدگاه‌های نقد فرهنگی نویسنده سعودی عبدالله غدامی، مباحث چالش‌برانگیزی و نوبی در عرصه ادب و نقد معاصر عربی پدید آورد که در خور تأمل است. این پژوهش با روش توصیفی - تحلیلی وضعیت نقد معاصر عربی بررسی نموده است.

۱-۲. پیشینه پژوهش

مجیدی و همکاران (۱۳۹۰) در «النقد الأدبی العربی المعاصر وتأثره بالمناهج الغربیة دراسة و تحلیلیة»، به بررسی عوامل موثر در تأثیرپذیری نقد عربی از غرب پرداختند. و معتقدند که نقد عربی از طریق دریچه‌های نقد تطبیقی و مدارس نقدی هم‌چون مدرسه دیوان تحت تأثیر غرب قرار گرفته است. شایسته است که نقد عربی در کنار تأثیر از عوامل و مکاتب نقد غربی که ناقد ناگزیر از آگاهی از آن است، از اصالت و نقد عربی قدیم فاصله نگیرد و میراث نقد قدیم را به دست فراموشی نسپارد.

امیریان (۱۳۹۶) در «جریان‌شناسی نقد و درک متن در آموزش متون معاصر» یکی از چالش‌های آموزشی در تدریس متون معاصر، این است که دانشجویان به درک درست جنبه‌های زیبای متون معاصر نمی‌توانند دست یابند. ریشه این مشکل را می‌توان تاحدی در شیوه تدریس سنتی نقد ادبی که غالباً نقدی برون متنی و نظری است جست. در این شیوه برای شناخت اصول مکاتب نوین نقدی، چون: ساختارگرایی، نشانه‌شناسی جایگاه چندانی دیده نمی‌شود و فقط به بیان تعاریفی کلی از اصول و نظریه‌های نقد نوین، به صورت تئوری اکتفا می‌شود و دیگر نقد علمی و کاربردی در این واحد درسی جایگاهی ندارد و این امر امکان نقد و فهم درست متون ادبی را تقلیل می‌دهد، زیرا دانشجویان از شیوه‌های درست نقد یک اثر ادبی آگاهی کافی ندارد و حتی گاه به نقد نادرست می‌پردازد.

سلیمی و همکاران (۱۴۰۱) در پژوهشی تحت عنوان «بازخوانی انتقادی دیدگاه‌های نقد فرهنگی عبدالله غدامی پیرامون شعر عربی و بلاغت‌شیفتگی منتقدان» به بررسی آراء نقدی عبدالله غدامی پرداخته‌اند. نتایج به دست آمده از

این پژوهش گویای آن است که شعر عربی به باور غذایی در کنار محاسن موجود در ظاهر آن، عیوب پنهان و قابل نقدی داشته و دارد که نقد سنتی و حتی نقد نو، به دلیل دل‌بستگی شدید به زیبایی‌های شکلی از کشف آن‌ها ناتوان مانده است.

۲. نقد معاصر عربی در یک نگاه

به تعبیر منتقدان، ادبیات و هنر مانند طبیعت است. گاهی از آن سود می‌بریم، و از جلوه‌های زیبا و دل‌فریب آن متلذذ می‌گردیم و گاهی می‌کوشیم آن را بشناسیم، اسرار و رازهای ناشکفته آن را دریابیم. همه به‌طور نسبی می‌توانند از آن بهره‌مند گردند. و در شناخت ساده و اولیه آن نیز، همه مشترک هستند. اما آن‌گاه که پای شناخت دقیق و علمی به میان بیاید، کار تخصصی می‌گردد. (کیانوش، ۱۳۵۴: ۱۸) نقد ادبی در واقع همین مرحله تخصصی شدن شناخت اثر هنری - ادبی است.

در این مرحله، اختلاف نظرها و برداشت‌ها، به روشنی خود را نمایان می‌سازد. این اختلاف و تعدد دیدگاه، گاه سازنده و تکامل‌بخش و گاهی نیز، ویران‌گر و نابودکننده هستند. تا آنجا که بر اساس اصول و مبانی معین، روشن و قابل قبولی بنا شده باشند، نه‌تنها آسیبی به موضوع مورد نقد نمی‌رسانند، بلکه جلوه‌های گوناگون و متنوع تلاش‌های فکری و ذوقی شمرده می‌شوند که می‌توانند پرده از چهره ابهامات و پیچیدگی‌ها بردارند و رازها و رمزهای بسیاری را کشف نمایند. اختلاف نظر در نقد ادبی، در این سطح و با این ویژگی، امری طبیعی و مانند اختلاف دیدگاه‌ها در دیگر دانش‌ها است که در موارد بسیار، موجب تکامل و شکوفایی آن علوم می‌گردد.^۱

اما همین اختلاف آراء و نگرش‌های گوناگون و متفاوت و احیاناً متناقض، هنگامی که محوریت بحث را از دست بدهند، به یک بحث بی‌نتیجه یا حداقل، بسیار کم نتیجه مبدل خواهند شد که در آن همه چیز درهم می‌ریزد، معلوم نیست دعوا بر سرچه، و صورت مسئله کدام است. با نگاهی گذرا و اجمالی به آنچه به نام نقد ادبی، در ادبیات معاصر عربی نگارش یافته است، به جرأت می‌توان گفت که نقد ادبی معاصر عربی، به چنین سرنوشتی دچار شده است. در اصول، روش‌ها، معیارها و مبانی خود، به تناقضاتی دچار گشته که در آن، موضوع اصلی بحث و وظیفه نقد ادبی و منتقد در هاله‌ای از ابهام فرو رفته است. به تعبیر بعضی از منتقدان، نقدی بحران زده شده است. (رومی، ۱۹۹۶: ۷) نقدی که گذشته خود را نفی کرده، و با آن قطع ارتباط نموده است، اما هنوز اصول و مبانی عام مشترک و قابل قبولی نیز نیافته است.

۳. عوامل مؤثر در مباحث نقد معاصر عربی

بدون شک علل و عوامل گوناگونی در نقد ادبی دخیل و مؤثر بوده‌اند. از مهم‌ترین آن‌ها، می‌توان عوامل زیر را برشمرد:

- یک‌سونگری‌های افراطی در برخی مباحث نقدی
- تلاش برای تحمیل کامل برخی نظریه‌های علمی و مکاتب ادبی اروپایی به ادب عرب
- کم توجهی به ابعاد وجودی انسان و از آن جمله هنرمند.
- فقدان وجود مرزبندی دقیق میان نقد و نظریه ادبی
- قضاوت‌گریزی و گریز از «نقد ارزشی» و به تبع آن، عدم ایفای نقش هدایت‌گری

- عدم وجود معیارها و ملاک‌های دقیق

- بی‌توجهی به سلامت و استحکام زبان و بریدن از گذشته و عبور از مرحله انتقال از قدیم به جدید.

- ابهام و پیچیدگی در مباحث نقدی جدید

- توجه بیش از اندازه به چهره‌های منفی در ادبیات عربی قدیم

۳-۱. یک‌سونگری‌های افراطی

بعضی از منتقدان معاصر عرب، با یک‌سونگری خاصی، گمان کرده‌اند، با تمسک جستن به یک نظریه علمی، مثلاً در باب روان‌شناسی، جامعه‌شناسی، اسطوره‌شناسی، زبان‌شناسی و غیره می‌توان همه اسرار و رازهای آثار هنری- ادبی را کشف نمود. اصولاً افراط و تفریط و یک‌سونگری از آفات مهم اندیشه و رفتار انسان در طول تاریخ بوده و در آینده نیز خواهد بود. و یکی از جلوه‌های این افراط که حساس‌ترین و مهم‌ترین آفات بشر به شمار می‌رود، این بوده است که عده‌ای همواره کوشیده و می‌کوشند تا کلیدی بیابد که بشود با آن همه درهای بسته را باز نمود. تلاشی از این نوع، در نقد معاصر عربی به چشم می‌خورد. در روش‌های نقد معاصر عربی، مصادیق و نمونه‌های بارزی از این یک‌سونگری‌های افراطی به وجود آمده است. که در آن منتقدان به شکلی تکلف‌آمیز کوشیده‌اند، همه رازها و اسرار هنری- ادبی را در پرتو بعضی از نظریه‌ها و فرضیه‌های علمی که خود هنوز، جای شک و شبهه فراوان دارند، تفسیر و کشف نمایند.

گروهی از این منتقدان،^۲ با دیدگاهی کاملاً یک‌سونگر و مبتنی بر پیش فرض‌های غیرادبی، می‌کوشند به کلیدی دست یابند که بتوان با آن، همه باب‌های مسدود هنر و ادب را گشود، و همه رازهای پیچیده آن را کشف نمود. روان‌شناسی این کلید را عقده «اودیپ» یا حالت خودشیفتگی (الرجسیه) یا حالات روانی دیگر، به شمار می‌آورد، نقد اسطوره‌ای به اسطوره‌های ماقبل تاریخ تمسک می‌جوید. نقد جبرگرایی - اجتماعی، به علل و عوامل محیطی چنگ می‌زند. شیوه نقد ساختاری، علم زبان‌شناسی جدید را جایگزین همه آن‌ها تلقی می‌کند. در این روش‌های نقدی، آن قدر پیش‌فرض‌ها و مقدمات بیرون ادبیاتی مسلم به حساب آمده و نتیجه‌های از پیش معین داشته است که در بسیاری از اوقات گویی، قانون از مقدمات به نتایج برعکس شده است. و تبدیل به قانون از نتایج به مقدمات گشته است. منتقدانی که با این پیش‌فرض‌های غیرادبی به نقد و ارزیابی ادبیات می‌پردازند تقریباً کاری با خود آثار هنری ندارند، بلکه از پیش اصل را بر این گذاشته‌اند که فلان شاعر و ادیب، مثلاً دارای عقده «اودیپ» است. بنابراین هر شعری که سروده است باید در قالب این پیش‌فرض معین جای بگیرد.

یکی از ویژگی‌های این گونه نقدها آن است که منتقد در آن، متن ادبی را که باید اساس و محور نقد ادبی قرار گیرد، کنار نهاده، کوشش‌های خود را وقف آن می‌کند که شواهد و نمونه‌هایی بیابد که بتواند پیش‌فرض‌های غیرادبی مورد نظر وی را تأیید و اثبات نماید. و هر کجا که به نارسایی از لحاظ - متون و شواهد مورد نیاز برخورد کند (به ویژه درباره شعر جاهلی) موضوع از بین رفتن بخش‌هایی از متون قدیم را مطرح می‌کند. (رومی، ۱۹۹۶: ۶۲)

۳-۲. تاثیرپذیری بیش از حد از نظریات غربی

علاوه بر آفت «متن‌گریزی» عیب و نقص دیگری که آن نیز در بحرانی ساختن نقد معاصر عربی، نقش بسیار مهمی ایفا نموده است، اندیشه قالبی در باب هنر و ادبیات است. به این معنا که عده‌ای از منتقدان معاصر عرب، می‌کوشند، همه جلوه‌های گوناگون و متنوع ادبیات جدید و قدیم عرب را در یکی از قالب‌های مکاتب ادبی معاصر در اروپا جای دهند. به نظر این‌ها گویی شاعر و هنرمند، نمی‌تواند و نباید، اثری خلق کرده باشد که در یکی از این قالب‌ها ننگد. ۳

آیا این قالب‌گرایی و بیگانگی با هنر و اندیشه و مفهوم انسان که در غرب صنعتی مطرح است، یکی است؟ آیا این دو مفهوم که دارای دو پیشینه و زمینه کاملاً متفاوت هستند، می‌توانند معنای یکسانی در بر داشته باشند؟ بدون شک تلاش برای یکسان جلوه دادن آن‌ها، کوششی بی‌ثمر است. تلاشی است که منجر به مختل شدن محور بحث و در نتیجه آشفته‌گی در نقد ادبی می‌گردد.

۳-۳. کم توجهی به ابعاد وجودی انسان

بخش عظیمی از نابسامانی‌های موجود در نقد معاصر، ناشی از عدم شناخت ابعاد وجودی انسان، و از آن جمله هنرمند و سطحی‌نگری در این زمینه است. مثلاً در پاسخ این سؤال که منشأ ابداع و آفرینش هنری چیست؟ منتقد، خواه ناخواه، با موضوع انسان و نحوه شناخت او سر و کار خواهد داشت. به طوری که نحوه پاسخ‌گویی به این سؤال، بستگی کامل به نحوه شباهتی دارد که هر نکته‌ای از انسان عرضه می‌کند. و هر کدام از روش‌های نقد روان‌شناسی، جبرگرایی تاریخی-اجتماعی و اسطوره‌ای، پاسخی ویژه به این سؤال می‌دهند که در واقع بیان‌گر نوع نگرش آن‌ها به انسان است. به طور کلی پایه و اساس بسیاری از اختلاف نظرها در مکاتب فکری و فلسفی ناشی از نحوه شناخت انسان است، به گفته مطهری، در جهان هیچ موجودی به اندازه انسان نیازمند به تفسیر و توضیح نیست. چون در انسان چیزهایی دیده می‌شود که در غیرانسان دیده نمی‌شود و پیچیدگی‌هایی مشاهده می‌شود که توضیح و تفسیرش آسان نیست، بلکه فوق‌العاده مشکل است. (مطهری، ۱۳۷۲: ۸۴)

گرایش به جمال و زیبایی و خلاقیت ریشه در فطرت انسان دارد. (همان: ۸۰) اگر این اصل را بپذیریم، ابداع و آفرینش هنری در واقع پاسخ به این گرایش و جامه عمل پوشاندن به آن است. در پرتو این نگرش انسان‌شناسانه، اگر هنرمند، دست به آفرینش هنری می‌زند، چون جهان موجود حس زیبایی‌جویی او را به طور کامل ارضاء نمی‌کند. او می‌خواهد جهانی زیباتر، روائی‌تر و آرمانی‌تر خلق کند در واقع زائیده نیاز به زیبایی در روح انسان، گریز از وضع موجود و پناه بردن به جهانی زیباتر است. هنر، زاده و فرزند چنین آرزویی در نهاد انسان است و فقط در پرتو این دیدگاه انسان‌شناسی می‌توان سرچشمه و منشأ حقیقی ابداع و آفرینش هنری را کشف و تفسیر نمود و اگر منتقدی، به این حقیقت به ظاهر ساده بی‌توجه باشد، بدون شک از تفسیر جلوه‌های گوناگون و شگفت‌انگیز ابداع، عاجز خواهد ماند. منتقدانی که کوشیده‌اند منشأ آفرینش هنری را با توجه به حالت‌های روحی - روانی غیرعادی، اسطوره‌ها، جبر تاریخی و اجتماعی تفسیر نمایند، مرتکب همان اشتباهی شده‌اند که روان‌شناسان در قرن نوزدهم و در اوج علم‌گرایی (سیانتیسم) در باب منشأ و سرچشمه مذهب مرتکب آن شدند. آن‌ها مذهب را ناشی از ترس به شمار آوردند. (شریعتی، ۱۳۶۱: ۶۱) و خلاصه آنکه به تعبیر مرحوم شریعتی «هر کوششی برای تعریف مذهب، عرفان و هنر که عالی‌ترین تجلیات انسان در زندگی است باید موکل به شناختن حقیقت انسان گردد و حقیقت انسان مسأله بسیار مجهولی است.» (همان، ص ۶۱) بدون تردید، بخش عمده‌ای از عیوب و نقص‌های نقد معاصر، ناشی از یک‌سونگری و سطحی‌نگری

در باب انسان، و نادیده گرفتن پیچیدگی‌ها و رازهای پنهان، این جهان اسرارآمیز است که بدون شناخت درست و دقیق آن، تفسیر صحیح از هنر و ادب محال خواهد بود.

۳-۴. ضرورت مرزبندی میان نقد و نظریه ادبی

عیب مهم دیگر در نقد معاصر آن است که وظیفه نقد و منتقد به کلی گم شده است. به عبارتی دیگر مرزهای بین نقد و غیرنقد، در هم ریخته، نوعی خلط مبحث گمراه‌کننده پدید آمده است. با نگاهی گذرا به آنچه تحت عنوان نقد ادبی نگارش یافته است، می‌توان مجموعه آن تألیفات را به دو دسته کلی تقسیم نمود:

(۱) آثاری که به طور مستقیم درباره اثر ادبی - هنری و جنبه‌های فنی آن بحث می‌کنند.

(۲) آثاری که درباره منشأ ابداع و هنر و یا هدفی که هنر و ادبیات باید در پیش بگیرد، بحث می‌کنند.

به نظر می‌رسد برای برون رفت از پراکندگی کنونی مباحث نقد ادبی، لازم است این دو حوزه بحثی از هم تفکیک گردند و به دو حوزه «درون ادبیاتی» و «بیرون ادبیاتی» تقسیم شوند. حوزه اول، نقد ادبی به معنای خاص کلمه است. و خواه ناخواه، با ذوق و تأثیر هنری در دل و جان منتقد، سرو کار خواهد داشت. در این نوع بحث، منتقد با استفاده از ابزارهای درجه اول فنی - هنری، از قبیل مسائل بیانی - بلاغی، لغوی، مقایسه با دیگر آثار، عناصر عاطفه، تخیل، فکر، اسلوب و غیره، اثر را نقد و بررسی می‌کند و در نهایت به قضاوت درباره آن می‌پردازد.

اما این موضوع که سرچشمه و منشأ ابداع و آفرینش هنری چیست؟ و یا هنر و ادبیات چه اهدافی را باید در پیش بگیرند و کار هنرمند و ادیب در چه جهتی باید باشد؟ و مسائلی از این قبیل مربوط به حوزه نظریه ادبی است. و نظریه ادبی با توجه به جهان‌بینی فکری - فلسفی خاصی که صاحب نظریه دارد، به این سؤال‌ها، پاسخ‌های ویژه خود را می‌دهد. این تفکیک موضوع، قسمت زیادی از سردرگمی موجود در نقد معاصر را بهبود خواهد بخشید.^۴

با تفکیک این دو حوزه بحث، دعوای دیرین «ذوقی» یا «غیرذوقی» بودن نقد ادبی نیز تا حدودی پایان می‌یابد. به این شکل که حوزه نظریه ادبی که مباحثی بیرون ادبیاتی و الهام گرفته از جهان‌بینی منتقد و علوم و معارف گوناگون بشری می‌باشد، حوزه‌ای غیر ذوقی، عقلی و علمی به شمار می‌آید. اما حوزه، نقد ادبی، زمینه‌ای ذوقی است که خواه ناخواه، رنگ هنر و ادبیات در خود دارد به گونه‌ای که نمی‌توان، اصول و مبانی عقلی و فلسفی برای آن جستجو یا بر آن تحمیل نمود. با این توضیح، می‌توان گفت بخش عمده آنچه که در ادبیات معاصر عربی، تحت عنوان نقد ادبی نگارش یافته است، در واقع نقد ادبی نیست بلکه مسائلی بیرون ادبیاتی است و باید در حوزه نظریه ادبی جای بگیرد. به نظر نگارندگان از مهم‌ترین فواید این تفکیک حوزه مباحث، شفافیت بخشیدن به صورت مسأله و روشن ساختن محور بحث است. زیرا نقد معاصر با علوم گوناگون چنان در هم آمیخته شده که مرز نقد و غیرنقد نامعلوم است. و یکی از علل مهمی که نقد معاصر عربی را به بحث‌های پراکنده موجود دچار کرده است، همین خلط مباحث است. خلاصه آنکه ادبیات معاصر عربی، و به‌ویژه نقد ادبی، امروز در وضعیت نابسامانی قرار دارد. مسائل، معیارها و موضوعات مختلف آن، در هم ریخته شده است. وظیفه نقد و منتقد گم شده است. معلوم نیست دعوا بر سر چه و صورت مسأله کدام است. و به تعبیر آن منتقد اروپایی، به سرنوشتی دچار شده است که در آن «یکی می‌گوید فلان چیز آبی است و دیگری می‌گوید، خیر آبی نیست، بلکه شبیه انسان است». (هوف، ۱۳۶۵: ۱۶۸)

۳-۵. رویه قضاوت‌گریزی در نقد معاصر

قضاوت‌گریزی و گریز از «نقد ارزشی» و به تبع آن، عدم ایفای نقش هدایت‌گری یکی دیگر از عیوب مهم نقد معاصر عربی به شمار می‌رود. زیرا در عمده آنچه به نام نقد ادبی، نگارش یافته است. امر داوری درباره اثر مورد نقد، به کلی به دست فراموشی سپرده شده است. این در حالی است که اصولاً یکی از اهداف با اهمیت نقد ادبی باید داوری درباره اثر هنری، و در نتیجه ایفای نقش هدایت‌گری باشد که تفسیر اثر، در حقیقت، مقدمه آن به شمار می‌رود. با دارا بودن این خصوصیت است که گفته‌اند: «نقد چشم به آینده دوخته اما سایر علوم و فنون با تمسک به سنن، تقریباً به کلی در گرو گذشته هستند.» (زرین کوب، ۱۳۷۱: ۳۴)

شاید یکی از ویژگی‌های نقد معاصر عربی که به خوبی نشان می‌دهد بخش عمده آن در حوزه نظریه ادبی جای می‌گیرد همین «قضاوت‌گریزی» و عدم ایفای نقش هدایت‌گری در آن باشد. زیرا نقد ادبی نیاز به ملاک و معیار دارد. اما منتقدی که مثلاً با استفاده از روان‌شناسی درباره هنرمند بحث می‌کند، اصولاً حوزه کارش اقتضای ارزیابی اثر هنری و نمرده دادن به آن را ندارد و تنها در حوزه نقد ادبی به معنای خاص کلمه است که چنین هدفی می‌تواند تحقق باشد. به تعبیر منتقد انگلیسی تی. س. الیوت (۱۹۶۵) «هرگاه توجه ما از شاعر به شعر معطوف شود، آن‌گاه خواهیم توانست به نتیجه قابل ستایشی دست یابیم که جزء ارزیابی واقع بینانه‌تر از شعر خوب یا بد نخواهد بود (الیوت، ۱۹۷۵: ۱۱۳).

۳-۶. فقدان وجود معیارها و ملاک‌های ارزیابی

یکی دیگر از عیوب و نقص‌های بسیار مهم، در نقد ادبی معاصر عربی، بحران معیارها و ملاک‌ها است. در نقد عربی قدیم معیارهایی از قبیل: علوم بلاغی، نحو، معیارهای لغوی و بحث‌های مربوط به سرقت‌های ادبی و غیره، ابزارهایی بودند که منتقد آثار ادبی را با آن‌ها محک می‌زد و به داوری درباره آن می‌پرداخت. اما در نقد عربی معاصر، با ترک آن معیارها، و عدم جای‌گزینی معیارهای قابل قبول و مشترک، امر داوری در نقد ادبی، به کلی به دست فراموشی سپرده شده است، و فقط در نقد ایدئولوژیکی - اجتماعی، اندکی به امر داوری توجه می‌گردد که آن هم تنها به جنبه‌های محتوایی و اجتماعی اثر توجه می‌شود.

۳-۷. کم‌توجهی به استحکام زبانی در اثر

بی‌توجهی به سلامت و استحکام زبان یکی دیگر از عیوب رایج و عمومی نقد معاصر عربی به شمار می‌رود. از آن زمانی که ادبای مهجر، مجوز خطاهای زبانی را برای ادیب و شاعر صادر نمودند (نعیمه، ۱۹۸۸: ۱۰)^۵ تا امروز که این موضوع به یکی از تهدیدها و خطرهای بنیان‌برافکن در ادبیات عربی معاصر مبدل شده است. ده کتاب و مقاله در این باب نگارش یافته است. از آن جمله پیشوای شعر نو، شاعره معاصر عراقی نازک الملائکه، بخش عظیمی از کتاب نقدی خود (قضایا الشعر المعاصر) را به این موضوع اختصاص داده است. وی از این‌که خطاهای نحوی و لغوی در ادبیات عربی معاصر شیوع یافته و منتقدان با سهل‌انگاری تمام از کنار آن می‌گذرند انتقاد می‌کند. او نمونه‌هایی ذکر می‌کند که حتی شاعری «ال» تعریف بر سر فعل درآورده و منتقدی که آن اثر را نقد کرده، هیچ اشاره‌ای به این خطای نحوی ننموده است. نازک الملائکه سپس به علل و عوامل این بی‌توجهی نسبت به زبان، اشاره می‌کند و آن را ناشی از اندیشه‌ای

می‌داند که توجه به استحکام و سلامت زبان را نوعی جمود فکری و نشانه عقب‌ماندگی از زمان و پیش‌رفت علم به شمار می‌آورد. (نازک الملائکه، ۱۹۶۲: ۲۹۰)

۳-۸. وجود ابهام و پیچیدگی در مباحث نقدی

یکی دیگر از عیوب نقد معاصر عربی ابهام و پیچیدگی است که هم‌اکنون بخش عظیمی از این نقد را فراگرفته است. اصولاً بحث و گفت‌وگو در باب غموض و ابهام در شعر از مسائل نقدی مهمی است که همواره مورد توجه و مناقشه منتقدان و ادبا بوده است. (احسان عباس، ۱۹۸۸: ۲۵۹) اما در ادبیات معاصر، غموض و ابهام محدود به حوزه شعر نیست بلکه دایره آن گسترده شده و به درون نقد ادبی نیز سرایت کرده است، به طوری که گاه خود نقد که باید روشن و روشن‌گر باشد در هاله‌ای از ابهام فرو رفته و نیاز به نقدی دیگر دارد. (رومی، ۱۹۹۶: ۱۷-۲۰) اگر بتوان برای غموض و ابهام در شعر، با توجه به زبان و ماهیت خاص آن دلایلی و توجیهی یافت. (امین‌العالم، ۱۹۸۷: ۴۷) اما این ویژگی در نقد ادبی را به هیچ وجه نمی‌توان توجیه کرد. زیرا نقد ادبی که وظیفه دارد نقاب از چهره اثر هنری و ادبی بردارد و از آن رفع ابهام نماید و راهگشای فهم دقیق و کامل‌تر آن باشد، چگونه می‌تواند دارای غموض و ابهامی باشد که خود نیازمند شرح و تفسیر دیگری باشد.

نفی میراث اسلامی - عربی قدیم و شعار عصری شدن به طور مطلق و کامل که تقلید کورکورانه از غرب است (الحاوی، ۱۹۸۴: ۱۵۳) و نیز گرایش به سمت پوچ‌گرایی و نیست‌انگاری، یکی دیگر از ابزارهای ویران‌گری است که شعر و نقد معاصر عربی را به سوی انحراف سوق داده است. این امر چنان تهدید کننده است که حتی شعراء و ادبای نوگرا هم زبان به انتقاد از آن گشوده‌اند. شاعر معاصر فلسطینی محمود درویش در این زمینه می‌گوید:

«این آشفتگی ما را از پای درآورده است، آشفتگی که نوگرایی و مدرنیسم را مترادف با نیست‌انگاری و گاه ضد حرکت انقلابی به شمار می‌آورد. تا جایی که اشیاء معنایی ندارند، زبان، فداکاری و تلاش معنایی ندارد. محتوا در شعر معنایی ندارد، معنای شعر بی‌معنایی است. زیرا معانی - چنان‌که مدرنیسم می‌گوید - مفاهیمی کهنه و قدیمی هستند.» (المقالح، ۱۹۸۵: ۸۱).

اصولاً شعار نفی کامل میراث فرهنگی گذشته، و نوگرایی مطلق، در نهایت به نابودی فرهنگ و ادب می‌انجامد.^۶ چنان‌که ناقد معاصر رجاء النقاش نیز در این زمینه می‌گوید:

«انشار و شیوع موج آشفتگی و نیست‌انگاری در شعر معاصر عربی یک پدیده بسیار خطرناک است.» (النقاش، ۱۹۹۵: ۴۵)

۳-۹. تمرکز بر جنبه‌های منفی در ادبیات عربی قدیم

توجه بیش از اندازه به چهره‌های منفی در ادبیات عربی قدیم یکی دیگر از عیوب نقد معاصر عربی است. شاعرانی مانند ابونواس و بشاربن برد که جنبه‌های منفی شخصیت اخلاقی آن‌ها مشهور است بیشتر از شعرای دیگر مورد بحث و بررسی قرار گرفته‌اند.^۷ حتی منتقدان جامعه‌گرایی مانند سلامه موسی که گرایش چپ‌گرایی دارد نیز، از این توجه بیش از حد به چهره‌های منفی مانند ابونواس، انتقاد می‌کند و آن را خلاف ایفای نقش رسالت اجتماعی از سوی هنرمند، به شمار می‌آورد (سلامه موسی، بی‌تا: ۱۰۶).

۴- دیدگاه‌های غذایی به مثابه گزارشی از زیرساخت‌های شعر عربی

در تکمیل این موضوع، تأملی در دیدگاه‌های انتقادی نویسنده سعودی عبدالله غذایی به مثابه نمونه‌ای از وضعیت شعر عربی، می‌تواند زاویه‌ای نو در نقد فرهنگی معاصر عربی پدید آورد. هرچند پرداختن به موضوعات نقدی جدید و فتح عرصه‌های نو و بکر در آن، کاری بس شایسته تقدیر است و باعث درگیر شدن هرچه بیشتر ذهن و تلنگر در خیال مخاطب می‌شود. اما ناگفته پیداست که هر نظریه و ایده جدیدی بدون نقص نمی‌توان باشد. غذایی هم از این قاعده مستثنی نیست. به نظر می‌آید که او آن‌چنان شیفته موضوع نقدی مورد بحث (نقد فرهنگی) شده است، که برای اثبات آن از بعضی واقعیات چشم‌پوشی می‌کند و تحلیل‌های نقدی او گاهی یک‌جانبه و سودجویانه و در جهت افکار خویش است. اکنون برآنیم تا در ادامه به بعضی از این نکات اشاره کنیم:

۴-۱. عوامل خارجی

یکی از نکاتی که مبحث غذایی را تا حدودی از بحث علمی و بی‌طرفانه دور کرده است؛ عدم توجه ناقد به عوامل خارجی و تاثیرگذار در تحولات شعر معاصر عرب است. فقدان روش‌های سبک‌شناسی علمی و تکیه بر برداشت‌های شمی و ذوقی در بعضی مواقع او را به کلی‌گویی و سطحی‌نگری کشانده است. اکنون سؤالات زیر مطرح است:

الف: آیا پرداختن به شعر عربی معاصر بدون توجه عوامل خارجی تاثیرگذار در آن امکان‌پذیر است؟

ب: آیا می‌توان چنین حکم کرد که شعر تفعیله بدون هیچ بستر تاریخی و منقطع از تلاش‌های سابق، به یکباره و با آگاهی کامل، به دست نازک ملائکه اتفاق افتاده است؟

پاسخ روشن است. شعر تفعیله در یک بازده زمانی طولانی، به تدریج و با توجه به مسائل و تغییرات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی اتفاق افتاد. نرمی و لطافت زبانی که غذایی از آن بحث می‌کند، یکی از ویژگی‌های مکتب شعری جدید بود که در نتیجه آشنایی و ارتباط با فرهنگ غربی به وجود آمد. از طرفی دیگر در آثار شاعران رمانتیسم قبل از نازک ملائکه، زبان شعری به طور قابل ملاحظه‌ای از فخامت و خشکی دوره‌های قبل فاصله گرفته است؛ گویی بستر مناسب برای تغییرات دیگر فراهم است. شالوده این تغییرات فرهنگ غرب و بخصوص مکتب رمانتیسم است. ویکتور هوگو می‌گوید: «هنرمند رمانتیک برای خواهش‌ها و احتیاجات روح خود اهمیت قائل است و آنچه به هنرمند الهام می‌بخشد، عشق و علاقه است. این علاقه باید آزاد باشد، دل باید بی‌قید و بند سخن بگوید و بی‌قید و بند فرمان براند.» (سید حسینی، ۱۳۷۶: ج ۱، ۱۸۰).

نکته دیگر این که با توجه به این که اغلب، آغاز شعر تفعیله را ظهور همزمان اولین تجربه‌های سیاب و نازک ملائکه می‌دانند، منطقی نیست که نازک ملائکه سردمدار این تحول در زیرساختی بدانیم. قصیده "کولیرا" بیشتر یک تغییر عروزی محسوب می‌شود تا یک تغییر همه‌جانبه در معنا و مفهوم؛ همان‌طور که خود غذایی به آن اشاره می‌کند و آن را خارج از دایره شعر آزاد و ادامه تجربه‌های نسیب عریضه و میخایل نعیمه می‌داند (غذایی، ۱۹۷۸: ۳۶).

۴-۲. غلبه نگاه مردسالارانه بر زبان و شعر (الفحوله)^۸

"الفحوله" و غلبه اندیشه مردسالاری مهم‌ترین بحث انتقادی است که غذایی آن را در نقد فرهنگی و بحث از زیرساخت‌ها، به کار گرفته است. غذایی گفتمان شعری قدیم را گفتمانی کاملاً مردسالارانه قلمداد می‌کند. و آن را نقطه مقابل «الأنوثة» زنانه‌نویسی و زنانگی می‌داند. به گفته او به دلیل این زیرساخت حاکم در فرهنگ شعری قدیم، زنان هیچ راهی برای ابراز وجود و هنرنمایی نداشتند، مگر این که خود را در قالب مردان در می‌آوردند و مردانه شعر می‌سرودند. او فرهنگ عربی را بستر ساز این مسئله می‌داند و این گفته فرزدق را یک جمله فرهنگی و ناشی از سلطه زیرساخت مردسالار می‌پندارد که می‌گوید:

"إذا صاحبت الدجاجة صياح الديك فأذبحوها". (میدانی، بی‌تا: ۶۷/۱). (هر گاه مرغی مانند خروس صدایی سر داد سرش را ببرید!) غذایی این فرهنگ را بستر اصلی انحراف ادب شمرده است. او بر این باور است که تاریخ بلاغت عربی پیوسته از حضور زنان، اخبار و اشعار آن‌ها سخن به میان می‌آورد تا جایی که هیچ اثر جامع و بلاغی نیست که فصلی را به بلاغت زنان اختصاص نداده باشد. فحولت در ادب عربی قدیم نقطه مقابل انوثة نیست، بلکه مقابل عدم فعل بودن و ضعیف بودن در شعر است. منظور فرزدق از جمله بالا، مخالفت با شعر سرودن زنان و - به گفته غذایی - زیرساخت تأنیث^۹ نیست. بلکه او مخالف تقلید کورکورانه و ناقص است. مسأله در تصور عربی قدیم، دوگانگی جنس مونث و مذکر نیست؛ بلکه مسأله شاعر و متشاعر است و شاعر می‌تواند از هر جنسی باشد. (یقطين، ۲۰۰۱: ۱۸۷).

۳-۴. موقعیت اجتماعی زنان در عصر قدیم و جدید

توجه به موقعیت اجتماعی زنان و بافت تاریخی موقعیت آنان در گذر زمان، یکی از فاکتورهای اصلی در پرداختن به بحث تأنیث و تذکیر در شعر است که غذایی آن را نادیده گرفته است. سؤالی که غذایی مطرح می‌کند، بیان‌گر چنین اشکالی است: «چرا در طول پانزده قرن شعر عمودی، فقط چند شاعر زن ظهور کردند و این در حالی است که در نیمه دوم قرن بیستم؛ یعنی بعد از ظهور شعر تفعیله و تأنیث قصیده، تعداد زیادی از شاعران ظهور کردند؟». (غذایی، ۲۰۰۵: ۷۵). بررسی وضعیت زنان در دوره قدیم با زنان معاصر این نکته را نشان می‌دهد که مقایسه ادبی بین این دو قشر، قیاس مع الفارق است. وضعیت زن در دوره قدیم با دوره جدید بسیار متفاوت است. این گفته غذایی که می‌گوید، زنان به دلیل فرهنگ مردسالار و هم‌چنین غلبه زیرساخت‌های فحولی، در حاشیه بودند و بستر برای ابراز وجود آن‌ها فراهم نبود، صادق است. هرچند او به دیگر عوامل اجتماعی و سیاسی و حتی اقتصادی مؤثر در وضعیت زنان قدیم اشاره‌ای نداشته است. به نظر می‌آید این عوامل که شالوده فرهنگ عرب را تشکیل می‌دهند، در دو دوره شعری عرب کاملاً متفاوت است.^۶

نکته‌ای دیگر این که در اکثر زبان‌های دنیا، غلبه با زبان مذکر است و این مسأله، پیش‌تر به عنوان یک اصل پذیرفته شده مطرح است تا یک رویداد فرهنگی. بهترین دلیل برای اثبات این مطلب، رجوع به متن قرآن کریم است. خداوند بیشتر با تعبیر "یا أيها الذین آمنوا ... مردم را مخاطب قرار داده است و با مردان درباره زنان صحبت کرده است: "هن لباس لکم ... احسان عباس می‌گوید: «در گذشته هیچ‌گاه زن را مخاطب و خواننده نمی‌دانستند، از این رو مردان برای مردان می‌نوشتند. حتی بهترین زبان را از آن مردان می‌دانستند و بهترین گفتار را آن می‌دانستند که بیان‌ش مردانه و استوار باشد» (احسان عباس، بی‌تا: ۹).

روبین لکاف (۱۹۷۵)، نخستین کسی است که مسأله زبان زنانه را مطرح می‌کند. او معتقد است زبان زنان پست‌تر است؛ زیرا شامل انگاره‌های ضعیف و عدم قطعیت است و بر مطالب بی‌اهمیت، سبک، غیر جدی و واکنش‌های عاطفی تأکید دارد. به نظر او گفتار مردان نیرومندتر است و چنانچه زنان خواهان کسب برابری‌های اجتماعی با مردان باشند، باید زبان آن‌ها را بپذیرند. (سلدن و ویدسون، ۱۳۷۷: ۲۶۳، به نقل از بهمنی مطلق و همکاران، ۱۳۹۱: ۴۴) ضعیف است.

۴-۴. شکل روایی قصیده

یکی دیگر از موضوعاتی که غذایی آن را از دستاوردهای ویژگی‌های زنانه (تانیث) در قصیده می‌داند، شکل قصصی قصیده تفعیله و طریقه سرودن آن است. پر واضح است که شعر جدید، از تکنیک‌های قصه‌پردازی نوین به‌خوبی بهره برده است و یکی از ویژگی‌های لاینفک آن به شمار می‌آید، ولی نمی‌توان آن را وجه اختلاف شعر قدیم و - یا به گفته غذایی - شعر فحولی به حساب آورد. با توری در شعر جاهلی و قدیم عربی، به‌خصوص متن تعلقات، به‌خوبی می‌توان شکل قصصی و روایی در آن را مشاهده کرد. چارچوب منسجم تعلقات و پرداختن به موضوعات مختلف باعث شده تا خواننده به طور ناخودآگاه مجذوب شود؛ توقف در اطلال و دمن و ذکر یاد و خاطرات معشوقه و ایام شادی و خوشگذرانی، ذکر سختی‌های سفر و وصف ناقه، توصیف شکار و طریقه شکار آن ... (ر. ک: ابن قتیبه، بی‌تا: ۳۰). علاوه بر این موضوعاتی هم‌چون؛ رثا و فخر و هجا، باعث شده است که این قصاید از ویژگی‌های فن قصه‌پردازی برخوردار باشند. و از سرد قصصی در لابه‌لای اشعار خود به‌خوبی استفاده کنند.

نتیجه‌گیری

از مهم‌ترین ویژگی‌های نقد معاصر عربی که آن را از نقد پیشین متمایز می‌سازد، ورود مباحث غیر ادبی به حوزه نقد ادبی است. با نگاهی اجمالی به آنچه تحت عنوان نقد روان‌شناسی، نقد اسطوره‌ای، نقد جامعه‌شناسی و غیره نگارش یافته است به خوبی می‌توان این امر را احساس کرد. از سوی دیگر، امروز وظیفه نقد در میان انبوهی از مسائل غیر ادبی گم شده است به طوری که گاه معلوم نیست دعوا بر سرچه و وظیفه منتقد کدام است. نتیجه‌ای که از این مقاله گرفته می‌شود به قرار زیر است:

برای رهایی نقد معاصر عربی از سردرگمی موجود در آن، مناسب است که مباحث آن را به دو حوزه محدودتر یعنی: حوزه نظریه ادبی و حوزه نقد ادبی تفکیک نمود. بر اساس این تفکیک، آن بخش از نقد ادبی که از علوم جدید سرچشمه گرفته است و درباره امور غیر ذوقی و غیر هنری در ادبیات گفت‌وگو می‌کند در دایره نظریه ادبی قرار می‌گیرد. و آن بخش که رنگ ذوق درخود دارد و با معیارهای هنری درباره نیک و بد آثار ادبی بحث می‌کند، در حوزه نقد ادبی قرار خواهد گرفت. مثلاً نقد روان‌شناسی، یک نظریه ادبی است که درباره منشأ و سرچشمه ابداع و آفرینش هنری بحث و گفت‌وگو می‌کند و می‌کوشد به این سؤال پاسخ گوید که در روح و روان هنرمند چه رخ می‌دهد که منجر به ابداع هنری می‌گردد. به هر حال تفکیک مباحث نقد ادبی به این دو حوزه محدودتر باعث خواهد شد تا سردرگمی موجود در مباحث نقد ادبی کاهش یابد و در این میان دیدگاه‌های نقد فرهنگی سعودی عبدالله غذایی، مباحث جدیدی در عرصه نقد معاصر عربی پدید آورد.

پی‌نوشت‌ها

۱. چنان که هگل فیلسوف آلمانی ضمن اشاره به وجود اختلاف نظرهای فراوان در فلسفه، کسانی را که از تجلیات فلسفه شکایت می‌کنند، به مردی تشبیه می‌کند که طبیب، خوردن همه نوع میوه‌ای را برایش تجویز نموده است، ولی او از خوردن بعضی میوه‌ها خودداری می‌کند. (رنه ولک، ۱۳۷۳، ج ۱، ص ۲۱).
۲. و به تعبیر دکتر شفیع کدکنی «ناقدان ماورای بنفش شفیع کدکنی درباره آن‌ها می‌گوید: «ترجیح می‌دهند با تورق نیم ساعته کتابی مانند اسرارالتوحید یک مقاله مدرن و روشنفکرانه درباب «عقده اودیپ» در ابوسعید یا وابستگی طبقاتی او به حواشی خرده بورژوازی بنویسند (اسرار التوحید، ص ۷).
۳. این در حالی است که اصولاً اندیشه قالبی با روح ادبیات و هنر بیگانه است و سازگاری ندارد، و به تعبیر مرحوم دکتر شریعتی، وضع قاعده و قالب برای هنر همان اندازه خنده‌آور است که کسی بخواهد برای «غم خوردن» یا «خشمگین شدن» آداب و رسومی ترتیب دهد. (شریعتی، ۱۳۶۱، ج ۳۲، ص ۱۰۶).
۴. کوشش‌های این گروه از منتقدان که به شکلی تکلف آمیز، می‌کوشند، جلوه‌های گوناگون و متنوع ادبیات عرب، و به ویژه ادبیات قدیم را در یکی از آن قاب‌های از پیش معین شده جای بدهند، خواننده را به یاد آن سارق یونانی می‌اندازد که می‌گویند مخالفان خود را بر روی بستری می‌خواباند و اگر اندازه آن بستر نبودند آن‌ها را می‌کشید تا اندازه آن شوند، و اگر بلند تر از آن بستر بودند، مقدار اضافی را از آن‌ها کوتاه می‌کرد.
۵. جمله معروفی از جبران خلیل جبران نقل شده است در هنگامی که به خطاهای نحوی و زبانی وی اعتراض می‌کردند او می‌گفت: «لی لغتی و لکم لغتکم»
۶. به گفته زرین کوب: «بی تکیه بر سنت گذشتگان هیچ صعود و پروازی ممکن نیست (شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب - مقدمه)
۷. این گرایش از آن جهت است که چهره‌های منفی بهتر می‌توانند مصداق نظریه‌های تحلیل روان‌شناختی قرار گیرند که می‌کوشد با تمسک به عقده‌های روانی ادبیات را تفسیر کند.
۸. "فحول"، جمع فحل؛ جنس نر و قوی در تمام حیوانات، ناقدان قدیم به شاعرانی که نسبت به رقیبان خود شاعرتر بودند و بر آن‌ها غلبه می‌کردند، فحل می‌گفتند. به عنوان مثال ابن‌سلام جحمی کتاب خود را "طبقات فحول الشعراء" نام نهاده است. ر. ک. "معجم الوسیط: مادهی «فحل».
۹. تأنیث در این جا محصور در جنس مؤنث و یا شعر مؤنث و یا اعمال زنانه نیست؛ بلکه تأنیث در این جا، به گفتمانی لغوی مربوط می‌شود که دارای زیرساخت فرهنگی و ویژگی‌های زنانه است و از جانب مردان نیز اتفاق می‌افتد، همان طور که تذکیر زیرساخت فرهنگی دیگر است که هم از جانب زنان و هم از جانب مردان رخ می‌دهد. چه بسیار زنانی که گفتمان مردانه را تقویت کردند و چه بسیار مردانی که گفتمان ابداعی زنانه را به کار بردند

منابع

- ابن قتیبه (۱۹۰۴)؛ الشعر الشعراء، لندن.
- بهمنی مطلق، یدالله و باقری، نرگس (۱۳۹۱)؛ «مقایسه زبان زنان در آثار سیمین دانشور و جلال آل احمد»، فصلنامه علمی - پژوهشی زن و فرهنگ، سال سوم، شماره یازدهم، صص ۵۹-۴۳.
- الحاوی، ابراهیم (۱۹۸۴) حركة النقد الحديث و المعاصر فی الشعر العربی، ط ۱، بیروت: مؤسسه الرسالة.
- راسل، برتراند (۱۳۶۵) تاریخ فلسفه غرب (ترجمه نجف دریابندری)، تهران: نشر پرواز.
- الرجاء، نقاش (۱۹۹۵) «اخبار ثقافية»، مجله العالم، ش ۵۳۱، صص: ۴۵.

- رومیة، وهب احمد (۱۹۹۶) *شعرنا القديم و النقد جديد*، ط ۱، الكويت: المجلس الوطني و الفنون و الأدب.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۶۵) *دفتر ایام*، ج ۱، تهران: انتشارات علمی.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۱) *شعر بی دروغ شعر بی نقاب*، تهران: انتشارات علمی.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۳) *نقد ادبی*، ج ۵، تهران: امیرکبیر.
- سیدحسینی، رضا (۱۳۷۶)؛ *مکتب‌های ادبی*، تهران: انتشارات نگاه.
- شریعتی، علی (۱۳۶۱) *مجموعه آثار*، ج ۳۲ (هنر)، رهنما، تهران: انتشارات اندیشمند.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۶) *اسرار التوحید فی مقامات الشیخ ابی السید*، ج ۱، تهران: انتشارات آگاه.
- العالم، محمود امین و دیگران (۱۹۸۷) *فی قضایا الشعر العربی المعاصر*، ط ۱، تونس: المنظمة العربیة للتربیة.
- عباس، احسان (بی‌تا) *فن الشعر*، ط ۳، بیروت، دارالثقافة.
- غذامی، عبدالله (۱۹۷۸)؛ *الصوت القديم الجديد*، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- غذامی، عبدالله (۲۰۰۵)؛ *تأنیث القصيدة والقارئ المختلف*، بیروت: المركز الثقافی العربی.
- کیانوش، محمود (۱۳۵۴) *قدما و نقد ادبی*، ج ۱، تهران: انتشارات زر.
- مطهری، مرتضی (۱۳۷۲) *فطرت*، ج ۴، تهران: مؤسسه فجر.
- المقالح، عبدالعزيز (۱۹۸۵) *ازمة القصيدة العربیة*، ط ۱، بیروت: دارالآداب.
- موسی، سلامة (بی‌تا) *الادب للشعب*، القاهرة: مكتبة الانجلو المصریة.
- المیدانی (بی‌تا)؛ *مجمع الأمثال*، تحقیق محمد محیی‌الدین عبدالحمید، بیروت: دارالقلم.
- نازک الملائكة (۱۹۶۲) *قضایا الشعر المعاصر*، ط ۱، بیروت: دارالآداب.
- نعیمه، میخائیل (۱۹۸۸) *الغربال*، ط ۱۴، بیروت: مؤسسه نوفل.
- ولک، رنه (۱۳۷۳) *تاریخ نقد جدید*، (ترجمه سعید ارباب شیرانی)، ج ۱، تهران: انتشارات نیلوفر.
- هوف، گراهام (۱۳۶۵) *گفتاری درباره نقد*، (ترجمه نسرین پروینی) تهران: انتشارات امیرکبیر.
- یقطین، سعید (۲۰۰۱)؛ *النقد الثقافی والنسق الثقافی*، ضمن کتاب *الغذامی الناقد*، الرياض: مؤسسة الیمامة الصحفیة.
- الیوت. ت. س (۱۹۷۵) *نقد ادبی*، (ترجمه سید محمود دامادی)، ج ۱، تهران: انتشارات علمی.

A critical look at contemporary Arabic criticism With a reflection on the views of Ghatami

Abstract

One of the most important features of contemporary Arabic criticism that distinguishes it from ancient criticism is the introduction of non-literary topics into the literary field. This has caused literary criticism to face a kind of dispersion and confusion in its foundations and principles. To get rid of this chaotic situation, it is necessary to analyze and examine the extensive topics of contemporary Arabic criticism with a critical eye and from the perspective of "criticism of criticism". The aim of this research, which was conducted using a descriptive-analytical method, is to first examine the many factors that have played a role in this deviant process and then to present the desired solution to overcome the challenges ahead. The result is that the gap between theory and practice, the negation of the past heritage and excessive modernism, the attempt to impose new scientific theories on literature, imitation of non-Arabic literature, and the lack of attention to literary works and addressing other side issues are considered the most important challenges in the foundations and methods of contemporary Arabic criticism. It seems that the separation of these topics into two narrower areas, namely; The field of "literary criticism" and the field of "literary theory" can provide the grounds for a way out of this confusion in critical discussions. In the final part of the article, the views of the Saudi writer Abdullah al-Dhathami are mentioned as a critical example of his assessment of Arabic poetry.

Keywords: contemporary Arabic criticism, criticism of criticism, scientific theories, Abdallah Ghatami, Cultural criticism

بازتاب وطن در اندیشه رحیم معینی کرمانشاهی و جبران خلیل جبران

حسن سوری

استادیار گروه زبان و ادبیات عرب، واحد کرمانشاه، دانشگاه آزاد اسلامی، کرمانشاه، ایران

hasan.soori@iau.ac.ir

چکیده

بررسی اشعار وطنی در ادبیات موضوعی جدید نیست و شاعران در بسیاری از مواقع به مفهوم وطن که از عمده‌ترین مسائل عاطفی در حوزه تأملات انسان است، توجه داشته‌اند تا از این طریق تاریخ کهن سرزمین خویش و فرزندان آن، هم‌چنین فخر به وابستگی‌شان به آن را به گوش همگان برسانند. مفهوم وطن چه با دید فردی به معنی زادگاه شخص و چه با دید اجتماعی و در ارتباط با سایر کشورها همواره مورد توجه بشر واقع شده و تنها نوع نگاه وی به این مفهوم متفاوت است. که به نظر می‌رسد این تفاوت‌ها در نتیجه عوامل و شرایطی ظلم و ستم حاکمان، مهاجرت، جنگ، اسارت و ... باشد. گاهی وطن با دیدی عرفانی در شعر شاعران مطرح شده و گاه با دید فرهنگی و همراه با عشق و علاقه و زمانی نیز از بعد سیاسی و در راستای حفاظت و صیانت آن از تهاجم بیگانگان مورد توجه بوده است. از این رو این جستار برای درک بیشتر میزان توجه شاعران عرب زبان و فارسی زبان به اشعار وطنی، به مقایسه و تحلیل مضامین مرتبط با وطن در شعر دو تن از شاعران معاصر لبنان و ایران به نام‌های جبران خلیل جبران و رحیم معینی کرمانشاهی پرداخته است؛ بررسی‌ها نشان داد که علی‌رغم دور بودن محل زندگی این دو شاعر تفکراتشان از این حیث بسیار به هم نزدیک است.

کلیدواژه‌ها: وطن دوستی، معینی، خلیل جبران.

۱. مقدمه

عمده‌ترین وظیفه و کارکرد ادبیات تطبیقی، مقایسه و موازنه میان آثار ادبی پدید آمده در زبان‌های مختلف و تبیین موارد تشابه و تفاوت آن آثار از جنبه‌ها و زوایای گوناگون است. ادبیات تطبیقی، از روابط ادبی ملل مختلف با یکدیگر و نیز از انعکاس و بازتاب ادبیات ملتی در ادبیات ملت یا ملل دیگر سخن می‌گوید (ر. ک: ندا، ۱۳۸۳: ۱۰۴).

در گذشته، مفهوم «وطن» با آنچه اکنون می‌شناسیم و در ذهن داریم، تفاوت فاحش داشت. تلقی پیشینیان ما از وطن مصداق‌هایی مانند محل تولد، عالم برین، عالم اسلام و... بود؛ یعنی مردمان گذشته، برداشتی مثل یک ایرانی امروزی از کشور ایران کنونی نداشتند. دگرگونی مفهوم وطن در ایران، با آغاز مشروطیت کلید خورد. در این دوره، روشنفکران ایرانی بر مفهوم ملیت و ملی‌گرایی تأکید بسیاری داشتند. همین مسئله هم در شعر شاعران این دوره اثرگذار بود، به گونه‌ای که می‌توان گفت جریان ملی‌گرایانه در شعر معاصر پسامشروطه، جریانی قوی و هم‌چنان زنده است. از سویی دیگر، در جهان عرب هم مفهوم وطن به معنای امروزش شناخته شده نبود. برای پیدا کردن سرخ این مفهوم، باید به برخورد عرب‌ها با اروپاییان و اندیشه‌های ایشان اشاره کرد که از حمله ناپلئون به مصر آغاز شد. در ضمن، نباید این موضوع را از نظر دور داشت که مفهوم نوین وطن، سوغات غرب برای ملل مشرق‌زمین است؛ زیرا ملت‌های شرق، به ویژه مردم کشورهای مسلمان هرگز با مفهوم ناسیونالیسم (Nationahism) آشنا نبودند و چنان که اشاره شد، این حس، رهاورد غرب برای ایشان بود (ر. ک: شایگان، ۱۳۷۸: ۶۷-۷۴). مقاله حاضر می‌کوشد با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی و بر اساس مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی که به اصل تشابه و همانندی میان دو اندیشه به دور از رابطه تاریخی و تأثیر و تأثر از یکدیگر توجه می‌کند (علوش، ۱۹۸۷: ۹۴)، و با توجه به مفهوم نوین وطن، شعر دو شاعر معاصر لبنانی و ایرانی، جبران خلیل جبران و رحیم معینی‌کرمانشاهی را از این حیث بررسی و تحلیل کند و این گرایش و مفهوم را در شعر ایشان بازنمایاند.

۲. ۱. ضرورت پژوهش

در هر دوره‌ای شاعران و نویسندگان متأثر از اوضاع سیاسی، اجتماعی هستند و این امر باعث بروز مبانی و مضامین مشترک در سروده‌های آن‌ها می‌شود بی‌آنکه آشنایی یا مبادرتی با هم داشته باشند. ادبیات معاصر عربی و فارسی بنا به شرایط تقریباً مشابه بر جوامعشان، محل بروز اندیشه‌های مشابهی هم‌چون وطن‌دوستی، علم، نقد مفاسد اجتماعی، حمایت از طبقه محروم، آزادی بیان و... بوده است. بنا به بررسی‌های به عمل آمده، هیچ یک از ناقدان اشعار و اندیشه‌های رحیم معینی‌کرمانشاهی اظهار نداشته‌اند که وی با جبران-شاعر و نویسنده ادب معاصر- آشنایی داشته؛ بنابراین یافتن وجه تشابه در اندیشه این دو شاعر بیانگر این است که ممکن است شاعرانی یافت شوند که یک گونه بیندیشند ولی بیانی مختلف داشته باشند. به دلیل آنکه تاکنون هیچ گونه بررسی و یا تطبیقی در شعر این دو شاعر با هم‌دیگر انجام نگرفته، ضرورت انجام چنین مقاله‌ای احساس می‌شود تا اندیشه شعری مشترک این دو شاعر رومانتیک بهتر شناخته شود. مقاله حاضر با استفاده از مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی به بررسی مضامین مشترک وطن‌دوستی در شعر این دو شاعر می‌پردازد.

۳.۱. پیشینه پژوهش

تاکنون پژوهش‌های تطبیقی گوناگونی پیرامون این دو شاعر با شاعران دیگر نگاشته شده است. چند مورد از آن‌ها به شرح زیر می‌باشد: مقاله‌ای با عنوان «عشق، وطن و آزادی در اندیشه خلیل جبران و امین‌پور» نوشته سیدحسین سیدی و سکینه صارمی‌گروی (۱۳۹۲: ۶۷-۶۷)، که به تطبیق مضامین عشق، وطن و آزادی در شعر جبران خلیل جبران قیصر امین‌پور پرداخته است. هم‌چنین مقاله‌ای با عنوان «شعر رحیم معینی کرمانشاهی و ایلیا ابوماضی در آیین ادبیات تطبیقی»، نوشته حسن سوری (۱۴۰۱: ۴۵-۶۴)، که مضامین مشترک فکری و اجتماعی اندیشه‌های ایلیا و معینی را مورد بررسی و تطبیق قرار داده است.

۴.۱. اهداف پژوهش

- جبران و معینی از شاعران برجسته ادب فارسی و عربی هستند لذا ضمن معرفی بیشتر این دو شاعر تلاش می‌گردد:
۱. وجوه وطن‌دوستی که در شعر آن دو تجلی و بروز یافته است، مکشوف گردد.
۲. اشتراک و تفاوت‌های دیدگاه جبران و معینی در زمینه وطن دوستی روشن گردد.

۵-۱. نگاهی به زندگی جبران خلیل جبران

جبران خلیل جبران در ششم ژانویه سال ۱۸۸۳م. در خانواده مارونی از طبقه متوسط در «البشری» ناحیه‌ای کوهستانی در لبنان زاده شد (حطیط، ۱۹۸۷م: ۴۳۷). جبران و مادرش رابطه‌ای نزدیک و صمیمی داشتند؛ و همان، کشش هنگری جبران را تقویت می‌کرد. او یک برادر به نام «پیترو» از همسر اول مادر و دو خواهر به نام «ماریانه» و «سلطان» داشت. پدر وی در سال ۱۸۹۵م. به زندان افتاد؛ و آن‌ها برای گریز از فقر به آمریکا رفتند و در بوستون مقیم شدند. جبران در دوازده سالگی استعداد خود را در زبان انگلیسی و نقاشی آشکار کرد؛ و دو سال بعد برای تکمیل تحصیلات عربی به لبنان بازگشت و در دبیرستان «الحکمه» بیروت به تحصیل پرداخت. در سال ۱۹۰۲م. نیز دوباره به بوستون بازگشت (غسان، ۱۹۸۳: ۱۷). در همین سال به فاصله چند ماه «سلطان» خواهرش و بعد مادرش و بعد از فاصله کوتاهی «پیترو» برادرش را به علت بیماری از دست داد. بعد از چندی برای فراگیری نقاشی به پاریس رفت و پس از دو سال به بوستون برگشت. اولین اثر ادبی او کتاب «المجنون» (دیوانه) با ویراستاری «ماری هاسکل» بود. در سال ۷۴۷۶ م. به نیویورک رفت و تنها رمان بلند عربی‌اش را با نام «الأجنحة المتكسرة» (بال‌های شکسته) منتشر ساخت و فرهنگستان ادبیات عرب را با جمعی از شاعران عرب تشکیل داد. او بعد از چاپ کتاب «آلهة الأرض» در بیمارستان نیویورک در گذشت. پیکر او را به البشری بازگرداندند و در زیرزمین صومعه «ماراسه سرکیس» جای دادند (خلیل جبران، ۱۹۹۲: ۱۸).

۶-۱. نگاهی به زندگی رحیم معینی کرمانشاهی

رحیم معینی کرمانشاهی شاعر، ترانه سرا، نقاش، نویسنده و روزنامه‌نگار معاصر، ۱۵ بهمن ۱۳۰۱ در خاندانی سرشناس و متدین در کرمانشاه به دنیا آمد. پدرش کریم‌خان معینی، سالار معظم کرمانشاهی، حاکم اصطهبانات فارس و مادرش

از خاندانی کازرونی‌الاصل و دایی‌اش صباح کازرونی معروف به «معمدالتجار» از دانشمندان آن دوران بود که مدت‌ها ریاست اداره معارف شهرهای اهواز، کاشان و قم را بر عهده داشت و روزنامه «صبح» را در کرمانشاه منتشر می‌کرد. نیای معینی کرمانشاهی، حسین خان معین‌الرعا یا از سران انقلاب مشروطیت در غرب کشور بود که در همین راه به قتل رسید. معینی کرمانشاهی با چنین پیشینه‌ای زندگی عادی خود را شروع کرد و در کرمانشاه مشغول تحصیل شد. از آنجا که وی به هنر نقاشی علاقه داشت، در این راه پیش‌رفت کرد و تابلوهایی نیز به یادگار گذارد که تابلو سیاه قلم حضرت مسیح، آخرین اثر وی در این زمینه است. در شهریور ۱۳۲۰ و هم‌زمان با اشغال نظامی ایران، فعالیت‌های سیاسی خود را آغاز کرد. وی با نوشتن مقاله‌های تند و صریح، مخالفت‌های خود را آشکار ساخت؛ از جمله فعالیت‌های عمده او انتشار روزنامه انقلابی «سلحشوران غرب» بود که در پی آن دستگیر و زندانی و سپس به قلعه فلک‌الافلاک تبعید شد. با کشته شدن رزم‌آرا و آزادی تردد تبعیدیان، به تهران رفت و با خداحافظی از دنیای سیاست، شیوه تازه‌ای در پیش گرفت و این بار غزل‌ها و ترانه‌هایش وسیله نشان دادن خشم و اعتراض نسبت به اوضاع اجتماعی بود. وی از سال ۱۳۳۰ تا هنگام فوت، بدون احتساب ۴۰۰ ترانه و قطعاتی به سبک نو، با سرودن و انتشار نود و چهار هزار بیت شعر نشان داد که در این هنر از ذوق و قدرتی سرشار برخوردار است. او شاعری توانا و خوش ذوق بود و ضمن سرودن شعر، چندی به ترانه‌سرایی و ایجاد تحول اساسی در این هنر پرداخت به صورتی که با ساخت ترکیبات نو و تشبیهاتی بی‌نظیر، آثار آهنگین خود را در قلمرو فلسفه، عرفان، پند و نصایح در زمینه‌های اجتماعی وارد کرد (ر. ک: معینی کرمانشاهی، ۱۳۸۲: ۶۲-۷۲). سرانجام در ۲۶ آبان ۱۳۹۴ در سن ۹۳ سالگی درگذشت.

۲. وطن‌گرایی در اندیشه جبران خلیل جبران و رحیم معینی کرمانشاهی

۲-۱. وطن‌گرایی در اندیشه جبران خلیل جبران

گرایش به وطن و وطن دوستی از مهم‌ترین مؤلفه‌های ادبیات مهجر است. ادبای مهجر را بیشتر کسانی تشکیل می‌دادند که در غربت و دور از وطن به سر می‌بردند؛ لذا وطن برای آن‌ها از دو منظر مطرح بود: احساس غربت و نوستالژیک به آن داشته و در فراق آن سخن گفته‌اند و دوم، شاعرانی که برای رهایی از وطن خود از یوغ استعمار به مبارزه سیاسی می‌پرداختند.

جبران که یکی از شعرای مهجر است و وطن را به خاطر فقر ترک نمود از گذشته‌اش و روزهای خوشی که در وطن داشت، می‌گوید و آرزوی بودن در وطن را دارد :

«كُنْتُ بِالْأَمْسِ أَرَعَى الْغَنَمَ بَيْنَ تِلْكَ الرِّوَابِ الْمُخْضَرَةِ وَ أَفْرَحُ بِالْحَيَاةِ كُنْتُ كَالْعُصْفُورِ مُغْرَدًا وَ كَالْفَرَّاشِ مَتَنَقِّلًا وَ لَمْ يَكُنْ النَّسِيمُ أَخْفَ وَطَاءَهُ عَلَى رُؤُوسِ الْأَعْشَابِ مِنْ خُطُوَاتِ أَقْدَامِي فِي تِلْكَ الْحُقُولِ. أَيْنَ السَّهُولُ الْوَاسِعَةُ؟ أَيْنَ السَّوَاقِي الْمُتَرَنِّمَةُ؟ أَيْنَ الْهَوَاءُ النَّقِيُّ؟ أَيْنَ مَجْدُ الطَّبِيعَةِ؟ أَيْنَ الْوَهْيَةُ؟» (جبران، ۱۹۹۲: ۲۸۵)

دیروز بالای تپه‌های سرسبز گوسفندان را می‌چراند و از زندگی شادمان بودم، دیروز مثل گنجشکان آواز می‌خواندم (جیک جیک می‌زد) و چون پروانه‌ها چابک بودم، چابک‌تر از نسیم در کشتزاران. آن دشت‌های هموار کجاست؟ آن رودهای کوچک آواز خوان کجاست؟ آن هوای پاک، آن شکوه طبیعت کجاست؟

و الوهیت من کجاست؟

«لو كُنْتُ سُنْبُلَةً مِنَ الْقَمَحِ نَاتِبَةً فِي ثَرِيَّةِ بِلَادِي وَ لَوْ كُنْتُ طَائِرًا فِي فِضَاءِ بِلَادِي» (همان، ۴۳۶)

ای کاش خوشه گندمی رویداده در خاک سرزمینم بودم. ای کاش پرنده‌ای در فضای سرزمینم بودم.

«انَّ الْأَرْضَ كُلَّهَا وَطَنِي وَ جَمِيعُ الْبَشَرِ مَوْطِنِي» (همان، ۳۵۶) سراسر زمین وطنم و انسان‌ها همه هموطن من است.

اشعار وطنی جبران مملوء از وصف زیبایی‌های لبنان است، او همواره از طبیعت و زیبایی‌های لبنان سخن می‌گوید،

اگر چه می‌داند کشورش مشکلاتی دارد اما او بیشتر زیبایی‌ها را می‌بیند؛

«أَحِنُّ إِلَى بِلَادِي لِجَمَالِهَا وَ أَحِبُّ سُكَّانَ بِلَادِي لِتَعَاسِيهِمْ. أَتَشَبَّهُ بِذِكْرِ مَسْقَطِ رَأْسِي وَ أَشْتَاقُ إِلَى بَيْتِ رَبِيَّتْ

فِيهِ» (همان، ۳۵۷)

به وطنم به خاطر زیبایی‌اش مهر می‌ورزم و هم‌وطنانم را به خاطر بیچارگی‌شان دوست می‌دارم. به یاد وطن خویش

جوان می‌شوم و مشتاق آن خانه‌ای هستم که در آن پرورش یافته‌ام.

«لبنانی بما فيه من الأحلام و الأمانی. فتلؤلؤ تتعالى بهيبه و جلال نحو إزرقاق السماء. فأودیة هادئة سحرية تتموج

فی جنباتها رنات الاجراس و أغاني السواقي. لبنانی فصلاةً مجنحةً ترفرف صباحاً عندما يقود الرعاة قطعانهم الى المروج

و تتصاعد مساءً عندما يعود الفلاحون من الحقول و الكروم. لبنانی فجبلٌ رهيبٌ وسيعٌ جالسٌ بين البحر و السهول

جلوس شاعر بين الأبدية. فتذکاراتٌ تعيدُ على مسمعی أهاليج الفتيات فی الليالی المقمره و أغاني الصبايا بين البیادر و

المعاصر» (همان، ۵۳۲)

آن لبنان من با تمام رؤیاها و امیدهایش، با تپه‌ها و کوه‌هایی که با عظمت و شکوه به آسمان نیلگون سرکشیده‌اند؛

دره‌هایی آرام و رازآلود دارد که در گوشه و کنار آن صدای زنگ‌ها و زمزمه جویباران موج می‌زند. لبنان دعایی است

که صبحگاه چوپانان هنگام چرا بردن گوسفندان و شامگاه هنگامی که کشاورزان از کشتزاران برمی‌گردند، می‌خوانند.

لبنان مانند کوهی بزرگ است که بین دشت و دریا، مثل شاعری، میان ابدیت نشسته است. (لبنان) خاطراتی است که

سرود دختران در شب‌های مهتابی و آواز جوانان را در تاکستان‌ها به می‌خانه‌ها می‌آورد.

جبران با این‌که بیشتر عمر خود را در غرب زیسته است اما هیچ‌گاه وطن و تعلق خاطر به آن را از دست نداده

است. تمدن و تکنولوژی غرب نه تنها او را به طرف خود جذب نکرد، بلکه همواره امید به بازگشت به وطن را دارد؛

در نامه‌ای به «میخائیل نعیمه» می‌نویسد:

«میشا! میشا. نجانى الله و إياك من المدينه و المتمدنين و من اميركا و الأمريکين نحن سنعودُ بإذن الالهى قمم لبنان

الطاهره و أودیته الهادئه» (نعیمه، ۱۹۷۴: ۲۰۷)

میشا، میشا! خداوند من و تو را از تمدن و انسان‌های متمدن آمریکا و آمریکایی‌ها نجات داده است. ما به اراده

خداوند بازخواهیم گشت. دوباره به قله‌های پاک و دره‌های آرام لبنان باز خواهیم گشت.

جبران به لبنان افتخار می‌کند «أنا لبنانی و لی فخرٌ بذاک» و دوباره این افتخار را تکرار می‌کند: «لی وطنٌ أعترُ

بمحسانه» (جبران، ۱۹۹۲: ۲۰۸)

به زادگاه و کشورش علاقه دارد و به آن عشق می‌ورزد؛

«أحبُّ مَسْقَطَ رَأْسِي بَعْضَ مُحَبَّتِي لِبِلَادِي، أَحِبُّ بِلَادِي بِقَسَمٍ مِنْ مُحَبَّتِي لِأَرْضِ وَطَنِي» (همان، ۳۵۷)

به خاطر علاقه‌ای که به سرزمین خود دارم، زادگاهم را دوست دارم و با عشقی که به میهن خود می‌ورزم، سرزمینم

را دوست دارم.

او فقط زیبایی‌ها می‌خواهد و می‌بیند:

«لکم لبنانکم و لی لبنانی. لکم لبنانکم و معضلاته و لی لبنانی و جماله. لکم لبنانکم بكل ما فيه من الأغراض و المنازع و لی لبنانی بما فيه من الأحلام و الأمانی. لبنانکم عقدهً سیاسیه تحول حلها الأيام اما لبنانی فتلول تتعالی بهیئه و جلال نحو الأزراق السماء» (همان، ۵۲۲)

لبنان شما از شما و لبنان من از من است. لبنان شما و مشکلاتش برای شما و لبنان من و زیبایی‌هایش برای من است. لبنان شما با همه آنچه که از اغراض و درگیری‌هاست برای شما و لبنان من با همه آرزوها و رؤیایها برای من. لبنان شما عقده و گره سیاسی است که روزگار می‌کوشد تا آن را بگشاید اما لبنان من تپه‌های بلند و رفیع دارد که به سوی آسمان نیلگون کشیده شده است.

بر اساس بررسی‌های صورت گرفته در اشعار وطنی جبران مشخص شد که او همواره بر دو نکته توجه بیشتری دارد؛ اول این‌که جبران در اشعار وطنی خود بر زیبایی‌های لبنان و زادگاهش اصرار می‌ورزد، نمونه‌هایی از این نوع اشعار در بالا ذکر شد. مورد دومی که در اغلب اشعار وطنی شاعر عمومیت یافته توجه به وضعیت نامساعد جامعه و مردم سرزمینش است و همواره به دنبال بیداری و ایجاد آگاهی مردم برای نجات خود از این وضعیت است. او امید دارد که مشکلات در کشورش به پایان برسند. جبران در اشعارش تصویرگر جامعه‌ای است که توانستند با حاکمان ظالم روبه‌رو شوند، و مرگ را در برابر حاکمان ظلم و ستمگر، از زندگی توأم با خواری و ذلت برتر می‌داند:

«لو اشتَرکت اُمّتی بِحَرْبِ الْأُمَمِ وَ انْقَرَضَتْ عَلَی بَکْرَةِ ابیه فی سَاحَةِ الْقِتَالِ لَقُلْتُ هِی الْعَاصِفَةُ الْعُوجَاءُ تَهْصِرُ بَعْزِمَهَا الْأَغْصَانُ الْخَضِرَاءُ وَ الْبَابِیْسَةُ مَعاً وَ إِنْ الْمَوْتُ تَحْتَ أَغْصَانِ الْعَوَاصِفِ لِأَشْرَفَ مِنْهُ بَیْنَ ذِرَاعَی الشَّیْخُوخَةِ» (همان، ۴۳۷)

اگر امت من در جنگ ملت‌ها شرکت می‌کرد و در میدان جنگ همگی کشته می‌شدند، می‌گفتم: گردبادی تند بود که با اراده خود شاخه‌های سبز و خشک را با هم شکسته و مرگ زیر شاخه‌های شکسته از طوفان، شریف‌تر از مردن بر بازوان پیری است.

جبران که از همان مراحل آغازین زندگی شاهد ظلم و ستم، چه از طرف متجاوزان داخل و چه خارج، رنج و درد ملت خویش را به خوبی احساس می‌کند، او می‌بیند که استعمارگر نه تنها سرزمین عرب را به اشغال خود درآورده، بلکه به درون آن‌ها نفوذ کرده و در پی آن است تا هویت، اصالت و امید را از آن‌ها بگیرد، به همین خاطر او برای رهایی ملتش می‌کوشد تا با استفاده از ابزار قلم، ملت اصریش را بیدار سازد و آرامش را برایشان به ارمغان آورد:

«أَبْکِی عَلَی ذَلْکُمْ وَ انْکَسِرْکُمْ؛ تَعَالَوْا إِذْنُ وَ أَنْظِرُوا مَا أَقْبَحَ مَلاَئِکَکُمْ. فَقَدْ جَعَلَ الْخُوفَ شُعُورَ رُؤُوسِکُمْ کَالرَّمَادِ وَ أَجْسَادِکُمْ تَرْتَجِفُ بَیْنَ أَنْیَابِ الطَّغَاةِ وَ السَّفَاهِیْنِ. دِیْنُکُمْ رِیَاءٌ وَ دُنْیَاکُمْ إِدْعَاءٌ وَ آخِرَتُکُمْ هَبَاءٌ» (نعیمه، ۱۹۴۹: ۳۶۳)

من بر ذلت و خواری شما می‌گریم، بنابراین بیایید بنگرید، چقدر چهره‌هایتان زشت است! پس ترس، موهای سرتان را هم چون خاکستر کرده و جسدهایتان در میان چنگال ستمگران و طغیانگران به خود می‌لرزند. دین شما ریا، دنیایتان ادعا و آخرتتان تبه است.

محیطی که جبران در آن متولد شد، در زیر چرخ‌های فرهنگی و دخالت اجانب لگدمال شده بود و او به خاطر احساس مسئولیت بیش از حدش به میهن، به سرزنش مردمش می‌پردازد که چرا کشورشان را میان گرگ و خوک صفتان رها ساخته، در لانه‌ها فرو رفته و منتظر مرگ نشسته‌اند و تحت استعمار و استثمار دول قدرتمند قرار گرفته‌اند.

«هَلْ تَبْقَى سُوْرِيَّةً مَطْرُوْحَةً بَيْنَ مَغَاوِرِ الذَّنَابِ وَحِظَائِرِ الْخَنَازِيرِ أَمْ تَنْتَقِلُ مَعَ الْعَاصِفَةِ إِلَى عَرِينِ الْأَسَدِ أَوْ ذُرْوَةِ النَّسْرِ؟ وَ هَلْ يَطْلُعُ الْفَجْرُ فَوْقَ قِمَمِ لُبْنَانَ» (همان، ۳۹۵)

آیا سوریه میان جولانگاه گرگ‌ها و خوک‌ها خواهد ماند یا طوفان به لانه شیر یا آشیانه عقاب منتقل می‌شود؟ و آیا سپیده دم بر بالای قله‌های لبنان طلوع می‌کند؟

جبران می‌گوید ظلم ستیزی سنت نیاکان من است و آن‌ها نسل در نسل ظلم ستیز و مردم‌دار بوده‌اند. از مقاومت عزیزانش در برابر حاکمان مستبد و زراندوزان می‌گوید و مرگ آن‌ها را بهتر از زندگی توأم با خفت و پذیرش خواسته‌های مستبدین می‌داند.

۲-۲. وطن‌گرایی در اندیشه رحیم معینی کرمانشاهی

معینی کرمانشاهی اسفند ماه ۱۳۲۹ به دنبال فعالیت‌های سیاسی در حمایت از ملی شدن صنعت نفت، از طرف برخی از کرمانشاهیان با نفوذ که مخالف عقاید ایشان بودن مورد بی‌مهری قرار گرفت و در حالی که کارمند رسمی بانک سپه کرمانشاه بود حکم اخراجش صادر شد، پس از این وقایع به تهران مهاجرت نمود و برای همیشه از سیاست کنار کشید (ر. ک: معینی کرمانشاهی: ۱۳۸۲: ۹۶-۱۰۰). اوضاع و بدعهدی‌ها و ظلم‌هایی که در دوران جوانی در کرمانشاه بر معینی گذشت، او را مجبور به ترک همیشگی زادگاهش نمود، آزرده‌گی خاطر معینی از این اوضاع به خوبی در اشعارش مشهود است، اشعارش لبریز از عشق به زادگاهش کرمانشاه است.

گر به کرمانشاه نخندیدم به هنگام شباب در سر پیری به تهران غربت آوایی چرا؟
(معینی کرمانشاهی، ۱۳۷۷: ۵۸)

قاف سیمرخ کرم، روزی بکرمانشاه بود این زمان تصویر پرواز مگس خواهد کشید
(همان، ۱۰۸)

علی‌رغم نارضایتی از اوضاع آن زمان زادگاهش، امیدوار به بهبود وضعیت آن است:

حال کرمانشاه ما شاید زمانی به شود کز سراب قبرش گلچیدنی دیدم به خواب
(همان، ۶۴)

دوری معینی از زادگاهش هرگز باعث فراموشی و کم رنگ شدن علاقه‌اش به آنجا نشد، معینی در لابلای اشعارش بارها از علاقه و دل‌تنگی و عشقش نسبت به زادگاهش گفته است:

به پاک خاکی کرمانشاهان نمی‌دانم چه حکمت است، که عشاق در به در دارد
(همان، ۱۰۰)

در قصیده‌ای که به عشق زادگاهش کرمانشاه سروده، وصیت کرده که در طاقبستان دفن شود که به دلایلی این امر میسر نشد:

سلامی گرم‌تر ز آتش به کرمانشاه و مردانش درودی پاک‌تر از گل، نثار جمله پاکانش
... من از کرمانشه و، کرمانشه از من تا ابد باقی در اینجا آنچنانم من، که سعدی در گلستانش
... جدا زین خلق ویرانم، به ظاهرگر چه آبادم سرم با شهر تهران و، دلم در طاق بستانش

... تو ای همشهری پاکم، نگهدار این وصیت را که در آغوش شهر خود بیارامد سخندان

(همان، ۴۳۳)

علاوه بر اشعاری که معینی در وصف و ابراز علاقه به زادگاهش سروده است، شعرهای بسیاری برای ایران سروده است. وطن‌دوستی همانند خونی تازه در رگ‌های شاعر جاری است، در لابه‌لای تمام اشعارش شکوه افتخار و امواج عشق را می‌توان دید، آنجا که در قطعه خلیج فارس می‌گوید خون عشق پاک میهن یکتاپرستان را در شریان‌های خود دارم، به گفته خود از خزر بار سفر می‌بندد تا خلیج فارس و هزاران یادگاران جاودان سرزمین باستانی‌اش را می‌شمارد و بدن می‌بالد؛ عجب خاکی! (همان، ۴۸۳).

... من از امواج جوشان خزر بار سفر بستم / پیامی آتشین دارم / سر راهم هزاران یادگار جاودان زین باستانی سرزمین دیدم / عجب خاکی / ... خلیج فارس با امواج داستان‌گوی جوشانش / بنای پایه‌های محکم بنیاد ایرانست و / از روز ازل با نام ایران بود.

ابراز علاقه و ارادت به ائمه (ص)، از جمله امام علی (ع) و امام هشتم شیعیان و توجه به مفاخر و مشاهیر و ستایش از بزرگان و نامداران ایرانی یکی دیگر از وجوه اشعار وطنی معینی کرمانشاهی است، قصیده بسیار زیبای خراسان نمونه‌ای بارز از این وجه می‌باشد:

ای خاک مقدس خراسان	ای از تو بلند نام ایران
عزت به تو از ازل خدا داد	خلقت به تو خلعتی جدا داد
... ای خوابگاه امام هشتم	ای قبله قلب جمله مردم
هر دل که بود در او نیازی	رو بر تو کند که چاره‌سازی...

(همان، ۴۵۹)

در یک مناجات دلنشین، خیرخواهی خود نسبت به هم‌نوعانش را به زیبایی مصور می‌سازد:

ای خدا دیگر به طفلان دیده گریان مده	دور طفلی آنچه من دیدم به اینان آن مده
ای خدا در نو نهالان تاب رنج عمر نیست	من یکی بودم، به ایشان جز لب خندان مده
ای خدا قلب جوانان را به جای شور عشق	در شباب عمر چون من خون سرگردان مده

(همان، ۲۸۵)

معینی علی‌رغم خفقان موجود در دوره پهلوی همواره سعی در نشان دادن شرایط اجتماعی و اقتصادی نابسامان آن برهه از زمان را داشته و علت وضعیت نامناسب وطن و هم‌وطنانش را در دوره پهلوی کوتاهی دولتمردان می‌داند؛ در زلزله‌ای که پیش از انقلاب اتفاق افتاده از علاج واقعه بعد از وقوع گلایه می‌کند و ضمن داستان کوتاهی در انتها می‌گوید:

فکر یک ایران محکم کرد باید، تا دگر لرزشی مدفون نسازد، بینوای دیگری

(معینی کرمانشاهی، ۱۳۷۵: ۳۴۴)

نتیجه‌گیری

در بررسی مضامین وطن‌گرایی در شعر جبران خلیل جبران و رحیم معینی کرمانشاهی درمی‌یابیم که دیدگاه هر دو شاعر لبریز از عشق و علاقه به وطن و هم‌میهنانشان و شبیه به هم است، و شاید بیراه نباشد که بگوییم که حس وطن‌دوستی معینی قوی‌تر از همتای عرب است؛ چرا که در عین وصال و بودن با وطن برای آن شعر سروده و نه در هجرش، و این نهایت علاقه و محبتش به وطن را نشان می‌دهد. عشق به سرزمینشان با ذره‌ذره وجودشان درآمیخته و دوست‌دار گذشته، حال و آینده آن هستند و با تمام وجود برای شکوه و عظمت آن تلاش کرده‌اند. جبران بیشتر از زیبایی‌های لبنان صحبت می‌کند و ضعف‌ها و شکست‌ها را کمتر به نظر می‌آورد و بیشتر جویای جلوۀ پیروزمندانه وطن است، از این لحاظ نگرش او رویایی‌تر است، در حالی‌که معینی نگاهی واقع‌بینانه به وطن دارد و زشت و زیبایی آن را یکسان دوست دارد و به همه آن‌ها به دیده تکریم می‌نگرد.

منابع

- جبران خلیل جبران، (۱۹۹۲م)، المؤلفات الكاملة جبران خلیل جبران، چاپ اول، بیروت: موسسه بحسون حطیط، کاظم، (۱۹۸۷م)، اعلام و روآد فی الادب العربی، چاپ دوم، بیروت: دارالکتاب اللبنانی
- سوری، حسن، ۱۳۹۹، وطن‌گرایی در شعر ایلیا ابوماضی و رحیم معینی کرمانشاهی، ششمین همایش ملی پژوهش‌های نوین در حوزه زبان و ادبیات ایران، تهران
- سیدی، سیدحسین، صارمی‌گروی، سکینه، (۱۳۹۲)، عشق، وطن و آزادی در اندیشه خلیل جبران و امین‌پور، مطالعات ادبیات تطبیقی، سال هفتم، شماره ۶۲، ص ۴۷-۶۷
- شایگان، داریوش، (۱۳۷۸)، آسیا در برابر غرب، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر
- علوش، سعید، (۱۹۸۷)، مدارس الأدب المقارن، چاپ اول، بیروت: المركز الثقافی العربی
- غسان، خالد، (۱۹۸۳م)، جبران فی شخصیت و ادبه، چاپ دوم، بیروت: موسسه نوفل
- معینی کرمانشاهی، حسین (۱۳۸۲). حکایت نگفته، تهران: سنایی.
- معینی کرمانشاهی، رحیم، (۱۳۷۵)، ای شمع‌ها بسوزید، چاپ شانزدهم، تهران: سنایی
- ، (۱۳۷۷)، خورشید شب، چاپ چهارم، تهران: سنایی
- ندا، طه (۱۳۸۳)، ادبیات تطبیقی (الأدب المقارن)، ترجمۀ هادی منظم، تهران: نشر نی
- نعیمه، میخائیل، (۱۹۴۹م)، المجموعۀ الكاملة لمؤلفات جبران خلیل جبران، بیروت، دارالصادر للطباعة و النشر
- ، (۱۹۷۴م)، جبران خلیل جبران، چاپ سوم، بیروت: موسسه نوفل

Reflection of Homeland in the Thoughts of Rahim Moeini-Kermanshahi and Gibran Khalil Gibran

Abstract

The study of homeland poems is not a new topic in literature, and poets have often paid attention to the concept of homeland, which is one of the most important emotional issues in the field of human contemplation, in order to convey to everyone the ancient history of their land and its children, as well as the pride of their attachment to it. The concept of homeland, whether from an individual perspective, meaning a person's birthplace, or from a social perspective and in relation to other countries, has always been of interest to mankind, and the only way people look at this concept is different. It seems that these differences are the result of factors and conditions such as the oppression of rulers, immigration, war, captivity, etc. Sometimes the homeland has been presented in poets' poetry with a mystical perspective, sometimes with a cultural perspective and accompanied by love and affection, and sometimes from a political perspective and in order to protect and safeguard it from foreign invasion. Therefore, in order to better understand the extent of attention paid by Arabic and Persian-speaking poets to homeland poems, this article compares and analyzes themes related to homeland in the poetry of two contemporary Lebanese and Iranian poets, namely Gibran Khalil Gibran and Rahim Moeini-Kermanshahi; Studies have shown that despite the distance between the two poets' places of residence, their thoughts are very close in this regard.

Keywords: Patriotism, Moeini, Khalil Gibran

بن‌مایه‌های مقاومت و پایداری در شعر علی فوده و محمدتقی بهار

حسن سوری

استادیار گروه زبان و ادبیات عرب، واحد کرمانشاه، دانشگاه آزاد اسلامی، کرمانشاه، ایران

hasan.soori@iau.ac.ir

فرامرز امجدیان

استادیار گروه حقوق بین‌الملل، واحد کرمانشاه، دانشگاه آزاد اسلامی، کرمانشاه، ایران

f.amjadian@iau.ac.ir

چکیده

در کشورهای مسلمانی که از جانب حاکمان ظالم و ستمگر و یا استعمار بیگانگان تحت فشار بوده‌اند ادبیات مقاومت به یکی از سبک‌های مهم فرهنگی تبدیل شده است. شاعران متعهد، آثار ارزشمندی را با بن‌مایه‌های پایداری علیه استبداد داخلی، ستمگری استعمارگران خارجی و تجاوزگری آنان خلق کرده‌اند. کشورهای ایران و فلسطین دو نمونه والا از این کشورها هستند. علی فوده از شاعرانی است که توجه ویژه‌ای به کشورش فلسطین دارد. محمدتقی بهار شاعر متعهد و ملتزم خراسانی است که علیه حاکمیت استبدادی و استعماری عصر مشروطه، شعر سروده است. این پژوهش با استفاده از ابزار کتاب‌خانه‌ای و با روش توصیفی-تحلیلی بر مبنای مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی به بررسی و مقایسه مضامین مشترک ادبیات مقاومت و مقایسه این مضامین در شعر این دو شاعر پرداخته است. بررسی‌ها نشان داد که وطن‌دوستی، دعوت به مبارزه و هم‌پستگی، انتقاد از وضعیت وطن و انتقاد از سیاستمداران خائن و تلاش برای بیدارسازی مردم علیه ظلم و ستم از مضامین مشترک در شعر دو شاعر است.

کلیدواژه‌ها: ادبیات پایداری، وطن دوستی، بهار، فوده، مبارزه.

۱. مقدمه

ادبیات، همانند یک آینه تحولات اجتماعی و فرهنگی و سیاسی را در هر دوره‌ای منعکس می‌نماید. سارتر (Sarter) در کتاب ارزشمند خود، «ادبیات چیست؟» می‌گوید: ما می‌خواهیم در تغییر دادن جامعه‌ای که ما را در میان گرفته است، شرکت کنیم، ما می‌خواهیم ادبیات، وظیفه اجتماعی خود را که هرگز نباید فرو می‌گذاشت، دوباره به عهده گیرد (نجفی، ۱۳۵۶: ۵۴). هم‌چنین سارتر معتقد است نویسنده ملتزم می‌داند که سخن، همانا عمل است و می‌داند که آشکار کردن، تغییر دادن است (سارتر: ۱۳۴۸: ۴۲).

۱.۱. ادبیات مقاومت

پایداری و مقاومت، از ویژگی‌های غریزی و درونی بشر است. ایستادگی او در برابر قوه قهریه طبیعت نیز نمونه‌ای از همین مضمون است و همواره به عنوان یکی از انواع ادبی، از گذشته تاکنون بنا بر حوادث و شرایط اجتماعی و سیاسی ملل مختلف، بازگو کننده آلام و امیدهای مردمی بوده است که آزادی و هویت خود را زیر پای طوق ظلم و بیداد، پایمال شده دیده‌اند. از این رو، این گونه ادبی همواره از صادق‌ترین و صریح‌ترین انواع ادبی بوده و بررسی آن می‌تواند بازگو کننده ابعاد دیگر روح جمعی ملل مختلف باشد. در تعریف ادبیات مقاومت و پایداری که از شاخه‌های ادبیات التزام و تعهد است، به مجموعه آثاری اطلاق شده که تحت تأثیر شرایطی چون اختناق، استبداد داخلی، نبود آزادی‌های فردی و اجتماعی و قانون‌گریزی و قانون‌ستیزی با پایگاه‌های قدرت، غصب و غارت سرزمین و سرمایه‌های ملی و فردی و ... شکل می‌گیرد. بنابراین جان‌مایه این آثار، مبارزه با بیداد داخلی یا تجاوز بیرونی در همه حوزه‌های سیاسی، فرهنگی، اقتصادی، اجتماعی و ایستادگی در برابر جریان‌های ضد آزادی است (حسام‌پور و حاجبی، ۱۳۸۷: ۱۲۱). ادبیات مقاومت، مقابله با همه اشکال استعمار و ظلم است که در آن، سخن در جایگاه سلاح و تفنگ قرار می‌گیرد و این در حالی است که تأثیر سلاح و تفنگ محدود به عرصه جنگ است، اما تأثیر سخن ادبیات مقاومت، پیوسته ادامه دارد (الحسین، ۱۹۷۲م: ۱۲). لذا این گونه ادبی در طول تاریخ و در کشاکش تهاجم قدرت‌ها و تدافع جوامع سلطه‌ناپذیر، همواره به مثابه ابزار و سلاحی بازدارنده رخ نموده و موجبات احیای تداوم و بقای فرهنگی جوامع مورد هجوم یا تحت سلطه را فراهم آورده است. «اصطلاح ادبیات پایداری را اولین بار، غسان کنفانی فلسطینی بر مجموعه‌ای از اشعار خود و دیگر شاعران معاصر گذاشت» (محسنی‌نیا، ۱۳۸۸: ۱۴۶). این نوع ادبیات به شرح مبارزه، مقاومت و ازجان‌گذشتگی برای به دست آوردن آزادی و از بین بردن جور و ستم و دفاع از فرهنگ و سنت قومی و باورهای مردم آن سرزمین می‌پردازد (همان: ۱۴۸). چنین تلاشی، ادبیاتی پویا و غنی را به ارمغان می‌آورد. بنابراین، واکنش و ایستادگی در برابر ظلم، فساد، تجاوز و بی‌عدالتی‌های فردی و اجتماعی را پایداری و مقاومت می‌نامیم (حسام‌پور، حاجبی، ۱۳۸۷: ۵۹).

در ایران، خاستگاه این نوع از توجه به ادبیات پایداری را نیز شاید بتوان از عصر مشروطه به بعد دانست. «ادب پایداری به آن مفهومی که امروزه بیشتر مورد نظر دانشمندان علوم اجتماعی و ادبی قرار دارد، همان مفهوم مبارزات سیاسی و اجتماعی مردم، ضد ظلم و بیدادگری است که در ادبیات ایران سرآغاز آن را از دوره مشروطیت دانسته‌اند» (کریمی‌لاریمی، ۱۳۸۹: ۲۲۹).

و نیز ادب مقاومت در فلسطین تاریخی پرفراز و نشیب دارد ریشه این ادبیات از زمان حمله صلیبی‌ها به بیت‌المقدس شکل گرفت و به رشد و نمو تدریجی خود ادامه داد؛ اما ظهور و بروز حقیقی و پیدایش رسمی شعر مقاومت در فلسطین را باید به وقایع قرن اخیر که منجر به شکل‌گیری دولتی غاصب در دل جهان اسلام گردید نسبت داد واقعه‌ای شوم که جگر گوشه جهان اسلام را در برابر چشم مسلمانان به دندان گرفت و دل تمامی مسلمانان راستین را به درد آورد؛ در این میان اما ادبیات مقاومت در فلسطین متولد شد و به مروز راه واقعی خود را در دفاع از سرزمین فلسطین شناخت و با صلابت و قدرت در این راه گام نهاد شعر مقاومت فلسطین در سرزمین اشغالی پرقدردترین مقاومت، غضبناک‌ترین کینه، علیه دشمن صهیونیستی و پابرجاترین ایمان به پیروزی به شمار می‌رود. شعر مقاومت با اصرار و پافشاری تمام در مقابل تبلیغات صهیونیستی به پا خاسته است هرچند امکان دارد که در این راه آزارهای فراوانی را متحمل شود (محمدعطیه، ۱۹۷۴: ۴۵).

عبدالرحمان الکیالی در خصوص ادبیات مقاومت فلسطین معتقد است: «این نوع از ادبیات اولین نوع از شعر مبارزه‌ای عرب است که در میدان مبارزه مستمر علیه متجاوزان نقش فرماندهی را ایفا کرده است. این شعر میل واقعی مردم به مقاومت و تصمیم قاطع آنان مبنی بر حفظ هویت فرهنگی و تمدن را در سرزمین قانونی آن‌ها نشان می‌دهد» (الکیالی، ۱۹۷۵: ۳۵۸).

۲. ۱. ضرورت پژوهش

از مهم‌ترین و پربارترین ادبیات‌های تمدن بشری ادبیات کهن عربی و فارسی هستند که به دلیل هم‌جواری و قرابت فرهنگی همواره ارتباط متقابل به صورت پنهان و آشکار با یک‌دیگر داشته‌اند و همین موضوع باعث ایجاد تشابهات بسیاری در وزن، شکل، محتوا و فنون دیگر شعری در این دو ادبیات گشته است. ملت ایران و فلسطین نیز همواره با ظلم مبارزه کرده و در مقابل آن اعتراض خویش را بیان کرده‌اند. محمدتقی بهار، شاعر عصر مشروطه و علی فوده شاعر شهید فلسطینی دو شاعری هستند که شعر خویش را وقف وطن و مبارزه در راه آن کرده‌اند، به دلیل آنکه تاکنون بن‌مایه‌های ادب پایداری در شعر محمدتقی بهار و علی فوده پژوهشی به صورت مستقل انجام نگرفته، ضرورت انجام چنین مقاله‌ای احساس می‌شود تا اندیشه شعری مشترک این دو شاعر بهتر شناخته شود.

۳. ۱. پیشینه پژوهش

تاکنون پژوهش‌های تطبیقی گوناگونی پیرامون این دو شاعر نگاشته شده است. چند مورد از آن‌ها به شرح زیر می‌باشد: مقاله‌ای با عنوان «بررسی تطبیقی مضامین اجتماعی در شعر ملک الشعراء بهار و احمد صافی نجفی» نوشته معصومه شبستری (۱۳۹۴: ۵۴-۶۴)، که به تطبیق برخی از مضامین مشترک فکری و اجتماعی در شعر ملک الشعراء بهار و احمد صافی نجفی هم‌چون بی‌عدالتی، دعوت به بیداری و اتحاد و بیان نگرش اجتماع به زن در جامعه عرب و ایران پرداخته است. هم‌چنین مقاله‌ای با عنوان «بررسی تطبیقی انتقاد اجتماعی در شعر محمودسامی بارودی و ملک الشعراء بهار»، نوشته محسن پیشوایی علوی و دیگران (۱۳۹۴: ۴۷-۶۷)، اندیشه‌های بارودی و بهار را درباره انتقاد از مسائل اجتماعی مصر و ایران مورد بررسی و تطبیق قرار داده‌اند. مقاله‌ای با عنوان «مقایسه جلوه‌های ادبیات مقاومت در شعر علی فوده و فرخی یزدی» نوشته طیبه فدوی و دیگران (۱۳۹۶: ۷۱-۱۰۱) که به جلوه‌های مقاومت و پایداری را در شعر

علی فوده و فرخی یزدی را مورد بررسی قرار داده است و چند مواردی از این دست. مقاله حاضر با استفاده از مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی به بررسی مضامین مشترک مقاومت در شعر این دو شاعر متعهد می‌پردازد که تمام تلاش خویش را در برابر استبداد و استعمار به کار گرفته‌اند.

۴. ۱. اهداف پژوهش

در این پژوهش در پی پاسخ به این سوالات هستیم که عبارت‌اند از:

۱. مفاهیم مشترک ادبیات مقاومت در شعر دو شاعر کدام‌اند؟ ۲. تبیین مفاهیم مقاومت در شعر دو شاعر چگونه است؟

فرضیه‌های پژوهش نیز عبارت‌اند از:

۱. دو شاعر علاقه خاصی به وطن خویش داشته و در شعر خویش فراوان به آن اشاره داشته‌اند. ۲. شعر مقاومت ایران و فلسطین دارای نقاط اشتراک فراوانی است.

۵. ۱. نگاهی به زندگانی بهار

میرزا محمدتقی متخلص به بهار، شاعر، نویسنده و سیاستمدار برجسته معاصر در سال ۱۲۶۵ هجری شمسی مقارن با سال ۱۳۰۴ هجری قمری در محله سرشور مشهد به دنیا آمد. «پدرش مرحوم ملک الشعراء صبوری فرزند محمدباقر کاشانی ابن عبدالعزیز از احفاد میرزا احمد صبور، برادرزاده فتح‌علی‌خان ملک الشعراء صبای کاشانی، شاعر معروف است که میرزاسعیدخان، وزیر امور خارجه که در آن زمان متولی آستانه بود، او را به دربار ناصرالدین شاه معرفی کرد و لقب ملک‌الشعرایی گرفت» (نیکوهمت، ۱۳۶۱: ۸). در سال ۱۳۲۲ هجری قمری و بعد از درگذشت پدرش به فرمان مظفرالدین شاه، لقب ملک‌الشعرایی پدر به پسر واگذار شد (ر. ک: آرین پور، ۱۳۷۲: ۱۲۳). محمدتقی بهار در یکی از پرتلاطم‌ترین دوره‌های تاریخ ایران می‌زیست، دوره‌ای که در آغاز آن انقلاب مشروطیت و در اواخر آن، کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ قرار داشت.

وی در سال ۱۳۲۴ قمری، به نهضت مشروطیت پیوست (اصیل، ۱۳۷۴: ۵) در نخستین روز اردیبهشت ماه سال ۱۳۳۰ شمسی، پس از گذشت یک هفته جدال وحشتناک و غم‌انگیز با مرگ، درگذشت (ر. ک: بهار، ۱۳۸۰: قسمت ر-ت).

از مهم‌ترین آثار بهار دیوان اشعار سبک‌شناسی، تاریخ احزاب سیاسی، تصحیح تاریخ سیستان، مجمل‌التواریخ و القصص و جوامع‌الحکایات و لوامع‌الروایات عوفی است. علاوه بر این محمد گلین، مجموع صد مقاله از بهار را در کتاب بهار و ادب فارسی در دو جلد گرد آورده است.

اشعار او، در آغاز جوانی اغلب رنگ دینی داشت؛ اما با آغاز انقلاب مشروطیت، به سیاست روی آورد و شعر او رنگ و بوی سیاسی یافت (ر. ک: اصیل، ۱۳۷۴: ۱۲ و ۱۱). او توانست در همان قالب‌های شناخته شده شعر فارسی، مفاهیمی نو هم‌چون وطن‌آزادی دموکراسی، مساوات، عدالت و حقوق زن را در شعر خویش مطرح سازد و در شعر فارسی فضایی نو پدید آورد که تا روزگار او ماندنش دیده نشده بود.

۶. ۱. نگاهی به زندگانی شهید علی فوده

علی یوسف احمد فوده در سال ۱۹۴۶م در روستای «قنیر» از توابع حیفاه به دنیا آمد. دو ساله بود که اسرائیل از طرف سازمان ملل متحد به رسمیت شناخته شد. از همان زمان به بعد زندگی آوارگی و فقر و تنگدستی را تجربه کرد و این احساس تا سن سی و شش سالگی یعنی زمان شهادتش با او همراه بود. وی پس از شکست ۱۹۴۸م با خانواده‌اش به کرانه باختری رود اردن رفت و تا پیش از شکست سال ۱۹۶۷م در آنجا به سر برد؛ سپس با خانواده‌اش به اردوگاه «نورشمتن» در نزدیکی «طولكرم» رفت. علی فوده زندگانی علمی خود را با تدریس در مدرسه «ام عبهر» در نامور آغاز کرد و به مدت چهار سال در آنجا ماند. به نظر می‌رسد در این فاصله زمانی بود که توانست مجموعه شعری «فلسطینی كحد السیف» را در سال ۱۹۶۹م چاپ و منتشر کند. وی در سال ۱۹۷۳م به انجمن نویسندگان اردنی پیوست این دوره دوره پختگی و بروز تجربه شعری وی محسوب می‌شود. وی در سال ۱۹۷۶م به بغداد رفت و در آنجا برخی از قصاید مجموعه «منشورات سریه للشعب» را سرود؛ سپس برای مدت کوتاهی به کویت رفت و در همان سال به بیروت بازگشت تا در صف رزمندگان پایداری فلسطین بپیوندد اما به دلیل شخصی خاص خود به کار گروهی متمایل نشد و در مبارزه، راه صعلیک را در پیش گرفت و در این راه مدتی را در زندان به سر برد. در سال ۱۹۸۱م مجله «الرصیف» را با برخی دوستانش منتشر کرد. وی در سال ۱۹۷۷م سومین مجموعه شعری با عنوان «عواء الذئب» و چهارمین مجموعه شعری را با عنوان «الغجری» و آخرین مجموعه شعری خود با عنوان «منشورات سریه للشعب» را منتشر ساخت علی فوده در روز دهم ماه تموز سال ۱۹۸۲م در حالی که مجله «الرصیف» را بین رزمندگان پخش می‌کرد مورد اصابت ترکش خمپاره قرار گرفت و بر اثر همان جراحت‌ها در روز هفتم آگوست سال ۱۹۸۲م به شهادت رسید (ابراهیم، ۲۰۰۵: ۸۱-۷۶).

۲. مضامین مشترک پایداری در شعر دو شاعر

۲. ۱. وطن‌دوستی و هویت ملی

مسأله وطن و عشق ورزیدن به آن که جزئی از طبیعت هر انسان آزاده‌ای است و هر شاعر آزاده و متعهدی بخشی از اشعارش را به نشان دادن این عشق و علاقه اختصاص داده است چرا که آن تاریخ و گذشته و حال و آینده وی و فرزندان‌ش می‌باشد. ستایش سرزمین ستایش یک نمود آرمانی است که برای شاعر ارزش ذاتی دارد. شاعر در این گونه اشعار هم‌چون سربازی است که در رسالت تاریخی - اجتماعی به هواداری از سرزمین خود می‌پردازد و در این میان خویشتن را نیز آشکار می‌کند (لک، ۱۳۸۴: ۲۹).

علی فوده شاعر وطن‌پرستی است که سعی در حمایت از وطنش دارد و در شعر خود فراوان خود را عاشق وطن معرفی کرده و این موضوعی است که در سراسر اشعارش به خوبی نمایان است:

فلسطینی... / فلسطینی... / أقول لكم بآني مثل جدی / مثل زيتونی: فلسطینی / فلسطینی علی مرّ الدهور... / أنا فلسطینی... / فلا شرق ولا غرب / ولا الأيام تشفینی / إذا ما الكرب عشت فی شرايینی / فلسطینی... / ولن أنسی بآني عاشق أبداً «فلسطینی» / وانی قد ولدت / درجت / ثم حلفت أن أفنی فلسطینی (فوده، ۲۰۰۳: ۷)

ترجمه: من فلسطینی‌ام/ من فلسطینی‌ام/ به شما می‌گویم که همانا من مانند پدر بزرگم/ همانند زیتونم: فلسطینی‌ام/ من علی‌رغم گذر زمان فلسطینی‌ام/ فلسطینی‌ام/ پس نه شرق و نه غرب/ و نه روزگار مرا شفا نمی‌دهد/ آن‌گاه که غم و انده در رگ‌هایم لانه گزیده است/ من فلسطینی‌ام/ و هرگز فراموش نخواهم کرد که من فلسطینی‌ام/ همانا من متولد شده‌ام/ رشد یافته‌ام/ سپس سوگند خورده‌ام اگر هلاک شوم باز هم فلسطینی‌ام
فوده سرزمینش را بهشت دنیا می‌داند و زیبایی‌های آن را می‌ستاید؛

فلسطینی... / بلادی جنه الدنيا/ قنادیل الحیاة/ آه، و «قنیر» الصبیة قریتی / خالّ برأس الخدّ مشهور الصفات/ الأرض فیها واحه/ والعشب أغنیة الرعاة/ والنسر فیها یسمع الحسون/ والعقبان تسرح والقطاة/ أطفالها سود العیون، ویعشقون الارض والثمرا (همان: ۱۲)

ترجمه: من فلسطینی‌ام/ کشورم بهشت دنیا است/ و چراغ‌های زندگانی/ آه، و قنیر کودک روستایم است/ خالی بر صورتش است و صفاتش مشهور است/ زمین در آن بیابانی است/ و گیاه سروده‌های چوپانان/ و کرکس در آن می‌شنود صدای حسون را (پرنده‌ای کوچک خوش‌رنگ)/ و عقاب‌ها و مرغ سنگ‌خوار به حال خود رهایند/ کودکان آن سیاه چشم‌اند، و عاشق زمین و میوه‌اند

در ادامه ضمن مخاطب قرار دادن روستای خویش که نمادی از کل وطن می‌باشد اعلام می‌کند که با دوری از آن هرگز خوابی راحت نداشته و همانند مورچه‌ای لنگ است که از بین رفته است:

بعیدا عنک یا «قنیر» إنی لم أنم أبدا / فعمری کله سفر/ وفی الأسفار لم أنعم/ فمن قطرٍ إلی قطرٍ/ أسوح أسوح فی الأرض الخراب – کنملۀ عرجاء قد أعدم (همان: ۹۳)

ترجمه: از تو دورم ای قنیر و هرگز نخوابیدم/ و رویا ندیدم/ پس عمر من همه سفر است/ و در سفرها از نعمت محرومم/ پس از ناحیه‌ای به ناحیه دیگر/ همانند مورچه‌ای لنگ در سرزمینی ویران می‌چرخم/ که از بین رفته است
شاعر برای وطن زیبای از دست رفته‌اش افسوس می‌خورد:

ذات یوم ... / کان لی وطن یا غریبه خلف الحدود / رائعا رائعا کان/ ضاع الوطن/ غریبه ضاع الوطن!
(همان: ۲۰۹)

ترجمه: روزی/ ای غریبه من وطنی داشتم پشت مرزها/ زیبا/ زیبا بود/ وطن از دست رفت/ غریبه وطن از دست رفت!

بهار توصیه می‌کند که به وطن عشق بورزید چرا که توصیه پیامبر(ص) است:

هر که را مهر وطن در دل نباشد کافر است معنی حب الوطن فرموده پیغمبر است
هر که بهر پاس عرض و مال و مسکن داد جان چون شهیدان از می‌فخرش لبالب ساغر است
(بهار، ۱۳۶۸، ج ۱: ۷۴۵)

بهار شعر «ای وطن من» را در سال ۱۲۹۸ هـ ش هنگامی که روس تزاری لشکریانش را به بهانه حفظ اتباع خود به خراسان و نواحی شمالی ایران روانه کرده بود، سروده است. وی در این شعر ضمن آن که زیباترین عواطف و احساسات خود را جلوه‌گر می‌سازد، اشاره می‌کند به این که مهر ایران مهین با جان و تنش عجین شده، بی‌باغ وطن سرو و سمن و گل و لاله پژمرده شده، از رنج وطن لاغر شده و پیرهنش در راه وطن از خون آغشته شده است:

ای خطه ایران مهین ای وطن من دور از تو گل و لاله و سرو و سمنم نیست

ای گشته به مهر تو عجین جان و تن من ای باغ گل و لاله و سرو و سمن من

(بهار، ۱۳۵۴، ج ۱: ۲۱۶)

بهار، در قصیده «پیام ایران» به جوانان تذکر می‌دهد که با عزم و علم در جهت آبادی میهن تلاش کنند و از آن‌ها می‌خواهد که به گذشتگان نگاه کنند و راه آن‌ها را در پیش گیرند و سنت‌های دیرین آب و خاک خود را پاس بدارند که موجب شکوه و جلال کشور است و سربلندی، بدون پابندی به گذشته به دست نمی‌آید:

به کارنامه پیشینیان نگر، بد و خوب	که تلخ کامیت آرد پدید و کام دهد
ز درس حکمت و آداب رفته‌گان مگسل	که این گسستگی خواری مدام دهد
نگویمت که به ستخوان خاکخورده بناز	عظام بالیه کی رتبت عصام دهد
به علم خویش بکن تکیه و به عزم درست	که علم و عزم، تو را عزت و مقام دهد
ولی ز سنت دیرین متاب رخ زیراک	به ملک سنت دیرینه احتشام دهد

(بهار، ۱۳۸۰، ج ۱: ۵۲۹-۵۳۰)

بهار در سال ۱۳۲۷ شمسی که برای معالجه به سوئیس رفته بود، حسرت از گذشته بر باد رفته وطن در دلش شعله‌ور می‌شود؛ حسرت زمانی که قدرت و عظمت وطن تا آنجا بود که همواره پیروزی در برابر دشمنان بر پیشانی آن‌ها می‌درخشید و در پرتو وفور نعمت، عدالت حاکم و فتنه‌ها خاموش بودا ما اکنون اوضاع طور دیگری است. سپانلو می‌نویسد: «یکی از حساسیت‌های ادبیات مشروطه، وطن‌گرایی، تعظیم و تحسّر نسبت به گذشته ایران بود. عنوان فرزندان سیروس و دارا، یا اولاد شاه عباس و نادر خطاب به مردم ایران، از مصطلحات دائمی نویسندگان و روزنامه‌نگاران عهد مشروطه به شمار می‌رفت» (سپانلو، ۱۳۶۲: ۴۹).

آن روز چه شد کایران ز انوار عدالت	چون خلد برین کرد زمین را و زمن را
آن روز که گودرز، پی دفع عدو کرد	گلرنگ ز خون پسران دشت پشن را
... و آن روز که کمبوجیه پیوست به ایران	فینیقی و قرطاجنه و مصر و عدن را
و آن روز که دارای کبیر از مدد بخت	برکند ز بن ریشه آشوب و فتن را
... و آن روز که نادر، صف افغانی و هندی	بشکافت، چو شمشیر سحر عقد پرن را
و آنکه به کف آورد به شمشیر مکافات	پیشاور و دهلی و لاهور و دکن را

(بهار، ۱۳۸۰، ج ۱: ۶۸۲-۶۸۴)

بهار با نگاه به گذشته درخشان سرزمین ایران و حاکمیت، قدرت و عدالت در جای‌جای آن به نقد اوضاع نابسامان کشور و سیاست‌های غلط حاکم بر آن می‌پردازد به امید این که اصالت گذشته دوباره احیا شود.

۲.۲. دعوت به مبارزه علیه استکبار و استبداد

دعوت به مبارزه علیه ظلم و ستم داخلی و خارجی از دیگر مضامینی است غالباً در اشعار پایداری مشترک است. این دو شاعر به خوبی این مسأله را در شعر خویش بیان کرده‌اند. علی فوده از زمان کودکی شاهد هجوم دشمنان به وطنی که در آن متولد شده بوده است و در جوانی اشغال فلسطین را با چشمان خود مشاهده است. بنابراین مبارزه و فداکاری در راه وطن بخشی از وجود او می‌شود. آزادی‌خواهی او باعث شده که فقط نظاره‌گر ستم و سلطه ظالمان و ستمگران

نباشد، و در شعر خود فریاد مبارزه با ظلم و دعوت به مبارزه سر می‌دهد و این کار را به هدف تشویق و تهییج مردم علیه ظلم و ستم اسرائیل غاصب انجام می‌دهد «ام» در اینجا رمز فلسطین است که شاعر به خوبی از آن بهره برده است و اعلام می‌کند که فلسطین به خوبی با روحیه فرزندانش آشناست و می‌داند چگونه از آن‌ها افرادی انقلابی بسازد تا بتوانند مانند چگوارا انقلابی بزرگی شوند و انتقام بگیرند.

وأمی «یاسمینة» / تعرف الأیتام والشهداء فی «قنیر» ... تعرفهم / وتعرف کیف تحفظ قبله الغیاب تذکارا / وتعرف کیف باعث خاتماً، حلقة وأسوارا / لتصنع من بنات الجیل ثوارا / وتعرف کیف تضرم ثورة کبری / وتشرّب من دم الأعداء آنهارا / وتعرف کیف تنشئ طفلها العادی فتخلق منه {جیفارا} / یعیش، یعیش حتی يأخذ الثأرا / یعیش / حتی يأخذ الثأرا (فوده، ۲۰۰۳: ۱۲)

ترجمه: و مادرم یاسمینی است / و ایتم و شهدای قنیر را می‌شناسد... آنان را می‌شناسد / و می‌داند چگونه حفظ کند بوسه غایبان را به عنوان یادگاری / و می‌داند چگونه انگشتر و حلقه‌ها و النگوها را بفروشد / تا از دختران نسل، انقلابیون بسازد / و می‌داند چگونه انقلابی بزرگ را شعله‌ور سازد / و رودهایی از خون دشمنان بنوشد / و می‌داند چگونه فرزند عادی‌اش را پرورش دهد / پس خلق می‌کند از آن یک چگوارا / پس او زندگی می‌کند تا انتقام بگیرد / زندگی می‌کند / تا انتقام بگیرد

علی فوده در قطعه‌ای عاشقانه از خود بیان می‌دارد که عاشق سلاح و مبارزه است و اگر سینه‌اش را بشکافند رودی از زیتون که نماد فلسطین است و بابونه از سینه‌اش جاری خواهد شد و نیز اعلام می‌دارد که به خاطر مبارزه عاشق مرگ است.

حین تشهّیتک مثل طفلة / أذكر أنني تشهّیت السلاح / وحينما حفرتُ صدري بالمدی / قناه حب یشرب الزیتون منها والأقاح / کم عانقت عینای أحزان الهوی / وکم تشهّیت المنایا فوق ذرأتک والکفاح (همان: ۲۷)

ترجمه: آن‌گاه که مثل کودکی مشتاق تو بودم / به یاد می‌آورم که مشتاق سلاح بودم / آن‌گاه که سینه‌ام را با چاقو حفر کردم / کانال عشقی است که زیتون و بابونه از آن می‌نوشند / چه بسا چشمانم غم‌های عشق را در آغوش گرفت / و چه بسا عاشق مرگ شدم به خاطر مبارزه

در ادامه شاعر اعلام می‌کند که چون خدا و مبارزه را فراموش کرده مصیبت‌ها بر وی جاری گشته است.

لأنی رضعتُ حلیب السلاطین / رضیتُ بعار السنین / لأنی نسیْتُ کفاح الشعوب / نسیْتُ إله السماء / وإیمان جدی برب السماء / لأنی نسیْتُ الحروب / توالّت علیّ الکروب (همان: ۷۱-۷۰)

ترجمه: همانا چون من شیر سلاطین را نوشیدم / به ننگ سال‌ها راضی شدم / همانا چون من مبارزه ملت‌ها را فراموش کردم / فراموش کردم خدای آسمان را / و ایمان پدر بزرگم به خدای آسمان را / همانا چون جنگ‌ها را فراموش کردم / مصیبت‌ها بر من پشت سر هم وارد شد

در یکی از قطعات خیالی علی فوده از گفت‌وگو با سربازی قزاق سخن می‌گوید که وی را دعوت به مبارزه نموده است.

حاورنی الجندی: / «أنت فلسطینی؟» / -ولی بطاقة من السکر والطحین / -مزق بطاقة العار / -و احمل سلاح المجد مرفوع الجبین (همان: ۷۵)

ترجمه: سرباز با من صحبت کرد:/ تو فلسطینی هستی؟/ و من کارتی از شکر و آرد داشتم/ کارت ننگ را پاره کن/
و با عزت سلاح بزرگی را حمل کن

بهار همواره به طور مستقیم و غیر مستقیم مردم را به مبارزه و اتحاد فرامی‌خواند و آن را رمزی برای پیروزی در برابر استعمارگران می‌داند. «در تاریخ مبارزات ایران همیشه نیروهای بیگانه وجود داشته‌اند، بهار و هر شاعر آزاده دیگر با دخالت هر بیگانه و اجنبی به شدت مخالف‌اند. بهار، تسلط بیگانگان را بر کشور ایران ناشی از نفاق تشنه و دو دستی ملت می‌داندست و به ایرانیان عاشق وطن همواره هشدار می‌داد که بیدار باشند و کمین دشمنان را هوشیار» (روزبهرانی، ۱۳۸۶: ۲۲۶). بهار در هنگام اعطای امتیاز نفت شمال ایران به آمریکا و حملات دشمنان داخلی و خارجی نیز دو غزل سروده که در یکی از این غزل‌ها به ستایش مردمانی دارای همت عالی که اختیار کشورشان را به دست بیگانگان نمی‌دهند می‌پردازد و در غزل دیگر از اختلافات داخلی که سبب به وجود آمدن این قبیل قراردادها شده است این گونه یاد می‌کند؛

کسی که افسر همت نهاد بر سرخویش	به دست کس ندهد اختیار کشور خویش
بگو به سفله که در دست اجنبی نهد	کسی که نان پدر خورده، دست مادر خویش
حقوق نفت شمال و جنوب خاصه ماست	بگو به خصم بسوزان به نفت پیکر خویش

(بهار، ۱۳۸۰، ج ۲: ۴۱۶)

هم‌چنین:

از نادرستی اهل زمان شکسته شدیم	ز بس که داد زدیم آی دزد خسته شدیم
ز عشق دست کشیدیم و بهرکشتن خویش	به پایمردی اغیار دسته‌دسته شدیم
سری به دست شمال و سری به دست جنوب	بسان رشته در این کشمکش گسسته شدیم

(همان: ۴۲۰)

۳-۲. تلاش برای بیدار ساختن مردم

شاعران متعهد همواره برای بیداری مردمشان تلاش نموده‌اند و سعی در تحریک همت‌های خفته آنان داشته تا به آن‌ها نیروی مقابله با ظلم و ستم را القاء سازند. علی فوده به جز قیام مسلحانه علیه استبداد اسرائیل با انتشار مجلات و نیز با استفاده از شعر خویش در تلاش برای آگاهی و بیدار ساختن مردم است وی به عنوان یکی از روشنفکران جامعه توده مردم را اسیر اوهام و جهل و خرافات دانسته و سعی در بیدار ساختن آنان دارد:

باسم فلسطین/ ما جئتُ اللیلةُ إلا کی أوقظکم فرداً فرداً/ ولأندرکم فرداً فرداً/ وأقضُ مضاجعکم فرداً فرداً/ باسم فلسطین (فوده، ۲۰۰۳: ۲۱۶)

به نام فلسطین/ شب نیامدم مگر به این خاطر که فرد فردتان را بیدار سازم/ و فرد فردتان را انذار دهم/ و خوابگاه‌هایتان را خراب و ویران سازم/ به نام فلسطین

بهار نیز در سروده‌های خویش خود به شکل‌های گوناگون گاه صریح و گاه به طور غیر مستقیم سعی در آگاه نمودن مردم نسبت به استعمارزدگی می‌نماید، او گاهی بی‌پروا و مستقیم و گاهی با زبان غیرمستقیم و طنزآمیز به بی‌خبری ملت اشاره می‌کند. او همواره بر علیه استعمار و استعمارگران در عصر مشروطه در جای جای اشعارش فریاد برمی‌آورد

و اعتراض خود را این‌گونه به گوش مردم و حاکمان دوران خویش می‌رساند. او گاه انتقادهای و بیدارگری‌های خود را به سمت سلاطین عصر خود نشانه می‌رود و گاه نوک قلم خویش را در جهت آگاهی بخشیدن به ملت ایران در خصوص وضعیت تأسف بار موجود به سمت مردم ایران نشانه می‌رود. از جمله دخالت‌های روسیه در امور داخلی کشورمان زمانی بود که مورگان شوستر از آمریکا به ایران آمد. «مورگان شوستر (Murgan shooster) به عنوان خزانه‌دار کل به ایران دعوت شد و تقریباً اختیار کامل به او اعطاء گشت وی در سال ۱۹۱۱ میلادی با چهار نفر دستیار آمریکایی، اما بدون شناسایی وضع اقتصادی، اجتماعی و یا سیاسی وارد ایران شد» (حتی، ۱۳۸۲: ۴۲۲). شوستر بعد از ورود، اقدام به گرفتن مالیات از همه اعیان و اشراف نمود. عده‌ای از این افراد، اتباع روس بودند. روسیه که از دخالت ایران در امور اتباع خود به خشم آمده بود. «در سال ۱۲۹۰ شمسی اولتیماتومی سه ماده‌ای به ایران داد و خواستار آن شد که اولاً مورگان شوستر از ایران اخراج گردد، ثانیاً اتباع خارجی با اجازه دولت‌های روس و انگلیس استخدام شوند و ثالثاً خسارت لشکرکشی دولتی روس به ایران پرداخت گردد (میرانصاری، ۱۳۷۷: ۱۶). این درخواست مورد مخالفت نمایندگان مجلس قرار گرفت، لذا دولت مجلس را تعطیل کرد تا به شرایط روس‌ها گردن نهد، اما روس‌ها برخی از شهرهای گیلان را اشغال نمودند. بهار درباره این موضوع مسمط مسدس زیر را سرود و در روزنامه نوبهار منتشر ساخت. وی در این شعر به غارت ثروت‌های ملی به دست انگلیس و روسیه اشاره نموده، مردم را از خواب غفلت بیدار و به دفاع از کشور تحریض می‌نماید:

هان ای ایرانیان! ایران اندر بلاست مملکت داریوش، دستخوش نیکلاست

مرکز ملک کیان در دهن ازدهاست غیرت اسلام کو؟ جنبش ملی کجاست؟

برادران رشید این همه سستی چراست؟ ایران مال شماست، ایران مال شماست

هان ای ایرانیان بینم محبوسان به پنجه انگلیس، به جنگل روستان

گویی در این میان، گرفته کابوسان کز دو طرف می‌برند، ثروت و ناموسان

در ره ناموس و مال، کوشش کردن رواست ایران مال شماست، ایران مال شماست

بهار، ۱۳۸۰، ج ۱: ۲۷۲-۲۷۳

۴-۲. انتقاد از سیاستمداران

در کنار ظلم و ستم خارجی گاهی اوقات سیاست‌مدارانی که دست‌پرورده اجانب هستند به ملت ظلم می‌کنند فوده و بهار در مقابل این عمال بیگانه ساکت نبوده و به بیان سرسپردگی آنان پرداخته و رسوایشان می‌سازند.

علی فوده در شعرخویش به دشمنان و سیاستمداران خائن حمله کرده و آنان را نفرین می‌کند.

و أنا أعرف كل العرب الشرفاء/ وطنی یا وطنی/ شُلَّتْ أیدی الخونه والعملاء/ شلت أیدی الجبناء/ والمجد لهذا

الفجر الطالع من أعیننا/ نحن المجروحین الغرباء (فوده، ۲۰۰۳: ۲۱۷)

ترجمه: و من تمام اعراب شریف را می‌شناسم/ وطنم ای وطنم/ دستان خیانتکاران و سرسپردگان فلج یاد/ دست

ترسوها فلج باد/ و بزرگی برای چنین فجر تابانی در چشمان ماست/ ما غریبان مجروحیم

در زمان مظفرالدین شاه حکومت مشروطه با قانون اساسی و یک مجلس ملی تشکیل شد محمدعلی شاه به پشتیبانی از روس چندین بار سعی در انحلال مجلس مشروطه نمود بهار بارها از دخالت روس‌ها در امور ایران انتقاد می‌نماید. وی در ابیات زیر خطاب به محمد علی‌شاه که قشون روس را به داخل کشور دعوت کرده می‌گوید:

پادشاهان نصیحت‌م بشنو
مملکت را به دست روس مده
روس اهریمنی است خون خواره
به کف اهرمن دبوس مده

(بهار، ۱۳۸۰، ج ۲: ۴۸۱)

بهار قصیده شاه نادان را در انتقاد از تن‌پروری و بی‌لیاقتی احمد شاه قاجار سروده و این‌گونه سخن رانده که امید ملکرانی از شاه داشتن، همانند این است که از دزد، چشم پاسبانی داشته باشیم؛ در حقیقت شاه گندم‌نمای جو فروشی است که کذب و احتکار و خست و رشوه‌خواری را پیشه خود ساخته در عین حال با تاج کیانی دم از قانون‌پروری زده است:

زین شه نادان امید ملکرانی داشتن
کی سزد از ارتجاعی‌زده قانون‌پروری
هست چون از دزد، چشم پاسبانی داشتن...
کی سزد از گرگ امید شیبانی داشتن
گرگ‌زاده عاقبت گرگ است و بی‌شک از خری است
گوسفند از گرگ چشم مهربانی داشتن

(بهار، ۱۳۵۴، ج ۱: ۳۰۹)

درجایی دیگر در قصیده مستزاد «داد از دست خواص»، خواص را به چهارپایانی تشبیه کرده‌است که عوام را مانند گله از خود دور کرده‌اند و تمام رنج‌ها و اختلافات میان مردم کشور را از وجود آن‌ها می‌داند:

داد مردم از عوام است که کالانعامند
به خدا بد نامند
که خرابی همه از دست خواص است خواص
داد از دست خواص
... عامیان را همه سو رانده به مانند رَمه
یک تن آقای همه داد
خلق در زحمت و او در طلب زر خلاص
داد از دست خواص
در صف ساده‌دلان شور و شر افکنده ز کید
عمر و رنجیده ز زید
خود ز صف خارج و در قهقهه چون زاده عاص
داد از دست خواص

(همان، ج ۱: ۲۷۴-۲۷۵)

۲-۵. دعوت به هم‌بستگی

شاعران ملتزم و متعهد همواره سعی نموده‌اند که ملت را به اتحاد در برابر ظالمان دعوت نمایند علی‌فوده نیز از این امر مستثنی نیست و در کلام خویش مردم را دعوت به هم‌بستگی نموده است.

بل اُتذکر: / اُن لنا ووطنا واحد یجمعنا/ ثأر واحد یجمعنا/ ودم واحد یجمعنا (فوده، ۲۰۰۳: ۲۶۰)

ترجمه: بلکه تذکر می‌دهم/ ما وطنی واحد داریم/ که ما را جمع می‌کند/ انتقامی یکسان/ که ما را جمع می‌کند/ و خونی یکرنگ/ که ما را جمع می‌کند

بهار نیز در دو بیت «جنگ داخلی و دشمن خارجی» مردم جامعه‌اش را پند می‌دهد که با هم متحد باشند و از تفرقه‌انگیزی خودداری نمایند. او با ضرب‌المثلی تأثیر سخن خود را بیشتر کرده و می‌گوید: همان‌گونه که دو کبوتر با

جنگیدن فرصت را برای حمله دشمن مهیا می‌کنند، مردم یک جامعه نیز در صورت اختلاف فرصت حمله را برای بیگانگان آماده می‌کنند:

چون عدو در کمین بود زنهار دست از شنعت رفیق بدار
دو کبوتر که بال هم شکنند لقمه گربه را درست کنند

(بهار، ۱۳۸۰، ج ۲: ۵۱۵)

۶-۲. انتقاد از اوضاع جامعه

شاعران زبان‌گویای ملت خویش‌اند که به بیان مشکلات در کشور خود پرداخته و ظلم‌هایی را که بر مردمشان می‌گذرد بیان می‌کنند و به انتقاد از شرایط نامطلوب می‌پردازند. علی‌فوده در اشعارش به ویژه آن‌گاه که به توصیف فجایع و جنایت‌های مستبدین و اشغالگران می‌پردازد و برای کشته‌شدگان مرثیه‌سرایی می‌کند و اوضاع پریشان فلسطین را بیان می‌کند؛ او کشورش را دوستدار صلح می‌داند در حالی که صلحی در آن نیست:

فلسطینی ... بلادی الیوم ترقب کالحمام / أسطورة «الدول المحبّة للسلام»، ولا سلام / آه، بلادی تشتري الأرواح بالجملة / لتنعم بالسلام، ولا سلام / الليل فيها بندقيّة / والنهار ظلام (فوده، ۲۰۰۳: ۱۳)

ترجمه: فلسطینی‌ام ... سرزمینم همانند کبوتر مراقبت می‌شود / (آن) اسطوره «کشورهای دوستدار صلح» است و صلحی نیست / آه سرزمینم تمام جان‌ها را می‌فروشد / تا از صلح برخوردار شود در حالی که صلحی نیست / شب در آن تفنگی است / و روز تاریک است

بهار، مسمط «وطن در خطر است» را در سال ۱۲۹۸ ه. ش، زمانی که بنیان مشروطیت ایران هنوز انسجام و استحکامی نیافته بود و از هر گوشه‌ای شعله‌ی فتنه و فساد زبانه می‌کشید، سروده است. وی شعر خود را با این مضمون که چمن وطن را زاغ و زغن تسخیر کرده آغاز می‌کند. سپس به انتقاد از وزیران و وکیلان و کاردانان می‌پردازد و می‌گوید وزرا کار وطن را از دست داده‌اند، وکلا بر دهان خود مهر سکوت زده‌اند، علما به ظن و گمان افتاده‌اند، کاردانان تنها به لفاظی اکتفا کرده‌اند و جاهلان به ناله و فغان پناه برده‌اند. از این که خرس صحرا و نهنگ دریا (کنایه از دشمنان خارجی) هم‌دست شده‌اند، ناله افسوس افسوس سر می‌دهد و از این که ناموس وطن به گرداب بلا افتاده بانگ «آوخ آوخ» بر می‌کشد:

خرس صحرا شده هم‌دست نهنگ دریا کشتی ما را رانده است به گرداب بلا
اه از این رنج و محن آوخ از این جور و جفا هان به جز جرئت و غیرت نبود چاره ما
زانکه ناموس وطن زین در محن در خطر است ای وطن خواهان زنهار وطن در خطر است

(بهار، ۱۳۵۴، ج ۱: ۲۰۷)

نتیجه‌گیری

درد مشترک همه آزادی‌خواهان درد وطن است؛ در این میان نقش شاعران متعهد و ملتزم که با سلاح شعری خود سعی دارند کمکی به مقاومت ملت‌ها در برابر استبداد و ظلم و ستم نمایند نقشی پررنگ، موثر و ماندگار است. علی‌فوده و محمدتقی بهار دین خود را در این رابطه به خوبی ادا کرده‌اند؛ آن دو با ابراز عشق و علاقه خود به وطن به دنبال تحریک و تشویق دیگران به این امر بوده و سعی نموده‌اند حس وطن‌پرستی و عرق‌ملی را نیز در سایر هم‌وطنان خود

بیدار نموده یا رنگین تر کنند. هر دو شاعر همواره از شعر به عنوان ابزار بیدارسازی مردم و تشویق آنان به اتحاد و هم‌بستگی در دفاع از کیان کشور بهره برده‌اند و با توجه به این‌که هر دو شاعر تلخ‌کامی‌های استبداد و استعمار را چشیده‌اند مردم را به مبارزه علیه آن‌ها دعوت کرده‌اند. انتقاد از اوضاع پریشان و آشفته مملکت و سیاستمداران خائن و ظالم از دیگر اشتراکات شعری است که در شعر هر دو شاعر است.

منابع

- ابراهیم خلیل، آخرون، ۲۰۰۵، مرايا التذوق الأدبی: دراسات و شهادات، اردن - عمان: دارالفنون مؤسسه خالد شومان
- آرین‌پور، یحیی (۱۳۷۲)، از صبا تا نیما، جلد دوم، چاپ چهارم، تهران: زوآر
- اصیل، حجت‌الله، (۱۳۷۴)، برگزیده و شرح ملک الشعراء بهار، چاپ اول، تهران: فرزانه
- بهار، محمدتقی (۱۳۸۰)، دیوان اشعار شادروان محمدتقی بهار، چاپ دوم، تهران: توس
- بهار، محمدتقی، (۱۳۶۸)، دیوان اشعار دو جلدی، چاپ پنجم، تهران، انتشارات توس
- بهار، محمدتقی، (۱۳۵۴)، کلیات اشعار، ۲ مجلد، تهران: امیرکبیر
- پیشوایی علوی، محسن و دیگران، (۱۳۹۴)، بررسی تطبیقی انتقاد اجتماعی در شعر محمود سامی بارودی و ملک الشعرای بهار، کاوش‌نامه ادبیات تطبیقی کرمانشاه، سال پنجم ش ۱۹ (پاییز): ۶۷-۶۷
- حتی، فیلیپ‌خوری، (۱۳۸۲)، شرق نزدیک در تاریخ، ترجمه قمر آریان، تهران: علمی و فرهنگی
- حسام‌پور سعید، حاجبی، احمد، (۱۳۸۷)، سهم ادبیات پایداری در کتابهای درسی (نامه پایداری)، به کوشش احمد امیری خراسانی، تهران: بنیاد حفظ و نشر ارزشهای دفاع مقدس
- الحسین، قصی، (۱۹۷۲م)، الموت والحياء فی شعر المقاومة، بیروت: دارالرائد العربی
- روزبهرانی، سعید، (۱۳۸۶)، جلوه‌های آرمانی در شعر ملک الشعراء بهار (یادی از بهار مجموعه خطابه‌ها و مقاله‌های همایش بزرگداشت ملک الشعراء بهار)، تهران: مؤسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی
- سارتر ژان پل، (۱۳۴۸)، ادبیات چیست؟، ترجمه ابوالحسن نجفی تهران: کتاب زمان
- سپانلو، محمدعلی (۱۳۶۲) نویسندگان پیشرو ایران، تهران: نگاه
- شبیستری معصومه، (۱۳۹۴)، بررسی تطبیقی مضامین اجتماعی در شعر ملک الشعرای بهار و احمد صافی نجفی، ادب‌نامه تطبیقی دانشگاه پیام نور، سال اول، ش ۲ (بهار و تابستان): ۵۴-۶۴
- فدوی، طیب و دیگران، (۱۳۹۶)، مقایسه جلوه‌های ادبیات مقاومت در شعر علی فوده و فرخی یزدی، مطالعات ادبیات تطبیقی، سال یازدهم، شماره ۴۴ (زمستان)
- فوده، علی ۲۰۰۳، الأعمال الشعریة، چاپ اول، بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات والنشر
- کریمی‌لاریمی، رضا، (۱۳۸۹)، سیر تحلیلی ادبیات پایداری از گذشته تا کنون، در مجموعه مقالات اولین کنگره فرهنگ عاشورایی و ادبیات پایداری، گردآوری و تدوین احمد امیری خراسانی، قم: یاس
- الکیالی، عبدالرحمان، ۱۹۷۵م، الشعر الفلسطینی فی نکتة فلسطین، بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات والنشر
- لک، منوچهر، ۱۳۸۴، ایران زمین در شعر فارسی، تهران: مؤسسه مطالعات ملی
- محسنی‌نیا، ناصر، (۱۳۸۸)، مبانی ادبیات مقاومت معاصر ایران و عرب، ادبیات پایداری کرمان سال اول ش ۱ (پاییز): ۱۴۳-۱۵۸
- محمد عطیه، احمد، ۱۹۷۴، أدب المعركة، بیروت: دارالجیل
- میرانصاری، علی، (۱۳۷۷)، اسنادی از مشاهیر ادب معاصر ایران، دفتر دوم، تهران: سازمان اسناد ملی
- نجفی، ابوالحسن، (۱۳۵۶)، وظیفه ادبیات، تهران: کتاب زمان
- نیکوهمت، احمد، (۱۳۶۱)، زندگی و آثار بهار، تهران: آباد

The Motifs of Resistance and Persistence in the Poetry of Ali Foudeh and Mohammad Taqi Bahar

Abstract

In Muslim countries that have been under pressure from oppressive and tyrannical rulers or foreign colonialism, resistance literature has become one of the important cultural bastions. Committed poets have created valuable works with themes of resistance against domestic tyranny, the oppression of foreign colonialists, and their aggression. The countries of Iran and Palestine are two excellent examples of these countries. Ali Foudeh is one of the poets who pays special attention to his country Palestine. Mohammad Taqi Bahar is a committed and committed Khorasani poet who has written poetry against the authoritarian and colonial rule of the Constitutional era. This research, using library tools and a descriptive-analytical method based on the American school of comparative literature, has examined and compared the common themes of resistance literature and compared these themes in the poetry of these two poets. Studies have shown that patriotism, a call to struggle and solidarity, criticism of the state of the homeland, criticism of traitorous politicians, and efforts to awaken people against oppression are common themes in the poetry of the two poets.

Keywords: Literature of sustainability, Patriotism, Bahar, Fodeh, Struggle

فقر در آینه شعر مهدی اخوان ثالث و معروف رصافی

حسن سوری

استادیار گروه زبان و ادبیات عرب، واحد کرمانشاه، دانشگاه آزاد اسلامی، کرمانشاه، ایران

hasan.soori@iau.ac.ir

جهاندار اکبری

استادیار گروه حقوق، واحد کرمانشاه، دانشگاه آزاد اسلامی، کرمانشاه، ایران

jahandar.akbari@iau.ac.ir

چکیده

فقر و پیامدهای ناشی از آن از جمله مشکلات اجتماعی است که همواره مورد توجه شاعران متعهد بوده است. معروف رصافی شاعر عراقی و مهدی اخوان ثالث شاعر ایرانی از جمله شاعرانی می‌باشند که در اشعارشان به این موضوع توجه خاص داشته‌اند. آن‌ها به بررسی و کنکاش در این مسأله پرداخته و در خلال اشعار خویش به توصیف چهره فقر می‌پردازند و عوامل به وجود آورنده فقر را در شعرشان منعکس نموده‌اند و نیز راه‌حل‌هایی در جهت کاهش و رفع آن نیز ارائه داده‌اند. این مقاله به روش توصیفی و تحلیلی بر مبنای مکتب آمریکایی که وجود اثرگذاری و اثرپذیری بین دو شاعر را شرط ادبیات تطبیقی نمی‌داند به بررسی و مقایسه مضمون فقر در شعر این دو شاعر پرداخته است. نتایج حاصل از این پژوهش نشان داد که دیدگاه دو شاعر در این رابطه بسیار به هم نزدیک است هر دو شاعر اصلی‌ترین علت فقر را بی‌توجهی طبقه حاکم نسبت به اوضاع مردم و بدبختی‌های آنان می‌دانند آن دو علاوه بر اشعاری که در توصیف جلوه‌های فقر و عوامل ایجاد آن سروده‌اند، هرگز از ذکر پیامدهای فقر غافل نبوده‌اند، تا از این طریق بتوانند جامعه و حکومت را متوجه اثرات زیان‌بار فقر نموده و آن‌ها را به سوی مبارزه با عوامل ایجاد فقر و فقرزدایی ترغیب نمایند، در پایان لازم به ذکر است که احساس و عاطفه در شعر رصافی در این مورد به مراتب نسبت به اشعار اخوان پررنگ‌تر می‌نماید.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تطبیقی، اخوان، رصافی، فقیر، فقر زدایی.

۱. مقدمه

ادبیات تطبیقی از شاهکارهای نقد ادبی است که به سنجش آثار، عناصر، سبک‌ها، دوره‌ها، جنبش‌ها و چهره‌های ادبی و به طور کلی، مقایسه ادبیات در مفهوم کلی آن در دو یا چند فرهنگ و زبان مختلف می‌پردازد (ر. ک: قاسم‌نژاد، ۱۳۷۶: ۴۱). کمبود یا نبود دارایی، ناتوانی در تأمین معیشت و بی‌بهره بودن از لوازم مادی زندگی، فقر نامیده می‌شود. فقر یکی از گسترده‌ترین مشکلات جوامع انسانی است و عمری به درازای تاریخ بشر دارد. از زمانی که بشر پا به عرصه گیتی گذاشته است خود را با این پدیده فراگیر روبه‌رو دیده است. این مشکل اجتماعی در اشکال مختلف و به درجات متفاوت در همه جوامع انسانی یافت می‌شود. وجود فقر غالباً زمینه‌ساز بروز انحرافات اجتماعی و بستر مناسبی برای وقوع جرم و جنایت است. این بحران اجتماعی، از بنیادی‌ترین مشکلات و ناهنجارترین دردهای زندگی انسان است که با وجود پیش‌رفت و توسعه گسترده در زندگی بشری میزان آن نه تنها کاسته نشده بلکه در حال افزایش می‌باشد. مشکل فقر صرفاً منحصر به پیامدهای فقر نمی‌باشد، بلکه مشکلات این مسئله اجتماعی زمانی شدت می‌یابد که بستر ساز انحرافات می‌گردد. فقر کانون زندگی را متلاشی می‌سازد پیوندها را پاره می‌سازد دام فحشا را می‌گستراند استعدادها و فضایل انسانی را به مسلخ می‌کشاند و مانع شکوفایی کمالات اخلاقی می‌گردد.

فقر و نابرابری‌های اقتصادی، از زمره مهم‌ترین معضلات جامعه بشری است که از جایگاه ویژه‌ای در بین سایر مسائل اجتماعی برخوردار است. از آن جایی که فقر در عراق و ایران، قشرهای مختلفی از جمله کارگران و کشاورزان علما و دانشجویان و... را در بر می‌گرفته است و زندگی شاعران مورد نظر ما نیز با این مقوله پیوند داشته و آن‌ها نیز از چنین اوضاع و شرایطی رنج برده‌اند؛ لذا نسبت به این موضوع بی‌تفاوت نبوده و به سرودن اشعاری درباره این بحران اجتماعی پرداخته‌اند. این مقاله در حوزه ادبیات تطبیقی و به روش توصیفی و تحلیل محتوا به مقایسه و تطبیق مضمون فقر در اشعار این دو شاعر پرداخته و ابعاد مختلف فقر شامل تصویر فقر، عوامل پیدایش فقر، راه‌های مبارزه با فقر را بررسی و مقایسه می‌کند.

۱-۱. بیان مسئله

یکی از موضوعات اجتماعی که شاعران متعهد و مردم‌گرا بدان توجه داشته‌اند، موضوع فقر، عوامل و مظاهر آن در جامعه است. مهدی اخوان ثالث و معروف رصافی شاعرانی هستند که این موضوع در شعرشان بازتاب داشته است. اگرچه نمی‌توان گفت که میان این دو شاعر، تأثیر و تأثیری وجود داشته است، با توجه به تشابهی که در دیدگاه‌های این دو شاعر نسبت به فقر، تأثیر حاکمان در فقر مردم و ناآگاهی خود مردم از حقوق اجتماعی خود و جلوه‌های مختلف آن در زندگی وجود دارد، می‌توان به صورت مقایسه‌ای، به بررسی مضمون فقر در اشعار این دو شاعر پرداخت. در این پژوهش تلاش می‌شود به پرسش‌های زیر پاسخ داده شود:

۱. این دو شاعر چگونه فقر را در شعر خود به تصویر کشیده‌اند؟

۲. از دیدگاه دو شاعر، عوامل ایجاد فقر در جامعه چه بوده‌اند؟

۳. مهم‌ترین راه‌های مبارزه با فقر از دیدگاه دو شاعر چیست؟

۱-۲. پیشینه پژوهش

پژوهشگران در مورد آثار معروف رصافی و مهدی اخوان به طور جداگانه بررسی‌های زیادی انجام داده‌اند. چند مورد از پژوهش‌هایی که به بررسی آثار اخوان با شعرای دیگر پرداخته‌اند در ادامه ذکر شده‌اند:

۱. بررسی تطبیقی شعر مهدی اخوان ثالث و عبدالوهاب البیاتی (متحد، ۱۳۸۹)، که به بررسی تطبیقی اشعار اخوان و بیاتی می‌پردازد.

۲. انسان و اجتماع از دیدگاه مهدی اخوان ثالث و ایلیا ابوماضی (دهقانیان، ۱۳۸۱) که دیدگاه‌های دو شاعر را در مورد انسان و اجتماع مقایسه می‌نماید.

۳. بررسی تطبیقی نماد باران در شعر بدرشاگرد سیاب و مهدی اخوان ثالث (صادقی، ۱۳۹۴) که نماد باران را در اشعار اخوان و بدر شاگرد مورد بررسی قرار داده است.

هم‌چنین پژوهشگرانی به بررسی و تطبیق اشعار معروف رصافی با شعرای دیگر پرداخته‌اند که در ادامه به چند مورد از آن‌ها اشاره می‌شود:

۱. بررسی تطبیقی مفهوم آزادی و استبداد از دیدگاه معروف رصافی و فرخی یزدی (راشدیان، ۱۳۹۳)، در این پژوهش مفهوم آزادی و استبداد در آثار معروف رصافی و فرخی یزدی مورد بررسی و مقایسه قرار گرفته است.

۲. روند مذهبی در شعرهای معروف رصافی و ملک‌الشعراء بهار؛ مطالعه تطبیقی (علی‌حسین، ۱۳۹۸)، که به بررسی روند مذهبی در اشعار رصافی و بهار می‌پردازد.

۳. بررسی تطبیقی مضامین سیاسی و اجتماعی اشعار معروف رصافی و میرزاده عشقی (ملکی، ۱۴۰۱)، که مضامین سیاسی و اجتماعی را در شعر رصافی و میرزاده عشقی مورد نقد و بررسی قرار داده است.

پژوهش حاضر که به بررسی مضمون فقر در اشعار دو شاعر می‌پردازد، متمایز از پژوهش‌های یاد شده است و با بررسی‌های انجام شده تاکنون هیچ پژوهشی به این موضوع نپرداخته است و کاملاً بدیع و جنبه نوآورانه دارد.

۱-۳. روش پژوهش

این پژوهش به شیوه توصیفی - تحلیلی و بر مبنای «مکتب آمریکایی» که وجود اثرگذاری و اثرپذیری بین دو شاعر را شرط ادبیات تطبیقی نمی‌داند به واکاوی مسئله فقر در اشعار معروف رصافی و مهدی اخوان پرداخته است.

۱-۴. گذری بر زندگی مهدی اخوان ثالث

مهدی اخوان ثالث (۱۰ اسفند ۱۳۰۶ - ۴ شهریور ۱۳۶۹) متخلص به م. امید، شاعر، نویسنده و موسیقی‌پژوه ایرانی بود. اشعار او زمینه اجتماعی دارند و گاه حوادث زندگی مردم را به تصویر کشیده‌است؛ هم‌چنین دارای لحن حماسی آمیخته با صلابت و سنگینی شعر خراسانی و نیز در بردارنده ترکیبات نو و تازه است. اخوان ثالث در شعر کلاسیک فارسی توانا بود و در ادامه به شعر نو گرایید. از وی اشعاری در هر دو سبک به جای مانده است. هم‌چنین او آشنا به نوازندگی تار و مقام‌های موسیقایی بود. پدرش علی بود که به عنوان عطار کار می‌کرد. علی یکی از سه برادری بود که از روستای فهرج در استان به مشهد کوچ کرده بود و از این رو آنان نام خانوادگی‌شان را اخوان ثالث به معنی برادران

سه‌گانه گذاشتند. مادرش، مریم، اهل خراسان بود (ستایشگر، ۱۳۷۶: ۵۲). اخوان ثالث تحصیلات ابتدایی را در مشهد گذراند و در سال ۱۹۴۱ برای تحصیل در رشته جوشکاری وارد دانشکده فنی شهر (هنرستان) شد که در سال ۱۹۴۷ فارغ‌التحصیل گردید. او در جوانی به موسیقی علاقه نشان داد و با ملاحظه نسبت به ناخشنودی پدرش، مخفیانه نواختن تار را فرا گرفت (دست‌غیب، ۱۳۷۳: ۸). اخوان تا بیست سالگی در مشهد بود و مدرسه فنی (دبیرستان) را که تمام کرد به تهران آمد و چند سالی در حومه تهران به کار آموزگاری پرداخت. سپس از دهه چهل از طرف وزارت فرهنگ مأمور به خدمت در کتابخانه ملی شد (محمدی‌آملی، ۱۳۸۵: ۳۷). اخوان ثالث در ۱۳۲۹ خورشیدی با دختر عمویش خدیجه (ایران) ازدواج کرد. حاصل این ازدواج سه دختر به نام‌های لاله، لولی، تنگل و سه پسر به نام‌های توس، زردشت و مزدک‌علی بود. تنگل دختر سومش در ۱۳۴۲ که چهار روزه بود، درگذشت. دختر نخستش لاله نیز در ۱۳۵۳، ۲۰ سالگی، در رودخانه کرج غرق شد و درگذشت (رزاقی‌شانی، ۱۳۹۲: ۱۹). در سال ۱۹۹۰، اخوان ثالث به دعوت خانه فرهنگ جهان در برلین، از آلمان و همچنین از انگلستان، دانمارک، سوئد، نروژ و فرانسه دیدن کرد. این نخستین و واپسین سفر او به خارج از ایران بود. هر جا می‌رفت با استقبال درخور شأن او روبه‌رو می‌شد. اخوان در همان سال، ۴ شهریور ۱۳۶۹، بر اثر سکته قلبی در تهران درگذشت. پیکر وی در آرامگاه فردوسی در توس دفن شد (محمدی‌آملی، ۱۳۸۵: ۹۴).

۵-۱. گذری بر زندگی معروف رصافی

معروف بن عبدالغنی محمود در سال ۱۸۷۵ میلادی در محله قراگول نزدیک رصافه به دنیا آمد. صاحب کتاب اعلام یک صفحه از زندگی‌نامه معروف رصافی را به خط خودش در کتابش آورده است که: «من معروف بن عبدالغنی بغدادی رصافی در سال ۱۲۹۴ ه. ق به دنیا آمده‌ام» (زرکلی، بی‌تا: ۲۶۸). رصافی دومین پسر خانواده بود. پدرش عبدالغنی منسوب به قبیله جباره، و مادرش نیز فاطمه دختر جاسم منسوب به قبیله قراگول از قبیله‌های عربی شمر بود (خطاط، ۱۹۷۱م: ۴۱). در کتاب «معجم الشعراء العراقيين» آمده است: مادرش او را در سن سه سالگی روانه یکی از مکتب‌خانه‌ها کرد و از آنجا وارد مکتب خانه ملابایز در حیدر خانه شد و حروف الفبا را آموخت و سپس، به مدرسه منیف افندی رفت. پس از یک سال، فارغ‌التحصیل شد و به مدرسه نظامی رفت؛ در سال سوم نتوانست درس را ادامه دهد. آنجا را ترک کرد و تحصیل خود را در مدرسه دینی آغاز نمود. رصافی صرف، نحو، بلاغت، بیان، عروض، کتاب‌های عقاید، کلام، اصول فقه و حساب را در نزد شیخ عباس قصاب، عبدالوهاب نائب و شیخ محمود شکری فراگرفت (حمودی تمیمی، بی‌تا: ۴۰۱). او در سال ۱۹۰۸ هم زمان با اعلام قانون اساسی دولت عثمانی، به همراه نمایندگان بغداد در مجلس نمایندگان مبعوثان و به دعوت احمد جودت بیگ، به استانبول رفت؛ در آنجا با زهاوی، حکمت سلیمان و خالد سلیمان آشنا شد. و از آنجا به سلانیک در یونان رفته و دوباره به بغداد بازگشت. و با مدیریت بخش عربی مجله بغداد همکاری کرد. اما دیری نگذشت به استانبول بازگشت و با دعوت عبیدالله افندی با مجله عرب همکاری کرده و آن را به چاپ رساند و هم‌زمان در مدرسه ملکیه، زبان و ادبیات عربی را تدریس کرد. ولی زمانی که این نشریه توقیف شد، به ناچار در مدرسه واعظین اصول سخنوری را به زبان عربی تدریس کرد او در سال ۱۹۱۲م از

طرف ولایت منتفق عراق به مجلس مبعوثان دولت عثمانی راه یافت و تا پایان جنگ جهانی (۱۹۱۸) در این سمت باقی بود (اسمعیلی طاهری، ۱۳۸۴: ۱۲۳).

زمانی که جنگ جهانی اول در سال ۱۹۱۸ پایان یافت، دوباره به عراق بازگشت و پس از آن به دمشق رفت. یکی از دوستانش او را برای تدریس زبان و ادبیات عرب در دارالمعلمین دعوت کرد. در سال ۱۹۲۱ دولت عراق او را به عنوان نائب رئیس کمیته ترجمه و تألیف در آموزش و پرورش منصوب کرد، و در سال ۱۹۲۳، «روزنامه الأمل» را صادر کرد و به عنوان بازرسی در آموزش و پرورش منصوب شد. در سال ۱۹۲۸ از پست‌های دولتی استعفا داد و به مدت هشت سال به عنوان نماینده در مجلس نمایندگان انتخاب شد. هنگام جنگ جهانی دوم، انقلاب رشید عالی گیلانی در بغداد برپا شد؛ به این ترتیب، سرودهای خود را به نظم درآورد که خود از خطبای آن بود و زمانی که جنگ شکست خورد، در عزلت از مردم زندگی کرد (فاخوری، ۱۹۸۶: ۴۸۷-۴۸۶). او در سال ۱۹۴۵م، به سبب بیماری سینه پهلوی (ذات الریه) درگذشت (اسمعیلی طاهری، ۱۳۸۴: ۱۲۹-۱۲۸).

۲. بررسی مضمون فقر در شعر دو شاعر

۲-۱. سیمای فقر

رصافی خود در محیطی فقیرنشین زندگی کرده و در اشعارش به وصف عذاب و رنج مردم سرزمین خود پرداخته است. او به ذکر جلوه‌هایی از فقر که به چشم خویش آن را می‌بیند می‌پردازد؛ توصیف محرومیت‌های غذایی و جسمی، پوشش مندرس و نامناسب، خانه محقر و... مواردی از این دست؛ در اشعار ذیل شاعر به توصیف پوشش و لباس انسان‌هایی که گرفتار مصیبت فقر و محرومیت گشته‌اند پرداخته است، و وضعیت زنان و کودکان یتیمی را توصیف می‌کند که لباس‌های کهنه و مندرسی به تن دارند که آنان را در برابر سرما حفظ نمی‌کند و به نوعی می‌توان گفت انسان‌هایی برهنه‌اند:

علیه دریس یَعَصُرُ الْيَتَمُ رُدْنَه	فَيَقْطُرُ فَقْرٌ مِنْ حَوَاشِيهِ مُدَقِّعٌ
یری حوله الکاسین من حیث لم یجد	علی البرد من بُرد به یَتَلَفَعُ
کَرُّ الْجَدِيدِ قَدْ أَبْلَى عِبَائَتَهَا	حَتَّىٰ بَدَا مِنْ شُقُوقِ الثَّوبِ جَنَابَهَا
قَدْ قَمَطَتْهَا بِأَهْدَامٍ مُمَزَّقَةٍ	فِي الْعَيْنِ مُنْثَرَا سُمِیحٌ وَ مَطَوَاهَا

(رصافی، بی‌تا: ۵۲)

اخوان در شعر «ناگه غروب کدامین ستاره» مخفیانه سایه خود را که تنها محرم راز اوست با خود همراه می‌سازد و به گشت و گذاری شبانه در انبوه جمعیت می‌پردازد و از نزدیک با درد مردم آشنا می‌شود؛ فقر و بیچارگی مردم را درک می‌کند و تصویری کامل و دقیق از یک واقعیت اجتماعی؛ یعنی فقر را به تصویر می‌کشد. شاعر پدیده گدایی را به زیبایی هر چه تمام‌تر شرح داده است. او مردی را به تصویر می‌کشد که در چارچار زمستان برای به دست آوردن لقمه نانی خود را به حالت صرع می‌زند. او می‌خواهد با این کار دل مردم را به دست آورد تا شکمش را سیر کند.

در چارچار زمستان / من دیدم او نیز می‌دید / آن ژنده پوش جوان را که ناگاه / صرع دروغینش از پا در انداخت / یک چند نقش زمین بود / آنگاه / غلت دروغینش افکند در جوی / جویی که لای و لجن‌های آن راستین بود / و آن‌گاه دیدم - و با شرم و وحشت / خون، راستی خون گلگون، / خونی که از گوشه ابروی مرد / لای و لجن را بجای خدا و

خداوند/ آلوده وحشت و شرم می‌کرد... / و نیز دیدیم با هم، چگونه. جن از تن مرد آهسته بیرون می‌آمد/ و آن رهروان / را که یک لحظه می‌ایستادند/ یا با نگاهی بر او می‌گذشتند/ یا سکه‌ای بر زمین می‌نهادند/ دیدیم و با هم شنیدیم/ آن مردکی را که می‌گفت و می‌رفت: این بازی اوست/ و آن دیگری را که می‌رفت و می‌گفت: این کار هر روزی اوست (اخوان ثالث، ۱۳۷۹: ۴۹).

در جایی دیگر اخوان در شعر «برای دخترم» فقر شخصی و خانوادگی خود را به تصویر کشیده است. به گونه‌ای که از نگاه معصوم کودکش که همه سرشار از خواهش است، آن هم خواهش‌هایی که او از برآوردن آن‌ها ناتوان است، رنج می‌برد و شرم‌نده می‌شود. فقر و بیکاری و درماندگی و شرمندگی در برابر نگاه خواهشگر آن طفل کشنده‌تر غمی است (قاسم‌زاده، دریایی، ۱۳۷۰: ۳۳).

من از نگاهت شرم دارم/ امروز هم با دست خالی آمدم من/ مانند هر روز/ نفرین و نفرین/ بر دست‌های پیر و بی‌رحم بزرگم/ امروز دیگر یم بمک پستانک را/ بغریب با آن/ کام و دهان و آن لب خندانکت را (اخوان ثالث، ۱۳۸۰: ۹۶).

۲-۲. آثار و پیامدهای فقر

بدون شک پدیده فقر پیامدهایی را نیز به دنبال خواهد داشت. فقر تنها به محرومیت مادی منجر نمی‌شود بلکه به بیماری، جهل، کمبود امکانات غذایی و مسکن و آموزش، احساس خواری و عدم اعتماد به نفس، خشم و کینه اجتماعی در برابر طبقات ثروتمند، کاهش تولیدات ملی، انحرافات فکری، اخلاقی، اعتقادی، خانوادگی و ... می‌انجامد (العیسوی، ۲۰۰۹: ۱۳).

هر دو شاعر در کنار اشعاری که به توصیف جلوه‌های فقر و عوامل ایجاد آن پرداخته‌اند، هرگز از ذکر پیامدهای آن غافل نبوده‌اند، تا از این طریق بتوانند جامعه و حکومت را متوجه اثرات زیان‌بار آن نموده و آن‌ها را به سوی مبارزه با عوامل ایجاد آن و رفع آن ترغیب نمایند. چند مورد از پیامدهایی که در اشعار معروف رصافی برای فقر ذکر شده عبارتند از: گرسنگی، نداشتن پوشش مناسب، نداشتن شادی، عدم اعتماد بنفس و ...

رصافی در قصیده «الأرمله و المرضعه» داستان بیوه‌زنی را بیان می‌کند که لباس‌های کهنه‌ای به تن کرده که نمی‌تواند او را در برابر سرما حفظ کند و عریان است؛ زنی که با مرگ همسرش، گرفتار مصیبت فقر و گرسنگی و ناتوانی شده و از شدت گرسنگی، شیری در پستان ندارد تا طفل شیرخوار خود را سیر کند، او از شدت رنج به خدا شکایت می‌برد و با خدا نجوا می‌کند. پروردگارا این طفل شیرخوار را بدون شیر رها مکن و به ما ترحمی کن:

لَقِيتُهَا لَيْتَنِي مَا كُنْتُ أَلْقَاهَا	تَمْشِي وَ قَدْ أَثْقَلَ الْإِمْلَاقُ مَمَشَاهَا
أَثْوَابُهَا رَثَّةٌ وَالرَّجُلُ حَافِيَةٌ	و الدَّمْعُ تَذَرُّقُهُ فِي الْخَدَّ عَيْنَاهَا
بَكَتْ مِنَ الْفَقْرِ فَأِحْمَرَّتْ مَدَامِعُهَا	و أَصْفَرَّتْ كَالْوَرَسِ مِنْ جُوعٍ مُحْيَاهَا
مَاتَ الَّذِي كَانَ يَحْمِيهَا وَيَسْعِدُهَا	فَالدَّهْرُ مِنْ بَعْدِهِ بِالتَّفْقِيرِ أَشْقَاهَا
تَمْشِي بِأَطْمَارِهَا وَالْبَرْدُ يَلْسَعُهَا	كَأَنَّهُ عَقَرَبٌ شَالَتْ زُبَانُهَا
تَمْشِي وَ تُحْمَلُ بِالْيَسْرِ وَلَيْدَتُهَا	حَمَلًا عَلَى الصَّدْرِ مَدْعُومًا بِبِمَنَاهَا
تَقُولُ يَا رَبِّ لَا تَتْرُكْ بِلَابِنِ	هَذِي الرُّضِيعَةَ وَ أَرْحَمْنِي وَ إِيَاهَا

(رصافی، بی تا: ۲۰۷-۲۰۶)

اخوان در شعر «به مهتابی که بر گورستان می‌تابید» داستان دخترکی را بیان می‌کند که علی‌رغم سن کمش پس از مرگ مادرش مورد سوء استفاده و بی‌مهری دیگران قرار می‌گیرد؛

لبخند محزون «زنی» ده‌ساله بود این / کز گوشه چادر سیا دیدیم ای ماه / آری «زنی ده‌ساله» بشنو تا بگویم / این قصه کوتاه‌ست و درد آلود و جانگاہ / وین جا جز این لبخند، لبخندی نبینی / شش‌ساله بود این «زن» که با مادرش آمد / از یک ده گیلان بسودای زیارت / آن مادرک ناگاه مرد و دخترک ماند / و اینک شده سرمایه کسب و تجارت / نفرین بر این بیداد ای مهتاب، نفرین / بینی گدائی، هر بگامی، رقت انگیز / یا، هر بدستی، عاجزی از عمر بیزار / یا زین دو نفرت بارتر شیخ ریائی / هر یک به روی بارهای شهر سربار / چون لکه‌های ننگ و ناهمرنگ وصله (اخوان ثالث: ۱۳۸۰: ۵۸).

اخوان در این شعر به روی دیگر فقر، یعنی فساد و نابسامانی‌های اجتماعی اشاره دارد. در این رابطه می‌توان گفت اخوان در اشعار خود پیامدی از فقر را مطرح نموده که کمتر دیده می‌شود و در زیر پوست فقر وجود دارد اما رصافی بیشتر ظاهر فقر را دیده است.

۲-۳. دلایل ایجاد فقر در جامعه

رصافی و اخوان اصلی‌ترین علت فقر مردم را بی‌توجهی طبقه حاکم نسبت به اوضاع مردم و بدبختی‌های آنان می‌دانند. رصافی در این مورد سیاستی جسورانه در مقابل استبداد عثمانی و قیام بر علیه سلاطین و ظلم و ستم آنان داشته است. او همیشه سایه شوم فقر و محرومیت را در سراسر قلمرو عثمانی مشاهده می‌کند و از هر فرصتی برای نمایش ظلم و ستم و سوء تدبیر شاهان عثمانی در شعر خود بهره می‌گیرد؛ در قصیده «آل السلطنه» که در سال ۱۹۱۳م به دنبال طرح قانون تخصیص امتیارات و حقوق به خاندان حکومتی در مجلس حکومت عثمانی ارائه شد به مخالفت با این لایحه هنگام رأی‌گیری پرداخت و در پی آن خاندان سلطنت را محکوم نمود؛ او در این قصیده وضعیت حاکمان را که چگونه کاخ‌های خود را بر پیکر زنان و مردان بنا کرده و مردم را در حالت فقر و تنگدستی رها نموده‌اند؛ توصیف می‌کند. سپس آنان را به فرجام بد کارهایشان هشدار می‌دهد و حاکمان را مورد خطاب قرار می‌دهد که هم‌چون پس مانده دور ریخته می‌شوند:

هُمْ يَعْدُونَ بِالْ مِائَاتِ ذُكُورًا وَ إِنَاثًا لَهُمْ قُصُورٌ مِثَالُهُ
وَلَهُمْ أَعْبَادُ بِهَا وَ إِمَاءُ وَ نَعِيمٌ وَ رَفْعَةٌ وَ جَلَالُهُ
تَرَكُوا السَّعْيَ وَ التَّكْسِبَ فِي الدُّنْيَا وَ عَاشَوَالِي الرِّعِيَةِ عَالُهُ
يَأْكُلُونَ اللَّبَابَ مِنْ كَدِّ قَوْمٍ أَعُوزَتْهُمْ سَخِينَةٌ مِنْ نُخَالِهِ

(رصافی، بی تا: ۴۰۸)

رصافی عقب‌ماندگی و فقر را از عدم توجه به منافع عراق از سوی حاکمان دانست که از این منابع به سود خود استفاده می‌کنند و مردم را در فقر و تنگدستی رها می‌کنند. در قصیده «نحن علی المنطاد» می‌گوید: آب‌های دجله و فرات که باعث شادابی و سرسبزی عراق و سیلاب‌های آن که باعث حاصل‌خیزی و آسایش است به جای ایجاد رفاه و آسایش درد و رنج‌هایی را برای مردم یاد آور می‌شود که دلیل آن بی‌توجهی پادشاهان به وضعیت زندگی مردم، و

نتیجه آن فقر و تنگدستی برای آن‌هاست. او در این قصیده با دجله و فرات به گفت‌وگو نشسته و از نوحه‌سرایی بلبلان بر شاخه‌های درختانی که در اطراف دجله و فرات هستند که نشان دهنده رفاه و آسایش مردم‌اند سخن می‌گوید:

رُبُّ يَوْمٍ وَرَدَتْ دَجْلَهَ فِيهِ مُورِداً خَالِياً عَنِ الْوَرَادِ
حَيْثُ يَنْصَبُ فِي سَكُوتٍ عَمِيقٍ مَاؤُهَا لاثِماً ضَفَافَ الْوَادِي
أَيُّهَا الطَّائِرُ الْمَرْجِعُ فَوْقَ الْغِ صَنِ هَلْ أَنْتَ نَائِحٌ أَمْ شَادِ

(رصافی، بی‌تا: ۲۰)

او در این قصیده از بد اداره کردن حاکمان که منجر به خالی شدن سرزمین اطراف دجله و فرات از گیاه و سرسبزی شده است سخن به میان می‌آورد. علاوه بر آن رصافی علت فقر را فساد، عدم خودکفایی و جمود در روش‌های آموزش و بد اداره کردن جامعه می‌داند. به نظر او، از بین رفتن آزادی‌های عمومی و عدم وجود روزنامه آزاد و نیک‌اندیش، حکومت‌های غیر وطنی و نقص در رهبری آن، از دلایل انحطاط جامعه می‌باشد.

اخوان نیز با توجه به چنین واقعیتی است که مبارزه برای کسب عدالت اجتماعی را از مهم‌ترین وظایف خود می‌داند در تفسیری از شعر «ناگه غروب کدآمین ستاره» که در بخش سیمای فقر ذکر شد، می‌گوید: «آن مردی که خودش را به صرع می‌زند برای به‌دست آوردن یک لقمه نان، یعنی صرع ندارد ولی کاری کند که بیفتد توی آب لجن و کثیفی مثل صرعی‌ها در حالت صرع و ترحم رهگذران را جلب کند و پولی ... حال آنکه این جوان یک ایرانی، یکی از فرزندان این ملک و از جمله مالکان ثروت بیکران نفت و ... چرا باید چنین کند و کار و کسب و مشغله‌ای حرفه‌ای برای خود نداشته باشد؟ چرا؟ نفتش را می‌برند با کشتی‌ها و کشتی‌ها و کشتی‌ها و گزمه‌ها و گشتی‌ها، اما او چرا چنین است؟» (کاخ، ۱۳۷۹: ۷۴۷).

۴-۲. راه‌های مبارزه با فقر

در این مورد هر دو شاعر راه‌حل‌هایی از فقر را در توجه کردن ثروتمندان و حاکمان به مردم فقیر و دستگیری کردن از آن‌ها می‌دانند.

رصافی برای فقر زدایی، دستگیری از یتیمان و بیچارگان سعی می‌کند با کمک نیروی عاطفه مرهمی برای درد و رنج‌های آنان بیابد، او بعد از نشان دادن اوضاع نامطلوب یک زن بی‌سرپرست، قصد کمک به او را دارد و خود را مردی نیکوکار معرفی می‌کند:

قُلْتُ يَا أُخْتُ مَهْلًا إِنَّنِي رَجُلٌ أَشَارِكُ النَّاسَ طُرًّا فِي بَلَايَاها
سَمِعْتُ يَا أُخْتُ شَكْوَى تَهْمِسِينَ فِي قَالِهِ أَوْجَعَتْ قَلْبِي بِفَحْوَاهَا
هَلْ تَسْمَحُ الْأُخْتُ لِي أَتَى أَشَاطِرُها مَا فِي يَدِي إِلَّا أَنْ أَسْتَرْضِيَ بِه

(رصافی، بی‌تا: ۲۰۷)

رصافی در قصیده دیگری به نام «الیتیم فی العید» حسرت و آه یتیمی فقیر را در یک روز عید ترسیم می‌کند، در چنین روزی او و دوستانش مشغول شادی و پایکوبی بودند. ناگهان چشمش به کودک یتیمی می‌افتد، نامش را می‌پرسد؛ ولی کودک پاسخی نمی‌دهد. او به دنبال کودک وارد خانه‌اش می‌شود و صدای ناله پیرزنی که از آن جا می‌گذشت می‌شنود، آن زن می‌گوید این صدای زنی به نام سلمی است که شوهرش از دنیا رفته و پس از او، برادرش که سرپرستی

کودکانش را بر عهده داشت، به علت تهمتی ناروا زندانی شده است. در این هنگام شاعر به سمت دوستانش برگشته و این قصه اندوه‌بار را برای آنان تعریف می‌کند؛ از رنج و اندوه اشک از چشمانش جاری می‌شود و با خود فکر می‌کند که چرا در روز عید که همگان باید شاد و خوشحال باشند؛ عده‌ای از شدت فقر و تنگدستی ذلیل و خوارند و در مقابل، عده‌ای به خاطر ثروت متکبرند:

أُطْلَ صَبَاحُ الْعِيدِ فِي الشَّرْقِ يَسْمَعُ	ضَجِيجًا بِهِ إيفراحُ تَمْضَى وَ تَرْجَعُ
صَبَاحُ بِهِ تُبْدِي الْمَسْرَّةَ شَمْسُهَا	وَ لَيْسَ لَهَا أَلَا التَّوَهُّمُ مَطْلَعُ
صَبَاحُ بِهِ يَخْتَالُ بِالْوَشَى ذُو الْغَنَى	وَ يَعُوزُ ذَا الْأَعْدَامِ طَمَرُ مَرْفَعُ
صَبَاحُ بِهِ يَكْسُو الْغَنَى وَلِيدَهُ	ثِيَابًا لَهَا بِيكِي الْيَتِيمِ الْمُضِيعُ
صَبَاحُ بِهِ تَغْدُو الْحَلَالُ بِالْحُلَى	تَرْفُضُ مِنْ عَيْنِ أيراملِ أَدْمَعُ

(رصافی، بی‌تا: ۵۸)

رصافی برای هوشیاری و برانگیختن احساس و عاطفه مردم خطاب به آنان می‌گوید که زمستان نسبت به فقیر از شما مهربان‌تر است و به کسانی که در محیط پیرامون او هستند، بیان می‌کند که در شرایط سخت فصل زمستان و سردی هوا از فقیران دستگیری کنند.

يَا أَيُّهَا النَّاسُ أَلَا فَادْكُرُوا مَنْ كَانَ مِنْكُمْ فِي الشِّتَا مُمْلِقًا
وَأَحْسِنُوا فَالْفَوْزُ لِلْمُحْسِنِ

(رصافی، بی‌تا: ۲۱۸)

اخوان در شعر خفته در حین تفریح و تفرج در اطراف شهر چشمش به مرد فقیری می‌افتد که در زیر سایه کاخی مجلل خوابیده است تفاوت بین زندگی توام با فقر مرد خفته و زندگی اشرافی کاخ‌نشینان شاعر را به خشم می‌آورد و انتقاد شدید او را به نبود عدالت در جامعه بر می‌انگیزد؛

آمد به سوی شهر از آن دور دورها/ آشفته حال باد سحرخیز فرودین/... / من در بغل گرفته کتابی چو جان عزیز/
شوریده مو به جانب صحرا قدم زنان/... / ناگه گرفت راه مرا پیکری نحیف/ چون سنگ کوه، در قدم چشمه سارها/
دیدم به پای کاخ رفیعی که قبه‌اش/ راحت غنوده به دامن کهکشان/ خوابیده مرد زار و فقیری که جبه‌اش/ غربال بود
و هادی غم‌های بیکران/ کاخی قشنگ، مظهر بیدادهای شوم/... / تعبیر آه و قهقهه خاطر نشان کند/ مفهوم بی‌عدالتی و
نیش و نوش را/ وین پرده فصیح مجسم عیان کند/ دنیای ظلم و جور سباع و وحوش را/ آن یک به فوق مسکنت از
ظلم و جور این/ این یک به تخت مقدرت از دسترنج آن/ این با سرور و شادی و عیش و طرب قرین/ و آن با عذاب
و ذلت و اندوه توأمان/ گفتم به روح خفته آن مرد بی‌خبر/ تا کی تو خفته‌ای؟ بنگر آفتاب زد/ بر خیز و مرد باش،
ولیکن حذر، حذر/ زنهار، بی‌گدار نباید به آب زد/ همدرد من! عزیز من! ای مرد بینوا/ آخر تو نیز زنده‌ای، این خواب
جهل چیست/ مرد نبرد باش که در این کهن سرا/ کاری محال در بر مرد نبرد نیست/ زنهار، خواب غفلت و بیچارگی
بس است/ هنگام کوشش است اگر چشم واکنی/ تا کی به انتظار قیامت توان نشست/ برخیز تا هزار قیامت به پا کنی
(اخوان ثالث، ۱۳۸۰: ۵۴).

البته لازم به یادآوری است که اخوان در این شعر نیز فقر مادی و فکری مردم را نیز دست‌مایه سیاسی خود قرار

می‌دهد.

یکی دیگر از بهترین تصاویر بی‌عدالتی، فقر و فاصله طبقاتی در شعر «دوتن رکشا» بروز می‌یابد شاعر در پیش درآمدی بر این شعر کلمه رکشا را این‌گونه معنی می‌کند: «رکشا، بر وزن دل‌ها کلمه‌ای است در اصل نمی‌دانم هندی یا چینی یا کجایی به معنی آن در کسوت آدمی، دوپا، که به نیابت از چهارپا مسافر و بار به منزل می‌رساند». سپس توضیح می‌دهد «... در اوایلی که من به تهران آمده بودم این منظره بسیار ناراحت‌کننده می‌کرد که چرا فقر و بی‌عدالتی در تقسیم ثروت و کار و فرهنگ و آموزش قادر باشد انسان را چهارپا گونه کند.» (اخوان ثالث، ۱۳۷۸: ۹۹).

در این شعر ماجرای دو بارکش در حین حمل بار به تصویر کشیده شده است. شاعر گاه با نقابی پیامبرگونه در میان ماجرا ظاهر می‌شود و وجدان انسانیت زمانه خود را به قضاوت فرا می‌خواند.

دو تن رکشا، بین آنک/ غرور آدمیتشان به سم چارپایی سوده از ناچار / سراپا شاخ و برگ خویشان‌ها شان تهی از بار / دو هم‌ریشه تو از این جنگل انبوه انسانی / الایا تو، بین یکبار / دو رکشا را به سر بالایی آن راه طولانی ... (همان، ۱۰۰).

این دو رکشا قصد دارند در شب سرد زمستانی بار زغالی را به مقصد دور دستی برسانند شاعر ضمن این‌که به بیان حوادث بیرونی از قبیل سرما چگونگی حمل بار در سربالایی و ... می‌پردازد. گاه و بی‌گاه به‌گونه بسیار زیبایی به جلد قهرمانان داستانش فرد می‌رود و گفت‌وگوی درونی آن‌ها را بازگو می‌کند مثلاً در قسمتی که راه به سربالایی رسیده و مسلماً سنگینی بار وسختی راه کار را بر آنان دشوار کرده است گویی شاعر زبان آن‌هاست؛

«اگر ... می‌کاشکی راه میان بر بود!» / «هنوز این تازه دشت اول ست از صبح، چه شب زود ... آه ...» / می‌برد نفس در سینه رکشا/ چه زود از ره در آید شب زمستان‌ها/ همین می‌خواست با خود گفت مرد بارکش، شاید؟ (همان، ۱۰۱). نگاه غیرانسانی و تحقیرآمیز جامعه به این افراد در آخرین قسمت‌های این شعر و هنگام عبور آن‌ها از چراغ قرمز، یکی از دردآورترین صحنه‌های این داستان است.

و اینک چار راه ست و چراغ سرخ نمی‌دیدند پائین بود سرهاشان دو تن رکشا / «کجا؟ هش هش حیوان!» / پاسبان گوید: نمی‌فهمی چراغ قرمزست این، آدمی یا خر؟ / همان شیرین زبان گوید (همان، ۱۰۳). اخوان در این شعر بیشتر به رسالت انسانی و جلب توجه افکار عمومی به وضع مردم نظر دارد با این حال خواهان ریشه‌یابی ظلم و بی‌عدالتی‌های جامعه است.

الا یا هر که هستی، با توام این بار/ درین حالت گمانم از قد و بالا همانند تواند ایشان / ببین آنجا، دو رکشا مرد و گاریشان/ برو باری بپرس آیا/ کدام افسون، دوپا را چار پا کرده است (همان، ۱۰۳).

نتیجه‌گیری

رصافی و اخوان خود را با درد یتیمان و بینوایان هم‌نوا ساخته و صحنه‌های غم‌انگیز گریستن، ذلت و خواری در مقابل ثروتمندان، نداشتن لباس‌های نو و درد گرسنگی را با ظرافتی خاص و هنرمندانه توصیف می‌کنند و ثروتمندان جامعه را برای یاری رساندن به مردم فقیر تشویق می‌کنند و به آینده‌ای روشن می‌اندیشد که با عمل پسندیده کمک به فقرا آن چنان توسعه یابد که هیچ فقری بر روی زمین باقی نماند.

اخوان از تساوی مردم، خصوصاً طبقه کارگر با سایر اقشار جامعه سخن می‌گوید. توصیف و اشاره او نسبت به فقر گاهی آشکار و صریح و گاهی رمزی و سمبولیک است. وی قبل از آنکه فقر در جامعه را منوط به توانایی‌های فردی

بداند آن را پدیده‌ای اجتماعی می‌داند و فقیر و ثروتمند بودن افراد را نتیجه ایجاد فرصت‌های نابرابر برای افراد جامعه می‌داند. در چنین جوامعی که باید آن را جامعه طبقاتی بنامیم فرصت‌های نابرابر عده‌ای را هر روز ثروتمندتر و عده دیگر را فقیر و فقیرتر می‌سازد.

توجه رصافی به فقر و بینوایی در میان کودکان، یتیمان و بیوه زنان حاکی از عاطفه و احساس قوی از جانب اوست که در اشعارش به خوبی نمایان است. رصافی در یک نگاه جامعه شناختی، تنها یک شاعر به شمار نمی‌آید؛ بلکه انسانی نوع دوست است که با احساسات و عواطف لطیف خود به شیوه شگفت‌انگیزی فقر و بیچارگی انسان‌های ستم‌دیده و مظلوم، وصف بیماری و مرگ، بی‌اعتنایی ثروتمندان نسبت به فقرا، وصف یتیمان و بیوه زنان، درد گرسنگی و بیان حال محرومان جامعه می‌پردازد و آن را به نظم درآورده است.

در پایان می‌توان گفت دیدگاه هر دو شاعر در این رابطه غرابت‌های بسیاری دارد هر دو شاعر در کنار اشعاری که به توصیف جلوه‌های فقر و عوامل ایجاد فقر پرداخته‌اند، هرگز از ذکر پیامدهای آن غافل نبوده‌اند، تا از این طریق بتوانند جامعه و حکومت را متوجه اثرات زیان‌بار فقر نموده و آن‌ها را به سوی مبارزه با عوامل ایجاد فقر و رفع آن ترغیب نمایند. رصافی و اخوان اصلی‌ترین علت فقر مردم را بی‌توجهی طبقه حاکم نسبت به اوضاع مردم و بدبختی‌های آنان می‌داند و راه حل رهایی از فقر را در توجه کردن ثروتمندان و حاکمان به مردم فقیر و دستگیری کردن از آن‌ها می‌داند. آن‌ها در شعر خود فقر عمومی مردم را ابزار مبارزه قرار می‌دهند چرا که راه حل رهایی از فقر را در انقلاب و دگرگونی وسیع بنیادهای سیاسی و اجتماعی جامعه جستجو می‌کنند.

منابع

- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۹)، زمستان، تهران: مروارید
- اخوان ثالث، مهدی، (۱۳۷۸)، آخر شاهنامه، تهران: مروارید
- اخوان ثالث، مهدی، (۱۳۷۹)، از این اوستا، تهران: مروارید
- اسمعیلی طاهری، احسان، (۱۳۸۴)، احوال و آثار معروف رصافی شاعر سیاسی اجتماعی معاصر عراق، مجله دانشکده علوم انسانی دانشگاه سمنان، ۱۳۸۴ (۱۰)، ۱۲۱-۱۵۰
- حمودی تمیمی، جعفر صادق، (بی‌تا)، معجم الشعراء العراقيين، بغداد: شرکه المعرفة للنشر و التوزيع
- خطاط، قاسم، عبداللطیف السحرتی، مصطفی، خفاجی، محمد عبدالمنعم، (۱۹۷۱م)، معروف الرصافی، قاهره: الهيئة المصرية العامة للتألیف و النشر.
- دست‌غیب، عبدالعلی، (۱۳۷۳)، نگاهی به مهدی اخوان ثالث، چاپ اول، تهران: مروارید
- دهقانیان، جواد، (۱۳۸۹)، انسان و اجتماع از دیدگاه مهدی اخوان ثالث و ایلیا ابوماضی، کارشناسی ارشد، شیراز: شیراز
- راشدیان، منیژه، (۱۳۹۳)، بررسی تطبیقی مفهوم آزادی و استبداد از دیدگاه معروف رصافی و فرخی یزدی، کارشناسی ارشد، سنجند: کردستان
- رزاقی شانی، علی، (۱۳۹۲)، مهدی اخوان ثالث، چاپ دوم، تهران: تیرگان
- زر کلی، خیر الدین، (بی‌تا)، الاعلام (قاموس تراجم)، ج ۷، بیروت: دارالملايين
- رصافی، معروف بن عبدالغنی، (بی‌تا)، دیوان الرصافی، بی‌جا: نشر دار مکتبه الحیاء
- ستایشگر، مهدی (۱۳۷۶)، نام نامه موسیقی ایران زمین، جلد سوم، چاپ اول، تهران: اطلاعات

- صادقی، مرضیه‌سادات، (۱۳۹۴)، بررسی تطبیقی نماد باران در شعر بدرشاگر السیاب و مهدی اخوان ثالث، کارشناسی ارشد، تهران: علامه طباطبائی
- الفاخوری، حنا، (۱۹۸۶)، الجامع فی تاریخ الادب العربی، بیروت: دارالجليل.
- قاسم‌زاده، محمد، دریایی، سحر، (۱۳۷۰)، ناگه غروب کدامین ستاره، تهران: بزرگمهر
- قاسم‌نژاد، علی، (۱۳۷۶)، فرهنگ‌نامه ادبی فارسی، چاپ اول، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
- کاخی، مرتضی، (۱۳۷۹)، باغ بی‌برگی، تهران: زمستان
- علی‌حسین، وحید، (۱۳۹۸)، روند مذهبی در شعرهای معروف رصافی و ملک‌الشعراء بهار؛ مطالعه تطبیقی، کارشناسی ارشد، قم: موسسه آموزش عالی علوم و معارف
- العیسوی، عبدالرحمان محمد، (۲۰۰۹)، تحلیل ظاهرة الفقر دراسة فی علم النفس الإجماعی، بیروت: الحلبي الحقوقية
- متحد، شیوا، (۱۳۸۹)، بررسی تطبیقی شعر مهدی اخوان ثالث و عبدالوهاب البیاتی، کارشناسی ارشد، تهران: تهران
- محمدی‌آملی، محمدرضا، (۱۳۷۷)، آواز چگور، چاپ سوم، تهران: ثالث
- ملکی، منصور، (۱۴۰۱)، بررسی تطبیقی مضامین سیاسی و اجتماعی اشعار معروف رصافی و میرزاده عشقی، کارشناسی ارشد، خرم‌آباد: لرستان

Poverty in the Mirror of the Poetry of Mehdi Akhavan-Salith and Marouf Rasafi

Abstract

Poverty and its consequences are among the social problems that have always been the focus of committed poets. Iraqi poet Maruf Rasafi and Iranian poet Mehdi Akhavan-Salith are among the poets who have paid special attention to this issue in their poems. This article, using a descriptive and analytical method based on the American school of thought, which does not consider the existence of influence and influence between two poets as a condition for comparative literature, examines and compares the theme of poverty in the poetry of these two poets. The results of this research showed that the views of the two poets in this regard are very close. Both poets believe that the main cause of poverty is the ruling class's indifference to the people's conditions and their miseries. In addition to the poems they have written describing the manifestations of poverty and the factors that cause it, they have never neglected to mention the consequences of poverty. In this way, they can make society and the government aware of the harmful effects of poverty and encourage them to fight against the factors that cause poverty and poverty alleviation. Finally, it is worth noting that the feeling and emotion in Rasafi's poetry in this case are much more vivid than in the poems of Akhavan.

Keywords: Comparative literature, Akhavan, Rasafi, Poor, Poverty alleviation.

بررسی مؤلفه‌های فمینیستی در رمان آخرین روزهای زندگی هلاله اثر عطا

نهایی

علی حسن سهراب‌نژاد

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور

sohrabnejad23@gmail.com

مجید میرزایی

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور

-

چکیده

یکی از مکاتب نوظهور در عرصه ادبیات که مدت‌هاست مورد توجه نویسندگان قرار گرفته، مکتب فمینیسم است. یکی از رهیافت‌های این مکتب این است که ایدئولوژی آثار مردانه را بررسی می‌کند و از زن‌ستیزی نظام ادبی نقاب برمی‌دارد. منتقدان و مخالفان این نحله فکری بر این باورند که بر ادبیات، هنجارهای مردانه حاکم است و خواست‌ها، تجربیات، علایق و عواطف زنان در زیر نقاب این هنجارها رنگ‌باخته و بی‌ارزش جلوه داده شده‌اند. از این رو و با توجه به نقش چشم‌گیر فمینیسم در آثار معاصر فارسی، نگارندگان در این مقاله برآنند تا با روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتاب‌خانه‌ای، رمان «آخرین روزهای زندگی هلاله» اثر عطا نهایی را از دید فمینیستی مورد خوانش قرار دهند. به همین منظور سعی شده است تا با استفاده از مؤلفه‌هایی از جمله: مردسالاری، خشونت علیه زنان، طلاق، ازدواج، عدم حق انتخاب و ... به نقد و بررسی این اثر پرداخته شود. نتایج جستار نشان می‌دهد که دفاع از حقوق زنان، مبارزه با تبعیض جنسیتی، مخالفت علیه باورهای جامعه مردسالار، آزادی زنان و ... در این رمان مشهود است و از دیدگاه فرهنگی و نظام حاکم بر جامعه‌ی رمان که دو فرهنگ شرق و غرب را در برمی‌گیرد، تفاوت‌های بارزی در زمینه نقش و جایگاه زنان دیده می‌شود.

کلیدواژه‌ها: فمینیسم، خشونت، فرهنگ، رمان آخرین روزهای زندگی هلاله، عطا نهایی.

۱. مقدمه

با تشکیل جنبش‌های فمینیستی از آغاز قرن نوزدهم، زنان و مسائل و مشکلات مرتبط به آنان بیشتر مورد توجه قرار گرفت. به همین دلیل طی دو قرن، بررسی مسائل مختص به زنان از جوانب مختلف، شاخه‌های متعدد فمینیسم را به وجود آورد. بدین ترتیب بازسازی جهانی عادلانه (که یکی از مهم‌ترین اهداف فمینیست‌ها است) بازنگری دوباره عرصه‌های گوناگون زندگی فردی و اجتماعی، از سیاست گرفته تا اقتصاد و غیره و نیز لزوم بازنگری در ساختارهای تثبیت شده اجتماعی را ایجاب می‌نمود. در این امتداد پرداختن به عرصه ادبیات و واریسی آثار زنان و مردان و ارزیابی آن با معیارهای فمینیستی، شاخه‌ای از نقد را بوجود آورد که به نقد فمینیستی مشهور گشته است.

زنان به عنوان نیمی از جامعه از نقش و جایگاه والایی برخوردارند، توجه به زندگی و خواسته‌های این قشر از جامعه بسیار لازم و ضروری می‌نماید. طبقه زنان از گذشته تا امروز چه در جوامع شرقی و چه در جوامع غربی، به دلیل برخی عادات‌ها و سنت حاکم بر آن جوامع و نگاه خاص آن‌ها به زن، همیشه «جنس دوم» تلقی شده‌اند. این نگاه منفی در مورد زنان و جایگاهشان، به تدریج زمینه را برای پیدایش انقلابی در وضعیت آنان و بهبود آن فراهم نمود.

مطرح شدن نقد فمینیستی، به عنوان نگرشی موجه و آکادمیک در دهه ۱۹۷۰ در آمریکا با انتشار کتاب «اتاقی از آن خود» اثر ویرجینیا وولف، همراه گشت. این اثر سرآغاز یک جریان فکری بسیار انقلابی بود که به طور کلی نظریه‌پردازی فمینیسم و به طور خاص، نقد ادبی فمینیستی را شکل می‌داد. اگرچه مسائل زنان و کمبودهای آنان در زمینه‌های فردی و اجتماعی، پیش از وولف مطرح گردیده بود، اما او اولین کسی بود که کاستی‌ها و مشکلات زنان را در تقابل با گفتمان‌های غالب و پیش‌فرض‌ها بررسی نمود. این نقد، از آغاز تا امروز در دو گرایش کلی ظاهر گشته و دو تقسیم‌بندی معروف آن بر اساس نظریات الن شوالتر صورت گرفته است: ۱. نقد آثار نویسندگان زن و بررسی تأثیر سبک و ارزش‌های مردانه در نوشته‌های آنان، تحلیل و بررسی جنبه‌های زنانه اثر و نیز تمایلات شخصی آنان در نوشتار و نیز جایگاه زنان در این آثار. ۲. بررسی جایگاه زنان در آثار نویسندگان مرد و تحلیل الگوهای سنتی در مورد زنان، سرشت‌شان و نقش‌های اجتماعی آنان در این آثار، با دیدگاهی زن محور (شوالتر، ۱۹۸۱: ۱۹۳).

در کنار رویکرد فمینیستی توجه به آثار زنان نویسنده، یکی از رویکردهای رایج نقد ادبی فمینیستی این است که تصویر زن در آثار نویسندگان مرد را بررسی کند و نشان دهد که چگونه زنان به دلیل سنت غالب مردسالار، مورد ظلم و ستم قرار گرفته‌اند و این عادات مردانه به چه شیوه‌ای در تصویر زنان در آثار نویسندگان مرد انعکاس یافته است. از آنجا که این نقد معتقد است، ادبیات به عنوان یکی از جنبه‌های زندگی، به علت وجود سنت‌های مردسالار از قدیم‌الایام تا امروز نگاهی درست به زن نداشته است؛ لذا سعی دارد تا با استخراج این سنت‌های مردانه و نیز با مشخص نمودن نگاه‌های کلیشه‌ای به زنان و آشکارسازی آن‌ها، گامی در جهت حذف یا اصلاح آن بردارد.

عطا نهایی از نویسندگانی است که زنان و وضعیت آنان در رمان او به نام «آخرین روزهای زندگی هلاله»، نمودی قابل توجه یافته است. در این مقاله، سعی شده با استفاده از نظریات فمینیستی و مؤلفه‌هایی که این نوع نقد، برای بررسی آثار به دست می‌دهد، این اثر داستانی، نقد و بررسی شود.

با توجه به تنوع و گستردگی خاصی که در ذات فمینیسم وجود دارد، سعی شده است تا بر محورهای مهم و مورد تأکید رویکردهای فمینیستی، توجه شود و از آن‌ها در نقد رمان استفاده گردد. این پژوهش کوشیده‌است به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

۱-رمان آخرین روزهای زندگی هلاله اثر عطا نهایی تا چه میزان با مؤلفه‌های فمینیستی منطبق است؟

۲-در این اثر به کدام یک از مؤلفه‌های فمینیسم بیشتر توجه شده است؟

۲. پیشینه تحقیق

پژوهش‌های انجام گرفته در زمینه آثار عطا نهایی شامل؛ پژوهش‌های انجام گرفته در زمینه آثار عطا نهایی شامل؛ جواد اسحاقیان (۱۳۷۶) درمقاله بررسی هم‌بافت در رمان آخرین روزهای هلاله، به بررسی پنج بافت یا context با عنوان هم‌بافت‌های (ناظر بر نویسنده، انتقادی، فلسفی، ادبی و رخدادهای دلالت‌گر) پرداخته است و در این مقاله، با شیوه‌ای تحلیلی-استنادی، برخی موضوعات و مسائل تاریخی، اجتماعی و فرهنگی قابل توجه را طرح کرده‌اند. رشیدی باژان (۱۳۸۶) در پایان‌نامه خود به بررسی و مقایسه کارکرد زاویه دید در رمان سال بلوا و نرد بخت هلاله از این نویسنده پرداخته است. هم‌چنین صالح‌پور (۱۳۹۹) در پایان‌نامه‌ای با عنوان بررسی تطبیقی مولفه‌های رئالیسم انتقادی در دو رمان شرفه العار از ابراهیم نصرالله و گروه به‌ختی‌هلاله از عطا نهایی پرداخته، اما تاکنون تحقیق مستقلی در مورد موضوع مطرح شده انجام نگرفته است؛ ولی درباره جایگاه مؤلفه‌های فمینیستی و جایگاه زنان در آثار داستانی کارهای متعددی انجام گرفته است که به چند مورد از آن‌ها اشاره خواهیم کرد: صابر پور (۱۳۹۲) در رساله دکتری خود به بررسی و تحلیل تصویر زنان در رمان فارسی از سال ۱۳۵۷ تا سال ۱۳۶۷ اشاره می‌کند و رمان‌ها و آثاری را انتخاب می‌کند که زنان در آن‌ها نقش محوری دارند و نظریه‌ای فراگفتمانی را برای تحلیل فمینیستی، نظریه سیمیسون در تحلیل ایدئولوژی و روش فرکلاف را مطرح کرده و تاریخ جنسیت در ایران معاصر در پیوند با تاریخ ادبیات را بررسی می‌کند. عباسی (۱۳۹۴) در پژوهشی در رمان سوخته اثر احمد محمود به بررسی و نقش زنان در این اثر پرداخته است و یافته‌های پژوهش بیانگر این است که زنان از نقش‌های کلیشه‌ای و روزمره خود دوره شده و با یافتن جایگاهی عرفانی و معنوی از دغدغه‌های معمول زندگی تا حدودی خارج شده‌اند. سجادی و جمالی (۱۳۹۴) در مقاله جایگاه زن را در آثار دانشور، فرشته مولوی و راضیه تجار را مورد تحلیل و واکاوی قرار داده‌اند و بر این عقیده‌اند که در آثار مولوی با زنان متعددی روبه‌رو هستند که دارای جایگاه و منزلت بیشتری نسبت به دو نویسنده دیگر می‌باشند. باقری (۱۳۹۶) در پژوهشی به بررسی تطبیقی دردها و مشکلات زنان در رمان‌های معاصر ایران و افغانستان پرداخته است و با بررسی آثار مختلف چه در رمان و داستان کوتاه، به بیان دغدغه‌ها و مسائل زنان در جامعه اشاره می‌کند و با بررسی مقایسه‌ای تفاوت‌ها و شباهت‌های این دو جامعه را در برخورد با زنان منعکس می‌کند. فلاح و رضوانی (۱۳۹۸) در مقاله‌ای به بررسی جلوه‌های زنانه در رمان عامه‌پسند با تکیه بر فمینیسم در آثار برگزیده فهیمه رحیمی، نسرین ثامنی و فتانه حاج سید جوادی پرداخته‌اند و مولفه‌های بارز فمینیسم را استخراج و بسامد آن‌ها را نشان داده‌اند. با این اوصاف باید گفت که مقالات و پایان‌نامه‌های دیگری هم درباره بحث مؤلفه‌های فمینیستی و حضور زنانه در رمان نوشته شده است که هیچ یک از آن‌ها با پژوهش حاضر مشابهت ندارند. بنابراین می‌توان گفت این پژوهش از این جهت تازگی دارد.

۳. معرفی نویسنده

عطا نهایی نویسنده نام‌آشنای کُرد، سال ۱۳۳۹ در شهر بانه از کردستان ایران به دنیا آمد. از ابتدای انقلاب، نوشتن به زبان مادری (کُردی) را آغاز کرده و از سال‌های ابتدای دهه شصت تاکنون به صورت جدی و حرفه‌ای به نوشتن داستان

کوتاه و سپس رمان پرداخته است. آثار او علاوه بر گُردستان ایران در گُردستان عراق و ترکیه نیز منتشر شده و از سوی خوانندگان گُرد با استقبال کم‌نظیری روبه‌رو شده است. از این نویسنده کُرد تاکنون سه مجموعه داستان کوتاه به نام‌های جیغ، تنگنا، آن پرنده زخمی که من ام و سه رمان به نام‌های گل‌شوران با عنوان فرعی (در پی سرنوشتی نامعلوم)، پرنده‌گان در باد، از نرد بخت هلاله (آخرین روزهای زندگی هلاله) با عنوان فرعی (آخرین روزهای فرعی یک پرنده مهاجر) منتشر شده است. او هم‌چنین بیش از ده رمان برجسته از نویسندگان بزرگی هم‌چون: ایتالیو کالوینو، کورت فونی گات، میلان کوندرا، فرانتس کافکا، هاینریش بول، ماریو بارگاس یوسا، هوشنگ گلشیری و جلد اول آنتولوژی داستان معاصر فارسی شامل: سیزده داستان از نویسندگان معاصر ایرانی را با نام خانه‌روشان به زبان کُردی ترجمه و به همراه خوانش مترجم (نقد مترجم بر هر کدام از این آثار ترجمه شده) منتشر کرده است. عطا نهایی در بسیاری از سمینارها و کنگره‌های ادبی و فرهنگی در داخل و خارج از کشور (به ویژه در گُردستان عراق و ترکیه) شرکت داشته است. او سال ۱۳۸۳ به دعوت دانشگاه اُپسالای سوئد به این کشور سفر کرد و علاوه بر چندین سخنرانی در این دانشگاه، در ارتباط با ادبیات معاصر کُردی، در شهر استکلهم در جمع کُردها و ایرانیان مقیم این شهر به سخنرانی و داستان‌خوانی پرداخت.

۴. خلاصه داستان

آخرین روزهای زندگی هلاله، فرار و نشیب‌های زندگی هلاله به عنوان شخصیت اول داستان از زبان دکتر سعید رحمانی یکی دیگر از اشخاص داستان است. هلاله دختر محمدرشیدآقا در یکی از شهرهای کردستان ایران سکونت دارند. پدرش یکی از فعالان وابسته به یکی از احزاب کردستان ایران است که همین زمینه‌ساز شناخت هلاله با جریانات و مسائل سیاسی روز می‌شود. سرانجام جنگ و اختلافات و تنش‌های داخلی، این خانواده را راهی سلیمانیه عراق می‌کند و بعد از این که مطلع می‌شوند محمدرشیدآقا مجدد ازدواج کرده به ایران برمی‌گردند. آشنایی هلاله با برایموک او را با دنیای جدیدی آشنا می‌سازد، اما مخالفت‌های پدر با این عشق، سرانجام مرگ برایموک را رقم می‌زند. بعد از مدتی، بعضی از اعضای خانواده محمدرشید آقا از طریق یکی از دوستان پدر، همراه خانواده برادر محمدرشیدآقا راهی سوئد شده و در آنجا پناهنده می‌شوند. سعادت، مادر هلاله و پدرش به‌خاطر این که شیرزاد فرزند یکی از دوستان محمدرشید آقا که در خانواده آن‌ها مدتی است رفت و آمد دارد به سوئد بفرستند و از مشکلات روحی هلاله بکاهند با جریان ازدواج صوری او را به سوئد می‌فرستند تا زمینه ازدواج دائمی آن‌ها را فراهم کنند و همین اتفاق نیز می‌افتد. اختلافات فرهنگی و ناآشنایی شیرزاد با محیط جدید و هم‌چنین آشنایی و ارتباط هلاله با استادش دکتر سعید، تنش و اختلافات بین شیرزاد و هلاله را بیشتر می‌کند و در آخر داستان، شیرزاد از هلاله جدا می‌شود و در فرصتی که برای او پیش آمد با یک خنجر او را مجروح و راهی بیمارستان می‌کند. این خاطرات از زبان دکتر سعید بیان می‌شود که حاصل مدت آشنایی او با هلاله است.

۵. فمینیسم

فمینیسم از ریشه (Feminine) انگلیسی، معادل (Feminin) در زبان فرانسوی و آلمانی، اخذ شده است. کلمه (Femini) به معنای زن یا جنس مونث است که خود از ریشه لاتینی (Femina) گرفته شده است که در اصل به جنبش زنان معروف

است. در اکثر لغت‌نامه‌های عمومی از جمله لغت‌نامه دهخدا و فرهنگ فارسی معین، در برابر واژه فمینیسم، معانی همانند: «هواداری از حقوق زنان» یا «جنبشی سازمان یافته برای دستیابی به حقوق برابر برای زنان» و معادل‌هایی چون «زن‌گرایی»، «زن‌وری» و «زن‌انگی» برای این واژه پیشنهاد شده است. این جنبش فراز و نشیب‌های بسیاری را پشت سر گذاشته است. فریدمن سه موج عمده برای آن در نظر گرفته است: شروع موج اول جنبش زنان را که به جنبش حق رأی معروف شد، از سال ۱۷۹۲ در کشور فرانسه می‌دانند و اوج گسترش آن را نیمه قرن نوزدهم می‌دانند. در حوزه کلی طرح مسائل زنان، تأکید این موج بر برابری زنان با مردان در زمینه حقوق اجتماعی و سیاسی بود. دهه ۱۹۶۰ میلادی آغاز خیزش موج دوم جنبش زنان بود. به رغم تفاوت‌های آشکار گرایش‌های لیبرال و رادیکال که از برابری‌جویی تا برتری‌طلبی مفرط زنان را در بر می‌گرفت، آن‌ها توانستند به نقاط مشترکی دست یابند. از نیمه دهه ۱۹۷۰ تا ۱۹۹۰ زمینه ظهور موج سوم شکل گرفت که مهم‌ترین ویژگی آن تأکید بر تفاوت‌های زنان و نظریات مختلف جنبش زنان بود (۱۳۸۱: ۹۸). موج سوم در پی شکست مباحث افراطی، طرفدار نوعی سیاست انعطاف‌پذیرتر در جهت برابری زن و مرد بوده است.

شاخه‌ای از جنبش زنان با عنوان جنبش زنان ایران-اسلامی نیز با نفی برخی افراطی‌گری‌های جنبش زنان، خود را مستقل از امواج غربی و در پی احقاق حقوق زنان با توجه به مبانی اسلامی می‌داند (سرافراز، ۱۳۸۸).

آلیسون فمینیسم را مجموعه متنوعی از گروه‌هایی می‌داند که هریک به نحوی در پیش‌برد موقعیت زنان تلاش می‌کردند و امروزه جنبش فمینیسم، فعالیت تمام کسانی را دربرمی‌گیرد که در زمینه‌های مختلف برای پایان دادن به تابعیت زنان تلاش می‌کنند (۱۳۷۵: ۲).

عراقی، فمینیسم را معتبر شمردن نگاه‌های زنانه به جهان، یعنی ارتقای آگاهی، رسیدن به شناخت تازه‌ای از چیزهای موجود، دانسته و معتقد است در این معنا می‌تواند دست‌کم به تعداد زنان دنیا، هوادار بالفعل و بالقوه داشته باشد (۱۳۸۱: ۳۴).

مطالعات ادبی فمینیستی در مرحله نخست، بر «زن به عنوان خواننده» و «زن به عنوان نویسنده» متمرکز شد. منتقد فمینیست آمریکایی «الین شوالتر» در مقاله «به سوی یک بوطیقای فمینیستی» زن را در گونه نخست، مصرف‌کننده ادبیات آفریده مردان قلمداد کرده است و به این امر توجه کرده است که چگونه مفروض گرفتن خواننده زن، درک ما را از متن تغییر می‌دهد و ما را از اهمیت رمزهای متنی آن آگاه می‌سازد.

موضوعات مورد بررسی در این گونه متون عبارتند از: تصاویر و کلیشه‌های ارائه‌شده از زنان در ادبیات و نادیده گرفتن آنان و ارائه چهره‌ای نادرست از زنان در نقد و نیز شکاف موجود در تاریخ ادبیاتی که به وسیله مردان ساخته شده است (هام، ۱۳۸۲: ۱۱۴).

منتقدان فمینیست حتی نشان دادند که چگونه بازنمایی زنان در ادبیات، تکرار همان کلیشه‌های آشنای فرهنگی است. چنین کلیشه‌هایی، زنان را هم‌چون موجودی فریبده و خطرناک، سلیطه‌ای همواره ناراضی، ملیح اما ذاتاً بینوا، فرشته‌ای ملکوتی و فداکار و از این قبیل معرفی می‌کند (یزدانی و جندقی، ۱۳۸۲: ۸۲). شیوه توصیف شخصیت‌های مؤنث، هیچ گاه با شیوه‌ای که منتقدان فمینیست خود را می‌شناختند و تجربه می‌کردند، نقطه اشتراکی نداشت. آشکار بود که این شخصیت‌ها تصنعی هستند و ساخته شده‌اند تا در خدمت تداوم سلطه اجتماعی و فرهنگی مردان قرار گیرند. فمینیسم از آغاز، بر جنسیت متمرکز شده است زیرا به نظر می‌رسد بازنگری موشکافانه نقش‌های جنسی، مؤثرترین شیوه تغییر دادن روابط قدرت میان مردان و زنان است.

وقتی کسی نمی‌خواهد نقش مهمی به یک زن بدهد زیرا او را شخصی نابخرد، ترسو، وابسته و ترحم‌جو می‌پندارد پس تلاش برای پاک‌سازی فرهنگ از چنین کلیشه‌های جنسی بسیار ضروری است.

فمینیسم پس از توجه اولیه‌اش به بازنمایی جنسیتی زنان (و مردان) در فرهنگ غربی به گونه‌ای چشم‌گیر این مبحث را گسترده و نشان داد که ارجاعات، توصیفات، تعاریف و ... به ظاهر خنثی در واقع جنسیتی هستند و همیشه از یک الگوی واحد تبعیت می‌کنند. فمینیسم نشان داد این تقابل دوگانه (مردانه - زنانه) به گستردگی در نحوه تفکر ما درباره طبیعت، هنر، کنش، علم، احساسات و ... حضور دارد (برتس، ۱۳۷۸: ۱۱۷).

به هر حال فمینیسم به مثابه جنبشی سازمان یافته از همان بدو پیدایش، دوره‌های گوناگونی را پشت سر گذاشته و جهت محقق ساختن حقوق زنان کوشیده است. این نهضت، آثار مکتوب متعددی را به اجتماع ارائه کرده است اما به طور کلی می‌توان جلوه‌های فمینیستی این آثار را در این موارد به دست داد: وابستگی اقتصادی زنان؛ فقر و کار سنگین زنان، نقش‌های مادری؛ دغدغه و مسئولیت نگهداری از فرزندان، خشونت (آشکار و نهان)، طلاق و ازدواج، نظام مردسالار/پدرسالار Patriarchy، جایگاه فرو دست زنان و سواستفاده از آنان، شیء‌سازی/شیء‌انگاری Objectification Sexual، عواطف مادری، ازدواج، خودفروشی/روسی‌گری، هرزه‌نگاری، مزاحمت جنسی، تجاوز، آموزش زنان، و... که در این پژوهش به چند مورد از این مؤلفه‌ها پرداخته خواهد شد.

۶. برخی از مؤلفه‌های فمینیسم در این اثر:

۶-۱. وابستگی اقتصادی زنان به مردان

یکی از مباحث زنانه موجود در این رمان، بحث ناتوانی زنان در اداره امور اقتصادی خویش و وابستگی آنان به مردان است. در این اثر غیر از هلاله که در کشور سوئد می‌تواند متکی به خود باشد و از لحاظ اقتصادی نیازهای خود را تأمین کند، بقیه زنان متکی به مردان هستند. سعادت، رعنا، مادر بزرگ، نسرين، گل‌اله، فرزانه، آرزو و حتی هلاله موقعی که در کردستان ایران زندگی می‌کند، از لحاظ اقتصادی وابسته به مردان هستند. در سراسر از داستان نویسنده به این مبحث اشاره دارد که نیازهای خوراکی و پوشاکی هلاله و گل‌اله گاهی از طریق پولی که مجید از راه فروشندگی به دست می‌آورد تأمین می‌شود: «این گردنبند نقره خیلی قشنگه کاکا مجید! این الگو رو چرا نمی‌گی؟ وای از بوی این عطر! ببین این دامن چقدر قشنگه!...» مجید می‌گفت: تو چی می‌خوای هلاله؟ چی برات بگیرم؟» خوراکی، شربت، شیرینی، بستنی. با شور و شوق عجیبی می‌گفت. وقتی از گشت و گذار خسته می‌شدند... شربت و شیرینی و بستنی می‌خوردند، در راه برگشت چیزی برای مادرشان می‌آوردند. (نهایی، ۱۳۸۹: ۷۸).

از آغاز پیدایش مکتب فمینیسم و شکل‌گیری موج اول آن، یکی از اساسی‌ترین مباحث جنبش زنان، بحث وابستگی و نیاز کلی آن‌ها به مردان است که سبب ستم به این قشر می‌شود. زنان به عنوان بخشی از افراد بی‌سواد و کم‌سواد جامعه، اغلب در تأمین نیازهای اقتصادی خود، به مردان وابسته هستند. جنبش زنان لیبرال معتقدند که طبیعت، انسان‌ها را به صورت مساوی آفریده است و تفاوت‌های جنسی صوری است (زیبایی نژاد، ۱۳۸۲). از دیدگاه آن‌ها نقش‌های جنسیتی از پیش تعیین شده، از همان بدو کودکی دختران را به موجوداتی ظریف، غیراجتماعی، فرمانبر و فرو دست تبدیل می‌کند. جنبش زنان موج دوم بر این باورند که «زنان برای جلوگیری از چنین سرنوشتی باید همواره خود را از

لحاظ مالی، مستقل نگه دارند؛ هم‌چنین وجود درآمد عادلانه و مبتنی بر توانایی‌ها و محدودیت‌های زنان، کمک‌های اقتصادی دولت به زنان سرپرست خانواده و درگیر بحران، از جمله راه‌حل‌های پیشنهادی جنبش زنان به دولت‌ها برای جلوگیری از بروز چنین مشکلاتی است» (فرهمند و بختیاری، ۱۳۸۵).

۶-۲. خشونت علیه زنان

بر اساس تحلیل محتوای رمان آخرین روزهای زندگی هلاله، زنان در معرض خشونت‌های حاد و غیر قابل انکار قرار دارند که نوع و میزان آن به تحصیلات، پایگاه اجتماعی و حضورشان در جامعه بستگی دارد. در نسل جدید که محیط اجتماعی رمان بسیار نسبت به محیط سنتی فاصله گرفته، درصدی بالا از خشونت‌ها در حوزه خشونت آشکار قرار می‌گیرند. در نسل جدید حضور پررنگتر زنان در اجتماع باعث می‌شود خشونت پنهانی نقشی پررنگتر داشته باشد. خشونت آشکار: شامل خشونت فیزیکی یعنی آسیب رساندن به اعضای بدن با کتک و خشونت لفظی (دشنام، تهدید و انحصارطلبی مردانه) است. خشونت پنهان: خود به زیر مجموعه خشونت‌های روانی و اقتصادی تقسیم می‌شوند: خشونت پنهان اقتصادی شامل؛ تن فروشی، شیره‌کش‌خانه، محرومیت مالی و... است. خشونت پنهان روانی شامل؛ کم‌انگاری، محرومیت از حمایت خانواده، تصمیم‌گیری به جای زن، آزار جنسی، هوو آوردن، طلاق، خودکشی، فرار از خانه و... (واصفی و ذوالفقاری، ۱۳۸۸: ۷۱).

۶-۲-۱. خشونت آشکار

خشونت آشکار زمانی رخ می‌دهد که فرد دارای اقتدار بدنی، روانی، اجتماعی و اقتصادی از قدرت خود عکس تمایل دیگری و برای وادار کردن شخص به رفتارهای دلخواه خود استفاده کند. به علت این که مردان به منابع اقتدار بیشتری دسترسی دارند، امکان بروز خشونت از جانب آن‌ها بیشتر می‌شود (اعزاز، ۱۳۸۰: ۲۸). از مؤلفه‌های خشونت آشکار می‌توان به کتک زدن، تهدید، دشنام، انحصارطلبی مردانه و... اشاره کرد. یکی از نمونه‌های خشونت آشکار در این داستان زمانی شکل می‌گیرد که شیرزاد و هلاله از هم طلاق گرفته‌اند و شیرزاد بعد از مدت‌ها برای بردن وسایل خود به خانه هلاله مراجعه می‌کند و در فرصتی که برای او دست می‌دهد، هلاله را مجروح می‌کند: «وقتی هلاله دید که شیرزاد همان طور ساکت در جای خودش می‌خکوب شده است، دوباره روی کارتن خم شد. هنوز دستش به کارتن نرسیده بود که احساس کرد شیء سنگینی به سینه‌اش کوبیده شد. قبل از این که بالاتنه‌اش را راست کند، نگاهی به سینه‌اش انداخت. در همان حال که قامتش را راست می‌کرد، به شیرزاد چشم دوخت، شیرزاد تا آن لحظه هنوز نمی‌دانست قرار است چه اتفاقی بیفتد. نمی‌دانست که هنوز خنجر را توی کارتن نگذاشته است. دسته خنجر توی دستش بود. دستش را بلند کرد و به تیغه خون‌آلود خنجر خیره شد. خون گرم بر دستش شره کرد. شیرزاد با دیدن جریان خون سراسیمه شد. نگاه هراسانش را از دست و خنجر خونین برگرفت و به هلاله دوخت... به پیچ و تاب آرام و در عین حال دردناک تن خمیده‌اش... به سینه شکافته‌اش. او شکاف سینه‌اش را ندید؛ فواره خون را دید... جریانی سرخ و لابلد گرم که تی‌شرت آبی رنگش را به سرخی می‌نشانند. هلاله هر دو دستش را روی سینه‌اش گرفته بود و خون از لابه‌لای انگشتانش شره می‌کرد... شیرزاد این موضوع را وقتی دریافت که هلاله گردنش را پیچ و تاب داد و

چهره‌اش در حالت نیم رخ بر کف اتاق افتاد. نگاهش تا جایی که رمق داشت، از قامت شیرزاد و سپس از فضای هال بالا رفت...» (همان: ۲۹۶-۲۹۷).

بازتاب خشونت علیه زنان بعد از مجروح شدن هلاله توسط شیرزاد تمام نشریات، مجلات، رادیو، تلویزیون کشور سوئد را در برمی‌گیرد تا جایی که همکار ناصر (ایرانی مقیم سوئد) در بخش گُردی رادیو سوئد می‌گوید:

«رئیس یک زن سوئدی باهوش و یک چهرهٔ رسانهٔ نکته‌سنج بود، در همان روز وقوع حادثه، پس از شنیدن این خبر، با لحنی شوخی‌آمیز به او گفته بود: «خدا به من رحم کرد که زن تو نبودم، آگه زن تو بودم و ازت جدا می‌شدم، حتماً منو می‌کشتی... نمی‌کشتی؟» (همان: ۲۴۹).

و این مسئله در جایی دیگر این گونه پخش شده بود: «گفته بودند که او ده روز پیش، قصد قتل همسرش را کرده ...»

«مُرده؟» شیرزاد از یکی از پلیس‌های استکهلم پرسید. از همان پلیسی که او را بازجویی می‌کرد. پلیس گفت: «نه، نه، هنوز زنده‌س... تو بیمارستان بستریه...» (همان: ۲۳۹).

همسایه هلاله، خشونت مردهای شرقی علیه زنان را در راهرو ورودی و مشترک آپارتمان این گونه برای شوهرش بازگو می‌کند: «یه مرد حدوداً سی، سی و پنج ساله بود... با موهای مشکی شرقی...» دلم فرو ریخت. یک جنایتکار موسیاه شرقی؟! من که تا آن لحظه دنبال فرصتی بودم تا از آن‌ها جلو بزنم، قدم کند کردم و سه پله پایین‌تر از آن‌ها با نفس‌های حبس کرده در سینه، گوش‌هایم را برای حرف‌هایشان تیزکردم. زن گفت: «تا اینجا هم آمده بود، من هنوز ندیده بودمش، من توی پله‌های طبقات بالایی، فقط صدای پاشو می‌شنیدم، سالانه سالانه قدم برمی‌داشت و...» (همان: ۲۶۲).

دکتر سعید یکی از اشخاص داستان، تحلیل و واکاوی زن گُرد فمینیست را درباره تأثیر وی در زمینه این جنایت این گونه جواب می‌دهد: «حق با آن شاعر گُرد فمینیست است که من را هم متهم شمرده است. حق با اوست که من را هم یکی از دست‌هایی شمرده که در وقوع این فاجعه موثر بوده‌اند... یکی از نیروهایی شمرده که برای این سرنوشت تلخ و تیره، نقشه ریخته‌اند.» (همان: ۲۶۳).

در یکی از برنامه‌های که از تلویزیون سوئد پخش می‌شود و توسط چند کارشناس که بیشتر آن‌ها زنان پناهنده و فیمینیستی بودند این خشونت و پاره‌ای از رفتارهای ناقص فرهنگی ملت گُرد را این گونه تشریح می‌کنند: «چند شب پیش، یکی از تلویزیون‌های محلی که به بهانهٔ همین حادثه، برنامهٔ زنده‌ای درباره خشونت علیه زنان پناهنده، پخش کرد. برنامه‌ای با حضور چهار پناهنده گُرد و ایرانی. برنامه‌ای برای تجزیه و تحلیل دلایل وقوع این فاجعه و هر جنایت و فاجعه دیگری از این دست. ناصر به عنوان یک شخصیت رسانه‌ای و همکار هلاله، یکی از چهار شرکت‌کننده حاضر در برنامه بود. سه شرکت‌کننده دیگر، زن بودند. یکی از آن‌ها مدیر یکی از جوامع زنان ایرانی مقیم سوئد بود. زنی که یک‌ریز مساله فمینیست بودن خود و سازمان متبوعش را به بینندگان یادآوری می‌کرد. نفر دوم استاد دانشگاه و پژوهشگر در موضوع خشونت علیه زنان و کودکان پناهنده بود. و نفر سوم شاعری از کردستان عراق بود که گویا رابطهٔ دوستانه با هلاله داشته بود. او هم فمینیست بود. فمینیستی تندرو که هلاله را یکی از فعال‌ترین مبارزان جنبش آزادی‌خواهی زنان گُرد به شمار می‌آورد. او بر خلاف ناصر بر این باور بود که قصهٔ خنجر، دروغ محض نیست. او می‌گفت: «این اشتباهه که ما نواقص فرهنگی و سنتی خودمون رو از خودمون و دیگران مخفی کنیم. در کردستان و در میان همهٔ

ملت‌های خاورمیانه، ده‌ها رسم و آیین و قانون از این نوع وجود دارد که زندگی زن‌ها رو به شدت تهدید می‌کند.» (همان: ۲۵۶).

از نمونه‌های دیگر خشونت آشکار علیه زنان در این رمان می‌توان به ماجرای دزدیدن دخترهاله توسط پدرش اشاره کرد که با یک برنامه‌ریزی منسجم و هماهنگ بعد از اختلافاتی که با یک‌دیگر دارند، دخترشان به نام آرزو را می‌دزد و این بزرگ‌ترین آسیب روحی و روانی را به هاله وارد می‌کند و بعدها تا مرز افسردگی پیش می‌برد: «هاله به برادرش مجید زنگ زد. گفت که شیرزاد دخترش را دزدیده است. مجید خسته بود از حرف‌هایش معلوم بود که خسته است. گفت که شیرزاد آرزو را ندزدیده، بلکه با خودش برده است. گفت که او هم پدر آرزوست و هاله نباید پدر و دختر را از یک‌دیگر محروم کند... سعید گفت: «تا من می‌رسم، پلیس رو در جریان بذار.» نه آن شب و نه فردا، بلکه سه شبانه روز بود که هاله در شهر فرانکفورت در خانه‌ی یکی از پسرعمه‌های شیرزاد، دخترش آرزو را در آغوش کشید و در همان حال شیرزاد را تحت مراقبت پلیس به استکهلم برگرداندند.» (همان: ۲۲۵).

از موارد دیگر خشونت در رمان آخرین روزهای هاله، توهین و حرف‌های بدور از ادب شیرزاد به او و برعکس او به شیرزاد است که بر اساس تقسیم‌بندی نوع خشونت، خشونت آشکار را شامل می‌شود: «هاله می‌گفت: «تو سرباز بابام بودی... نبود؟»/«من احمق بودم... نمی‌فهمیدم.»/«تو حالاش هم احمقی... نمی‌فهمی.»/«احمق باباته. . احمق مامانه ته... احمق جد و آبادته.» (همان: ۲۸).

نویسنده در قسمت دیگری از رمان این دشنام و ناسزاها را این گونه بازگو می‌کند: «هاله دوباره خندید بود. گفته بود: «آخه چرا سگ نباید حق این رو داشته باشه که توی لونه‌ی خودش پارس بکنه؟ پس تو چرا حق داری به من بد و بیراه بگی؟» شیرزاد کفری شده بود: «سگ خودتی. . سگ باباته. . جد و آبادته.» هاله دیگر نخندیده بود. وقتی بیشتر یکه خورده بود که شیرزاد بد و بی‌راه‌گویان به او هجوم برده و به رویش دست بلند کرده بود. هاله با خودش فکر کرد آیا شیرزاد است که رگبار ناسزا بر سر او می‌بارد؟! این همان آغوش امنی است که قرار بود در آن آرام بگیرد؟! این همان شوهر نازنینی است که از «هله جون» کمتر به او نمی‌گفت؟» (همان: ۶۸).

نمونه دیگر خشونت آشکار، رفتار ناشایست شوهر اول رعنا است که هاله آن را بیان می‌کند: «هاله نام شوهر اول رعنا را به خاطر نمی‌آورد. نام این چاروادار خشن و اخمو را فراموش کرده بود که به بدترین شکل ممکن با رعنا رفتار می‌کرد. مردی که گمان می‌کرد چنان‌چه با زنش مهربانی پیشه کند، سوار دوشش خواهد شد. هاله این جمله را از رعنا شنیده بود. رعنا گفته بود: «وقتی کشته شد و جنازه شو آوردن، هر کاری کردم، نتونستم براش گریه کنم. هر چی بدنم رو نیشگون گرفتم و لب‌هامو گاز گرفتم، اشک از چشم‌هام در نیومد که نیومد. آخر سر مجبور شدم به خاطر حرف و حدیث مردم و کس و کارش، با آب دهانم چشم‌هامو خیس کنم.» (همان: ۱۱۱).

۶-۲-۲. خشونت پنهان

در جوامع سنت‌گرا به طور معمول هرگونه تشخیص مستقل برای فرد، به‌ویژه زن، را به رسمیت نمی‌شناسند و ارزش‌ها همواره بر محوری یک‌نواخت دور می‌زند که در این محور کمتر کسی امکان می‌یابد شخصیت مستقل خویش را بروز دهد. به همین علت برای گسترش این فضا ارزش‌هایی هم‌چون مطیع بودن، ناتوانی، تقیّه و اختفای شخصیت حقیقی، به انواع گوناگون در هیئت فرهنگ بازدارنده متجلی می‌شود (احمدی خراسانی، ۱۳۸۰: ۱۱۰).

به گفته گالتونیک با نهادینه کردن خشونت ساختاری و درونی کردن خشونت فرهنگی، خشونت مستقیم نیز به صورت خشونت نهادینه شده در جامعه وجود خواهد داشت. یعنی به عبارت دیگر؛ آنجایی که فرهنگ خشونت وجود دارد، خشونت نیز امر طبیعی تلقی می‌شود (جهانبگلو، ۱۳۸۴: ۹۳). بعضی از شاخص‌های خشونت پنهان عبارتند از: کم‌انگاری، تصمیم‌گیری به جای زن، هوو آوردن، احساس ناامنی، محرومیت از حمایت خانواده، آزار جنسی و ... نوعی از خشونت تصمیم‌گیری به جای زن است، زنانی که برای آینده خود هیچ حق انتخابی ندارند و این مردان هستند که آینده آنان را انتخاب می‌کنند و به جای زن تصمیم می‌گیرند، مانند رعنا که بدون رضایت او و به ناچار از رشیدخان باید طلاق بگیرد، هم‌چون هلاله که با وجود عشق و علاقه شدید به برایموک با توجه به راضی نبود پدرش به ناچار باید از عشقش بگذرد و یا مورد دیگر تصمیم‌گیری سعادت و رشید آقا برای هلاله که در غیاب او قصد دارند با ازدواج صوری بین او و شیرزاد، ارتباط برقرار کنند تا آن‌ها بتوانند به یک‌دیگر برسند:

«سعادت گریه نمی‌کرد. مثل همیشه مهربان بودو در همان حال سعی می‌کرد خوشحال نیز باشد. گفت: «گوش کن هلاله! من و بابات یه کاری باهات داریم. تو هم باید به حرف‌مون گوش کنی!». «هلاله گفت بتونم چشم، حالا بگو ببینم کارتون چیه؟» / «تو شیرزاد رو که یادته.» / «آره، یادمه. شیرزاد چیزی شده؟» ... سعادت گفت: اگه باهات ازدواج کنی و بشی همسرش چی؟ / «منظورم اینه یه ازدواج صوری بکنین. بعد براش دعوت‌نامه بفرست. یعنی والا نمی‌دونم... بابات می‌گه می‌شه. می‌شه تو همون‌جا صوری باهات ازدواج بکنی؛ اونجا که رسید...» (همان: ۱۹۵).

مخالفت پدر هلاله با ازدواج او با برایموک نوعی دیگر از خشونت پنهان می‌باشد:

«گفت: «این جوانک رو بی‌خیال شو هلاله! ولش کن!». هلاله گفت: «برایموک می‌خواد منوبگیره بابا! اون می‌خواد بیاد پیش شما، منو ازت خواستگاری بکنه.» خجولانه گفت. پدرش برآشفت: «کی می‌خواد تو رو بگیره؟ این پسره هرزه که معلوم نیست کی یه و خونوده‌اش کی یه و اهل کجاست؟!» هلاله از عصبانیت پدرش جا خورد... ترسید... گفت: «بابا برایموک...» (همان: ۱۵۲).

از دیگر خشونت‌هایی که در این رمان بیان می‌شود هوو آوردن است. بعد از راهی شدن خانواده رشید خان به سلیمانیه، پدر خانواده در نبود آن‌ها با رعنا دختر صوفی کریم که دختری نازا و بیوه است ازدواج می‌کند و بعد از باخبر شدن این ماجرا، و با وجود عشق رعنا به محمدرشید آقا صرفاً بخاطر هلاله دخترش و بدون توجه به خواست‌های رعنا او را طلاق می‌دهد: «هلاله عزیزترین کس منه، به خاطر دل اون بود که رعنا را طلاق دادم» (همان: ۱۲۷).

درصد بالایی از زنان در داستان آخرین روزهای زندگی هلاله، عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی سنت و آداب و رسوم مردسالارانه جامعه‌اند و همواره به دنبال پناهگاهی برای خود هستند. در این رمان، زنانی به تصویر کشیده می‌شوند که اراده‌ای از خود ندارد و فقط برایشان تصمیم می‌گیرند (خشونت پنهان). رمان ارتباط مستقیم با مفهوم طبقه‌بندی اجتماعی دارد و هر چه طبقه اجتماعی پایین‌تر باشد، این سوالات راجع به زن پررنگ‌تر می‌شود (مانند رعنا، سعادت و حتی در یک مرحله از زندگی هلاله) که باید تابع مقررات و قوانینی باشند که از سوی مرد خانواده برایشان وضع شده است. در این رمان، زنان حق انتخابی برای خود قائل نیستند و ناگزیر به جبر و محیط خانواده و اجتماع تن می‌دهند. گریختن از هنجارهای مسلط تنها به معنای بدبختی و فلاکت زن است. در این رمان، تابع دستور بودن، حق انتخاب نداشتن، به کارهای خانه و بچه‌ها رسیدگی کردن، آوارگی، با سختی‌ها ساختن، تابع آداب و رسوم و سنت‌ها بودن و... متعلق به درصد بالایی از زنان جامعه تصویر شده در متن رمان است، و فضای بیرون از خانه، متعلق به مرد است.

به طور خلاصه، انواع خشونت (آشکار و پنهان) در این داستان قابل توجه است. از خشونت‌های آشکار می‌توان به مجروح شدن هلاله به دست شیرزاد، دزدیدن دختر از مادر (هلاله) توسط شوهر، سخنان بی‌ادبانه، ناسزا و دشنام‌گویی در حق زنان اشاره کرد. از مصادیق خشونت پنهان نیز کم‌انگاری، سلب اختیار زن و تصمیم‌گیری به جای او، هوو آوردن، احساس ناامنی، محرومیت از حمایت خانواده، آزار جنسی و ... است.

۳-۶. نقش‌های مادری؛ دغدغه و مسئولیت نگهداری از فرزندان

در رمان آخرین روزهای زندگی هلاله، به دلایل مختلف و مشکلات موجود در بطن جامعه، عشق به عنوان یکی از اصلی‌ترین عامل شکل‌گیری زندگی زناشویی گاهی رنگ می‌بازد و تنها عاطفه مادرانه و لزوم تربیت فرزندان است که تحمل رنج‌ها و سختی‌های زندگی را برای زنان هموار می‌سازد. جنبش زنان افراطی، عاطفه مادرانه را سدی در برابر زنان می‌دانستند؛ اما جنبش زنان موج سوم این مهر مادرانه را از جمله توانمندی‌های خاص زنان برمی‌شمارند (باقری خسروی، ۲۰۰۳). از دید برخی منتقدان، باید میان قابلیت طبیعی بچه‌دار شدن و نقش اجتماعی مادر شدن تمایز قائل شد. از دید آنان مادرشدن مفهومی اجتماعی است که وظیفه اصلی زن را زایش و پرورش فرزند می‌داند؛ درحالی‌که پدر شدن را کمتر به رسمیت می‌شناسد (ابوت، پاملا و کلر والاس: ۱۳۸۵: ۱۱۷).

مهمترین وظیفه زنان در رمان آخرین روزهای زندگی هلاله، مراقبت و تربیت فرزندان است. به دلیل حضور دائمی پدر در بیرون از خانه و خانواده، و به تبع نقش زن در تربیت و مراقبت فرزندان چشم‌گیرتر است. نقش زن در تربیت فرزندان اهمیت دو چندانی دارد تا جایی که اگر بچه‌ها ایده آل و مورد تایید پدر نباشند معمولاً این نواقص را از چشم مادر خانواده می‌بینند: «پدرش گفت: «چرا این دخترها رو هم چنین ترسو بارآوردی سعادت؟ از سایه من هم می‌ترسن». سعادت گفت: «دختر باید از سایه خودش هم بترسه. اگه نترسه دچار هزار تا بدبختی می‌شه.» (همان: ۴۵).

در این رمان سعادت، گلاله، هلاله و نسرين خانم به عنوان زنانی معرفی می‌شوند که در خانواده باید به وظایف خانه رسیدگی کنند. نویسنده از نقش گلاله و نسرين سخنی به میان نیاورده است، اما نقش سعادت با وجود داشتن پنج فرزند و بی‌توجهی شوهر به او و آوارگی و رها ماندن آن‌ها در دل کوه و روستاهای مختلف مضاعف است. هلاله به عنوان زن دیگری که در خانواده معرفی شده است در لابه‌لای وظایف خود در خانه، حساسیت زیادی بر روی تربیت آرزو دارد و معمولاً او را به کودکستان، پارک و جاهای زیادی می‌برد و تنها هدف او این است که تنش‌ها و اختلافات بین او و شیرزاد بر روی دخترشان اثر منفی بجای نگذارد.

در این اثر، مادر بودن مشغله‌ای تمام وقت برای زنان به شمار می‌آید. مادر در این اثر کسی است که به هیچ وجه حاضر نیست شوهرش را تنها بگذارد: «چرا نمی‌ری شهر؟ چرا نمی‌ری مثل اون وقت‌ها یک خونه اجاره کنی و...» مادرش نگذاشت حرفش را تمام کند. گفت: «برم شهر چه کار کنم دخترم؟ چه طور دلم می‌آد تو این کوه و کمر باباتو تنها بذارم؟!» (همان: ۲۱).

مادر همیشه نگران حفظ آبرو و جایگاه خانواده است: «گفت بابات شصت و چند ساله با زندون و شکنجه و جنگ و جبهه و کوچ و آوارگی، آبرو جمع می‌کنه... تو می‌خوای همه شو بدی به باد؟» (همان: ۲۸).
و در جایی دیگر نویسنده از زبان مادرش به این موضوع تاکید می‌کند:

«مادرش گفته بود: «همه سرمایه زن بدن و زیبایی شه». پس روحش چی؟. هلاله پرسیده بود. مادرش پاسخ داده بود: «روحش در گروی بدن شه... در گروی این سرمایه بزرگ» (همان: ۵۸).

فرزند تنها در آغوش مادر احساس امنیت دارد. هلاله بعد از سال‌ها دوری از وطن به این موضوع اشاره می‌کند: «نه... نه... منظورم آغوش مادرمه... خیلی دوست دارم الان تو آغوش مادرم بودم... مثل یک نوزاد کوچک که فقط آغوش مادرشو می‌شناسه و فقط تو آغوش مادرش احساس امنیت می‌کنه» (همان: ۲۳۷).

حساسیت مادر روی بیرون رفتن دختر به هر دلیلی: «ولی هلاله یه دختره، زن داداش جان! چه طور یه دختر باید به هم‌چو جاهایی رفت و آمد بکنه؟ می‌دونی اگه باباش بشنوه...» (همان: ۱۹۳).

و یا این‌که فریده بخاطر این‌که بچه‌هایش سرما نخورند در خانه می‌ماند: «آن‌ها در کافی‌شاپ کاخ فرهنگ در حوالی همان میدان به هم رسیدند. هلاله از برادرش مجید پرسید: «پس فریده چرا نیومد؟». فریده ترسیده بود بچه‌هایش سرما بخورند و مریض شوند» (همان: ۱۶۶).

سعادت به عنوان مادر حتی دوری فرزندش را تاب نمی‌آورد و حاضر نیست دخترش هلاله از او دور شود و به سر کار برود: «اشک از چشم‌هایش سرازیر شد. هلاله او را بغل کرد و به خود فشرد. گفت: «کی می‌گه من ترک می‌کنم مادر جون؟ من واسه خاطر تو می‌رم بخش تبلیغات. واسه این‌که شب‌ها بتونم برگردم پیش» (همان: ۱۳۵).

آرزو دختر هلاله، همیشه در حین بگومگوهای مادر و پدرش به آغوش مادرش پناه می‌برد: «آرزو هم چنان توی آغوش مادرش بود و هم چنان خودش را به سینه او چسبانده بود. هلاله تپش قلب او را می‌شنید و هرم نفس‌هایش را بر گردنش احساس می‌کرد. چه آرام و چه هرم دلپذیری بود...» (همان: ۳۴).

در این اثر زنان به چند گروه طبقه‌بندی می‌شوند. گروه اول زنانی که نازا هستند و می‌توان از رعنا نام برد. گروه دوم: زنانی که با وجود داشتن شوهر، هنوز تجربه مادر شدن را ندارند، مانند: سهیلا، نسرین. گروه سوم زنانی که تجربه مادر شدن دارند. می‌توان از آمنه‌خانم (مادر بزرگ)، سعادت، فریده و هلاله نام برد که مادرانی با روحیات لطیف و حساس که بیشتر وقت خود را صرف تربیت بچه‌هایشان کرده‌اند.

۴-۶. طلاق

در نظام خانوادگی سنتی، حق طلاق با مردان بود و با وجود مجاز بودن طلاق، این مسأله به ندرت رخ می‌داد. در عرف اجتماعی نیز، بازگشت زن به خانه پدری با نکوهش بسیار همراه بود، و زن پس از رفتن به خانه همسر، به هر مسأله‌ای تن می‌داد تا از ننگ بازگشت به خانه پدری در امان باشد (دلریش، ۱۳۷۵: ۴۰). طلاق در رمان آخرین روزهای زندگی هلاله، دو مورد اتفاق می‌افتد؛ در مورد اول طلاق بین رعنا و محمدرشید آقا است. که با دخالت خانواده این جدایی شکل می‌گیرد. سعادت زن اولش گفت باید طلاقش بده: «دهانش خشک شده بود. زبانش به سختی می‌چرخید: «باید اون زنه رو طلاق بدی.» (همان: ۹۰).

به ناچار محمدرشید آقا مجبور می‌شود رعنا را طلاق دهد:

«میرخوانوک تصمیم خودش را گرفت. محمدرشیدخان پس از یک هفته جر و بحث و بگومگو با همسر و فرزندان، رعنا را طلاق داد. رعنا ابتدا راضی نمی‌شد از محمدرشید آقا طلاق بگیرد. می‌گفت: «من بیشتر از یک ساله با این مرد ازدواج کرده‌م و هیچ شکایتی از او ندارم، پس چرا باید از او طلاق بگیرم؟ به خاطر چی؟» می‌گفت: «من

جای کسی رو تنگ نکرده‌م و سهم کسی رو نخورده‌م. هزار تا مرد دو زنه تو این مملکت هست. اون‌ها تو خونه خودشون. من هم تو خونه خودم» (همان: ۱۶۱).

مورد دوم طلاق شیرزاد از هلاله است که باهم اختلاف سلیقه دارند و این تنش‌ها و اختلافات خانوادگی به جدایی آن‌ها ختم می‌شود: «هلاله نیش‌خند زد و شیرزاد را بیش از پیش کفری کرد. گفت: «تو خودت خوب می‌دونی موقع جدا شدن زن و شوهر، بچه به مادر تعلق می‌گیره، اینجا سوئده و سوئد هم قانون داره و قانون بچه رو به مادرش می‌ده.» به شیرزاد می‌گفت: تو برو دست از سرمون بردار... من واسه آرزو هم مادری می‌کنم و هم پدری.» (همان: ۱۶). هلاله موقعی که تصمیم به جدایی می‌گیرد در جمع خانوادگی خود که در سوئد زندگی می‌کنند صراحتاً به آن اشاره می‌کند: «هلاله گفت: «ما تصمیم گرفتیم از هم جدا بشیم. مثل همه زن و شوهرهای دیگه این دنیا که نمی‌تونن با هم زندگی بکنن و ناچار از هم‌دیگه جدا می‌شن.» میهمان‌ها دست کم چنین زود و بی‌مقدمه منتظر شنیدن این حرف نبودند. شیرزاد گفت: ... من هم هیچ مشکلی با جدا شدن ندارم، من هم حاضرم جدا بشم اما...» گفت: «اما مشکل من این بچه‌س. آرزو رو می‌گم. من می‌خوام آرزو پیش خودم باشه. خودم بزرگش کنم... تو وطن خودم.» (همان: ۳۲-۳۳).

آن‌چه در مورد طلاق در این اثر رخ می‌دهد این است که با توجه به علاقه و عشق رعنا به محمدرشیدآقا، اما دخالت‌ها خانواده و به‌ویژه دخترش هلاله، این زندگی را به جدایی می‌کشاند. در مورد دوم باید گفت اختلافات سلیقه‌ای و محیط نقش پررنگی دارد. سطح تحصیلات هلاله و سازگاری او با محیط و هم‌چنین برخورد او با اطرافیان خود در محیط سوئد برای شیرزاد قابل هضم نیست و زندگی آن‌ها در نتیجه به طلاق ختم می‌گردد.

۵-۶. مردسالاری

«مردسالاری، نامی است برای نظام و ساختاری که از راه نهادهای اجتماعی، سیاسی و اقتصادی خود، زنان را زیر سلطه دارد» (آبوت، والاس، ۱۳۸۵: ۳۲۴). در رمان آخرین روزهای زندگی هلاله، عطا نهایی رگه‌هایی از نگاه تحقیرآمیز نسبت به زن دیده می‌شود، نویسنده خواسته یا ناخواسته، تحت تاثیر ادبیات زن‌ستیزانه جامعه قرار می‌گیرد و نمود این تأثیر را در جای جای رمانش به خوبی می‌توان دید. و «آن‌چه بیش از هر چیز دیگر نویسنده را می‌آزارد، بخشی از فرهنگ مردسالارانه چیره بر فرهنگ ایلایاتی گردان است. او از اندک شمار نویسندگان کُردی است که در نهایت بی‌رحمی، این فرهنگ را می‌نکوهد و خوارمایه می‌داند و از آن آزر می‌برد» (اسحاقیان، ۱۳۹۷: ۵۶). اگر سعادت زن محمدرشید آقا از او دلیل این‌که زندگی در کوهستان را به آرامش شهر ترجیح داده پرسد حتی حاضر نیست یک جمله به او بگوید و پاسخی قانع‌کننده بیان کند: «سعادت هرگز چیزی از محمدرشیدآقا نمی‌پرسید. نمی‌پرسد که چرا آن‌ها باید خانه و زندگیشان را رها کنند و دنبال او بیفتند؟ چرا باید در تاریکی شب و با بیم و وحشت، شهرشان را ترک کنند و کوه‌ها و دره‌ها را پشت سر بگذارند و از کوره راه‌ها بگذرند و به اینجا برسند» (همان: ۷۲).

بنابراین اولین نگاه تبعیض‌آمیز نسبت به زن که از زبان راوی داستان جاری می‌شود این است که در چند جای از داستان اشاره به این دارد که رشیدخان علاقه‌مندی خود را به داشتن فرزند پسر نشان می‌دهد: «پدرش گفته بود هله جون من پسره. چه پسر شجاعی هم هست!» پدرش اما بر خلاف مادرش با لبخند رضایت‌آمیزی به سیمای پسرانه هلاله دقیق شده و گفته بود: «خدا بهم ببخشه. اجاق باباشو روشن کرده.» (همان: ۷۲).

نویسنده در جای دیگر اشاره به این دارد که رشیدخان با وجود سپردن تربیت بچه‌ها به مادرشان، اما هنوز نسبت به او اطمینان کامل ندارد: «محمدرشیدخان این مسوولیت را به همسرش سپرده بود و او را به خوبی آن را به انجام می‌رساند، با این حال هنوز هم به او اطمینان کامل نداشت و همیشه او را سرزنش می‌کرد. «دختر هر عیب و ایرادی داشته باشه، مادرش مقصره.» (همان: ۵۹).

یکی دیگر از جنبه‌های زن‌ستیزانه در کلام شیرزاد نسبت به هلاله است که زن‌های پناهنده شایستگی بعضی از جایگاه‌ها را ندارند و رسیدن آن‌ها به این مواضع، پشت پا زدن به خیلی از مسائل زندگی و خانوادگیست: «به نظر من این‌ها هیچ کدوم دلیل اصلی نیست. دلیل اصلی اینه که زن‌های پناهنده طرف‌های خودمون، وقتی پاشون می‌رسه اینجا، گذشته خودشونو فراموش می‌کنن. وقتی دست‌شون می‌ره تو جیب خودشون و از نظر مالی از شوهرشون بی‌نیاز می‌شن، احترام و حرمت خانواده رو فراموش می‌کنن و به همه چی پشت پا می‌زنن» (همان: ۶۱).

در این رمان، نویسنده زنان را همیشه متکی به مرد معرفی می‌کند و برای استقلال فکری و تصمیم‌گیری در امورات مهم و تعلیم و تربیت فرزند، حق انتخاب و ... هیچ حق و حقوقی برای زن تعریف نمی‌شود. در چند جای به صراحت از زبان زن رشیدخان بیان می‌شود که او توانایی انجام امورات را در نبود رشیدخان ندارد. اما هلاله برخلاف مادرش و بقیه زنان، زنی مستقل است و توانسته با جایگاهی که چه از نظر علمی و چه از نظر سیاسی دارد خود را از زیر سلطه مردان بیرون بکشد و در تمام مسائل زندگی خودسرانه اقدام نماید. بنابراین با این وجود می‌توان گفت بسامد ادبیات مردسالارانه و زن‌ستیزانه نسبت به خوداتکایی و استقلال زنان می‌چربد و برتری ملموس دارد. گرچه نهایی در این رمان به صورت کاملاً آگاهانه سعی نموده است، برای زنان ارزش و جایگاهی مساوی و گاهی برتر از مردان قائل شود اما باز هم نتوانسته است این رمان را از دیدگاه برتری مردان نسبت به زنان، به صورت کامل برکنار دارد و جلوه‌های آن به صورگوناگون در سطح جامعه آخرین روزهای زندگی هلاله، دیده می‌شود.

۶-۶. ازدواج

از دیگر مشخصه‌های این رمان درباره زنان، بحث ازدواج است. زندگی زنان در قدیم با ازدواج معنا و مفهوم پیدا می‌کرد و منزلت و پایگاه اجتماعی آنان در سایه مادری و همسراری ارتقا می‌یافت. اما زندگی زن مدرن، با استقلال مالی و اشتغال معنا دار گشته و پایگاه و منزلت اجتماعی آن‌ها با ارتقای وضعیت درآمد و رتبه شغلی وی سنجیده می‌شود. دبووار می‌گوید: سرنوشتی که جامعه سستی به زن تحمیل می‌کند، ازدواج است. اغلب زنان، امروز هم، یا ازدواج کرده‌اند یا آماده ازدواج می‌شوند؛ زن مجرد، خواه محروم مانده از پیوند، خواه طغیان کرده برآن، یا حتی بی‌اعتنا به این نهاد، بر اساس ازدواج تعریف می‌شود. اما تحول اقتصادی وضع زن در شرف زیرورو کردن نهاد ازدواج است. ازدواج به پیوند دو فرد مختار که آزادانه به آن رضایت داده باشند بدل می‌شود. تعهدهای دوطرف، جنبه شخصی و متقابل دارد. حق طلاق را هرکدام از آن دو می‌توانند با شرایط یکسان کسب کنند. زن، دیگر به وظیفه تولید مثل محدود نمی‌شود؛ تولید مثل، بخش اعظم ویژگی بردگی طبیعی خود را از دست داده است و به مثابه وظیفه‌های که داوطلبانه به عهده گرفته شده باشد جلوه می‌کند و به کارتولیدی نیز شباهت دارد (دبووار، ۱۳۹۷: ۲۲۹).

در رمان آخرین روزهای زندگی هلاله، ازدواج حادثه‌ای است که تقریباً برای تمامی شخصیت‌های زنِ رمان، خواه شخصیت اصلی و خواه فرعی، اتفاق می‌افتد. حتی می‌توان گفت که شاخص‌ترین حادثه در زندگی زنان این رمان همان ازدواج است. فریده، گلاله، هلاله و رعنا ازدواج می‌کنند.

بعد از این‌که خانواده رشیدخان راهی سلیمانیه می‌شوند، در خفا و بدون توجه به اهالی خانواده و مصلحت آن‌ها، رشید آقا مجدد ازدواج می‌کند: «دریکی از خانه‌های آبادی، دختری را دید بود. دختری که نه، بیوه زنی کمابیش جوان و زیبا، بیوه زن برایش چای آورده بود. در هنگام آوردن چای، میرخوناوک با خودش فکر کرده بود: درست است که این بیوه زن، دختر پادشاه نیست و دختر صوفی فقیری است، ولی برای مردی مثل او که از زن و بچه‌اش دور است و کسی نیست تا لقمه نانی برایش آماده کند، بگذار زرین‌کلاه خاتون دختر پادشاه نباشد و در عوض رعنا دختر صوفی کریم باشد. میرخوناوک همان روز و یا شاید هم یک روز بعد، از رعنا خواستگاری کرده و با او عروسی کرده بود.» (همان: ۸۱).

رعنا بعد از جدایی ناچاری از محمدرشیدخان کاملاً شکسته شده بود و به این نتیجه رسیده بود که سرنوشت و خوشبختی با او سراسازگاری ندارد و بعد از آن با مردی پیر به نام حاج امین ازدواج کرد: «هلاله وقتی شنید که حاج امین (نجارآبادی) از رعنا خواستگاری کرده و رعنا هم چندان بی‌میل نبوده است، حسابی نگران شد. «حاج امین؟! همون نجار پیر؟!». حاج امین پیرمرد شصت ساله‌ای بود که زنش مرده بود. فرزندانش و پسر و دختر، دنبال زندگی خودشان رفته بودند و او تنها مانده بود. گفته بود: «من برام مهم نیست که رعنا دو بار شوهر کرده، اگه اون حاضر باشه زنم بشه، نمی‌ذارم دست به سیاه و سفید بزنه. فقط سر وعده‌ها یه لقمه نون و یه فنجون چای بذاره جلوم و...» (همان: ۱۱۰).

شهاب با گلاله ازدواج می‌کند: «زیاد طول نکشید که سعادت خیالش از بابت یکی از دخترانش راحت شد. شهاب پس از یک و نیم سال پدر و مادرش را به خواستگاری گلاله فرستاد و قبل از آغاز سوز و سرمای زمستان، او را به خانه بخت برد» (همان: ۱۵۹).

مجید بعد از مخالفت پدرش که با او در یک حزب نیست و از لحاظ مواضع سیاسی همیشه اختلاف داشتند، در مواقع صلاح و مشورت از او برای ازدواج با او همراهی نمی‌کند؛ اما بعد از ازدواج او با فریده می‌گوید: «طعنه‌زنان گفت. بعدها با لحنی جدی گفت: نه... نه... این پسر به همه بی‌عقلی‌ش، توی زن گرفتن، عاقلانه عمل کرده. فریده علاوه بر این‌که دختر خوبی، خیلی هم خوشگله». آن‌گاه خندید: «از همه زن‌ها و دخترهای ایل و تبار ما خوشگل‌تره» (همان: ۱۶۰).

یکی دیگر از مولفه‌های ازدواج، بحث ازدواج صوری است. شیرزاد بعد از آشنایی با خانواده رشیدخان و عشق نهانی که نسبت به هلاله دارد. می‌خواهد از طریق ازدواج صوری با هلاله و رفتن به سوئد پناهندگی بگیرد. سعادت مادر هلاله به او زنگ می‌زند و می‌گوید که شیرزاد به کمک تو احتیاج دارد و برای آمدن به آنجا نیاز به داشتن دعوت‌نامه دارد. هلاله از این قضایا و حقیقت ماجرا باخبر نیست تا اینکه: «سعادت گفت اگه باهاش ازدواج کنی و بشی همسرش، چی، «چی...؟!». هلاله جا خورد. اول فکر کرد اشتباه متوجه شده است. گفت: «درست متوجه نشدم... منظورت چیه؟»

«منظورم اینه یه ازدواج صوری بکنین. بعد براش دعوتنامه بفرست. یعنی... والا نمی‌دونم... بابات می‌گه می‌شه. می‌شه تو همون‌جا صوری باهاش ازدواج بکنی، بعدش اونجا که رسید...» (همان: ۱۹۵).

این ازدواج صوری، سرانجام به ازدواج و نهایتاً به طلاق ختم می‌شود. بعد از بیوه‌شدن هلاله، در گفت و گویی که با شیرزاد دارد به یکی از مولفه‌های ازدواج که معمولاً در مشرق زمین رایج و متداول است، اشاره می‌کند: «خنده کنان گفته بود. گفته بود: «می‌دونی اگه تو کردستان زندگی می‌کردم، دیگه غیر از مردهای زن مُرده و پیرمردهای از کار افتاده، کسی حاضر نبود منو بگیره! توی ولایت خودمون، کی با زن بیوه ازدواج می‌کنه؟ و یا حتا با دختر بیوه‌هم!» (همان: ۲۱۳).

عطا نهایی در این اثر به چند نوع از ازدواج اشاره می‌کند که معمولاً هم در فرهنگ غربی و هم در فرهنگ شرقی نمود آن‌ها دیده می‌شود. در ازدواج فریده و مجید عدم دخالت پدر و اعضای خانواده مشهود است و دخالتی در انتخاب او ندارند. در ازدواج شهاب و گلاله با رضایت خانواده دو طرف انجام می‌شود. ازدواج صوری شیرزاد و هلاله که با برنامه‌ریزی سعادت و محمدرشیدآقا با شیرزاد و بدون مصلحت هلاله شکل می‌گیرد بازخوردی منفی و نتیجه عکس دارد. در ازدواج رعنا با محمدرشیدآقا و پیرمرد نجار که با هم اختلاف سنی زیادی دارند به نوعی پیروی کردن از سنت‌های غلطی است که در بعضی از جوامع رایج است و معمولاً دختر بعد از ازدواج اول و بیوه شدن، به ناچار و براساس رسوم اشتباه تن به این ازدواج‌ها می‌دهد. ازدواج دکترسعید و هلاله که در آخر داستان با دخالت‌های شیرزاد و مجروح کردن هلاله؛ زن مطلقه او، می‌خواهد شکل بگیرد؛ نوعی ازدواج مدرن است که حق انتخاب آگاهانه و گزینش را فقط برعهده دکتر سعید و هلاله گذاشته است. بنابراین با توجه به آشنایی نویسنده با آداب و رسوم ایرانی، عراقی و همچنین شناخت زیاد وی از کشور سوئد، در این اثر شاهد ازدواج‌های متنوع هستیم.

۷. تقابل و تحلیل فرهنگ‌ها

فرهنگ یک سیستم مشترک باورها-ارزش‌ها و روش‌هاست که به مرور زمان گروهی از مردمان در یک بخش از جهان اختیار می‌کنند. به سخن دیگر فرهنگ را می‌توان راه زندگی دانست، راهی که افراد یک ملت در برابر یک‌دیگر و در مقابله با محیط برای بهتر زیستن برگزیده‌اند و از نسلی به نسل دیگر از راه یادگیری منتقل می‌شود. عقل و اندیشه در مواجهه با فرهنگ به کار می‌افند و فرهنگ نیز در پرتو عقل و اندیشه به جلو رانده می‌شود. هسته اولیه شخصیت انسان اگرچه در ابتدا در آغوش مادر جوانه می‌زند، اما در دل فرهنگ رشد می‌کند. فرهنگ با مغز انسان یا به عبارتی با عقل و اندیشه برخورد متقابل دارد. از این رو نباید فرهنگ را لایه‌ای دانست که روی مغز می‌نشیند. شخصیت نیز از بهم آمیختگی فرهنگ با مغز ساخته و تافته می‌شود. ویلیام کاودیل (William Caudill) اولین دانشمندی است که با پژوهش‌های گسترده در رشته علوم انسانی نقش برخورد فرهنگ شرق با غرب را در رشد شخصیت انسان مطالعه کرده است. فرهنگ غرب جوان را فردگرا و فارغ از هر مسئولیتی، نسبت به خانواده بار می‌آورد، اما در فرهنگ شرق، اطاعت از پدر و مادر واجب است و جوان در قبال خانواده احساس مسئولیت می‌کند.

از جمله تفاوت‌های فرهنگ شرق و غرب را می‌توان چنین شمرد: همکاری در شرق و رقابت در غرب؛ ادامه رابطه جوانان پس از ازدواج با خانواده خود در شرق، و جدایی آن‌ها و تشکیل خانواده هسته‌ای در غرب؛ علاقه و اشتیاق به گذشته در شرق و توجه بیشتر به آینده در غرب؛ اعتقاد به سرنوشت در شرق و سرنوشت‌سازی در غرب؛ کنار آمدن

با طبیعت در شرق و غلبه بر طبیعت در غرب؛ سنتی بودن در شرق و نوآوری و ابتکار در غرب؛ رعایت ادب و آداب در شرق و بی‌اعتنایی به شؤون و آداب در غرب.

در این اثر عطا نهایی به تأثیرپذیری یک زن ایرانی در فرهنگ شرق و غرب اشاره می‌کند. به صورتی که گاه راوی به صورت صریح، دیدگاه و نظر خود را درباره این فرهنگ‌ها بیان کرده است. زنی به نام هلاله که درگیرودار گذر از سنت به مدرنیته گام برداشت است. زنی که هزاران سوال بی‌پاسخ درباره نظام سلطه‌گر مردان و بی‌توجهی به جنس زن ذهن مخاطره‌گر او را به خود مشغول کرده است. هلاله نماینده افراد روشنفکر و تحصیل کرده‌ای است که در ایران، سلیمانی (کردستان) و سوئد با افکار و اندیشه‌های مختلفی آشنا شده است و نمود و اثر بخشی این مکان‌ها در شخصیت او دیده می‌شود. زنی با روحیه حساس و طبعی لطیف که آشنایی او با برایموک و دکتر سعید دریچه‌های ناشناخته‌ای از زندگی بر روی او می‌گشاید و تحولی عمیق در روحیات او شکل می‌گیرد. زنی که با وجود محدودیت‌ها، کاستی‌ها، بی‌مهری‌ها و... به عنوان یک معلم، گوینده توانا و زبردست، منتقد اجتماعی و گاه سیاسی و... می‌تواند در زمینه علمی به جایگاهی مطلوب دست پیدا کند. شخصیتی که با شکست در عشق و پشت سر گذاشتن مشکلات فراروی زندگی با چالش‌ها و تنگ نظری‌های دیگری روبه‌رو می‌شود. سرنوشتی تلخ و دردناک که مخاطب را به دنبال خود می‌کشاند و ترغیب می‌کند تا به خواندن این رمان ادامه دهد. سرنوشتی که اول و آخر رمان با بیان آن شروع و تمام می‌شود. به قول کوئن، جامعه و فرهنگ جدا از هم نیستند؛ هر جا که جامعه‌ای وجود داشته باشد، فرهنگ متناسب با آن جامعه هم بر بستر آن رشد می‌کند و می‌بالد (کوئن، ۱۳۷۶: ۵۹)؛ افراد همین جوامع در درون خود گاه با تعارض‌هایی درگیر می‌شوند که عنصر مهاجرت و ورود افراد تازه‌وارد و ناآشنا به مفاهیم فرهنگی میزبان، موجب آن می‌شود. فردی که تحت تأثیر محیط فرهنگی بیگانه قرار می‌گیرد و بین مردمی زندگی می‌کند که در اعتقادات و باورهای اساسی خود با او وجه اشتراکی ندارند، دچار ضربه فرهنگی خواهد شد و احساس دل‌تنگی و بهت و شگفتی زمانی آن فرد را در بر می‌گیرد که فرد فرهنگ خود را ترک کرده و به فرهنگ بیگانه‌ای که عمیقاً با آن تفاوت دارد، قدم می‌گذارد (همان: ۶۷).

مادر هلاله در تماسی که با هلاله دارد کردستان و سوئد (با وجود جنگ‌ها و تنش‌های حاکم در کردستان) را این گونه با هم قیاس می‌کند: «گفت: «شکر خدا شما از این کوه و کمر و از این جنگ و ناامنی دور هستید، از این جهنم دور هستید، شما اونجا تو اون بهشت با خانواده خودتون راحت زندگی می‌کنین» (همان: ۲۱).

اختلاف سلیقه بین هلاله و شیرزاد و حساسیت آن‌ها بر این موضوع که وطن واقعی کجاست، در اختلافات دیدگاهی آن‌ها مشخص است: «گفت: «سفر لازمه... تو و هلاله چندبار رفتین سفر. خب این دفعه برین کردستان. این دختر کوچولو رو هم ببرین بد می‌گم؟» بعد هلاله روی خود را به سوی مجید و برادرانش کاروان کرد و گفت: «آقا جون! شیرزاد می‌خواد میهن پرستی شو به رخ بکشه. می‌خواد به شماها بگه میهن پرست نیستین و دروغ‌گوین... می‌خواد بگه اون شجاعه و از شجاعت‌شه که تصمیم گرفته برگرده...» ولی من ترسوام... دروغ‌گوام. من میهن پرست نیستم. اصلاً میهن همین جاست. سوئد. من تبعه اینجام و بچه‌م هم اینجا به دنیا اومده و اهل اینجاست. پس من و بچه‌م مثل یک شهروند سوئدی، همین جا می‌مونیم... واسه همیشه.» (همان: ۳۶-۳۷).

نمودی از فرهنگ غربی در اولین دیدار هلاله با استاد گلول در زمینه بررسی و جایگاه ادبیات مشهود است: «استاد گفت: «بدون این‌که ازت بپرسم، آبجو برات آوردم... یه نوشیدنی سبک.» بعد گلاس‌ها را روی میز گذاشت و روبه روی هلاله نشست. «اعتراف می‌کنم که منتظر هم‌چنین خانم خوشکلی نبودم. نگفتی اسمت چیه؟». «هلاله.»

«چقد اسم قشنگی! هلاله ... چقدر شاعرانه‌اس...» آغوش استاد هم در این لحظه باز بود. چشم‌هایش مثل دو اخگر سوزان بود و آب و لیزابه از لب و لوچه‌اش و از موهای سیاه و ریشش آویزان بود. هلاله گفت: «پس همه‌شو می‌ذاریم واسه یک روز دیگه». لبخند زنان نگفت: جدی و عصبانی گفت. بعد برخاست. کیفش را روی میز برداشت و رفت.» (همان: ۵۷).

هلاله جایگاه زن را در فرهنگ سوئد این گونه تعریف می‌کند: «هلاله گفته بود: «زن پناهنده اینجا برخلاف مملکت خودش به حق و حقوق خودش واقفه و می‌دونه که اون هم مثل مرد، یه انسان کامله، اینه که هر وقت احساس بکنه حقوقش پایمال می‌شه و شوهرش به چشم انسان نگاهش نمی‌کنه و مثل یه انسان باهاش رفتار نمی‌کنه، دیگه حاضر نیست باهاش زندگی بکنه و ازش جدا می‌شه.» (همان: ۶۱).

مجید اختلافات بین شیرزاد و هلاله را ناشی از اختلافات فرهنگی می‌داند: «گفت: «من بدون این که زن یا مرد را متهم بکنم، می‌دونم که قسمتی از مشکلات خونوادگی پناهندگان، ناشی از اختلاف فرهنگی اینجا و مملکت خودشونه.» شیرزاد گفت: «خیلی خب، به نظر تو چه طور باید با این اختلافات فرهنگی برخورد بکنیم؟...» (همان: ۶۲). و در جای دیگر نویسنده به این مهم اشاره دارد: «این‌جا زندگی مستلزم اینه که زن و شوهر از نظر فرهنگی هم در یک سطح باشن.» (همان: ۱۷۳).

عصبانیت شیرزاد از هلاله بخاطر انتقاد از فرهنگ و تاریخ خشونت آمیز گُرد: «شیرزاد وقتی بیش از حد عصبانی شده بود که هلاله در یک برنامه رادیویی، به شدت از فرهنگ و تاریخ خشونت آمیز گُرد انتقاد کرده بود. آن روزها آغاز جنگ‌های داخلی در کردستان بود. جنگی که در کردستان گرم و در خارج از کردستان سرد بود. جنگی سرد که خانواده همه پناهندگان گُرد را در بر گرفته است...» (همان: ۶۸).

هلاله نه تنها در بحث فرهنگ، فمینیست، مسائل روز دنیا و ... تسلط داشت بلکه ورود او به عرصه سیاست او را وارد چالش‌ها و بگومگوهای روزانه با اطرافیان می‌کرد: «هلاله همه مجله‌ها و نشریه‌ها را می‌گرفت و می‌خواند. او از عقاید احزاب مختلف آگاه بود. همین آگاهی بود که باعث می‌شد در بحث‌های سیاسی کم‌نی‌آورد کم نمی‌آورد. چشم دریده و زبان باز (آن‌چنان که مادرش می‌گفت) و راج بود. مادرش با نگرانی می‌گفت. با گوشه و کنایه می‌گفت: «سیاست به قامت ما دوخته شده! به ما ارث رسیده!» (همان: ۱۳۰).

شیرزاد درباره مشکل خودش با هلاله در سوئد این گونه می‌گوید: «شیرزاد گفته بود: «من هیچ مشکلی با خودم ندارم، من با تو مشکل دارم. با تو که نمی‌دونی چه جور رفتار بکنی. با تو که چشمت به دو تا مرد می‌افته، خودتو پاک فراموش می‌کنی... بچه تو، شوهرتو...» (همان: ۱۷۳).

هلاله ارتباط خود را با دکتر سعید دوستی تعریف می‌کند: «شیرزاد گفته بود: «من نمی‌فهمم چه چیزی ما و دکتر سعید رو این قدر به هم نزدیک کرده؟» هلاله گفته بود: «دوستی...». «دوستی؟». شیرزاد می‌گفت: یعنی این آدم با همه دانشجویهاش، با همه زن و شوهرها و خونواده‌هاشون هم‌چنین صمیمی‌یه؟ با همه‌شون هم‌چنین گرم و دوستانه رفت و آمد می‌کنه؟» (همان: ۱۷۴).

نسرین خانم یکی دیگر از شخصیت‌های داستانی، موقعی که سعادت از او می‌خواهد که مواظب بچه‌هایش باشد این گونه جلوه‌های دیگری از فرهنگ غربی را بازگو می‌کند: «نسرین خانم گفته بود: زن داداش جان! اینجا آدم از پس بچه خودش هم برنمی‌آد، چه برسه به بچه دیگران. یه بار، فقط یه بار عمو فتاح ازشون عصبانی شد؛ کاروان و هلاله

پاشونو کردن تو یه کفش که الا و بلا از این خونه می‌رن و خودشون خونه اجاره می‌کنن. اینجا هر بچه‌ای که از آب و گل در بیاد، می‌تونه از مامان و باباش جدا بشه و مستقل زندگی بکنه. دختر و پسر هم نداره» (همان: ۱۹۳).

تعارض فرهنگی موضوع دیگری را هم در پی می‌آورد و آن توهم برتری فرهنگی و خود را برتر از دیگران پنداشتن است که امروزه یکی از موضوعات اصلی حوزه مطالعات فرهنگی محسوب می‌شود. پایان دادن به توهم برتری فرهنگ غرب را مسأله‌ای اساسی می‌داند که با توسل به تعمق در حکمت‌های دنیای غیرغربی و هم‌نوایی با آن‌ها در مقیاس جهانی آن را حل شدنی می‌داند و این را تنها با برقراری مکالمه‌ای راستین میان فرهنگ‌های غربی و شرقی ممکن می‌شمارد (ستاری، ۱۳۶۶: ۲۳۲).

وقتی که هلاله توسط شیرزاد زخمی می‌شود گروهی از زنان گرد در سوئد، خشونت مردان و فرهنگ مرد سالار گرد را محکوم می‌کنند: «تا دیروز رادیوها و سایت‌های گردی، تنها اقدام به پخش خبر حادثه کذایی کرده بودند، اما دیروز یکی از سازمان‌های زنان گرد در سوئد، بیان نامه تند علیه مردان گرد و فرهنگ مرد سالار گرد منتشر کرده بود... . سعید گفت: نیم ساعت پیش که تو راه بودم، یکی از دوستانم بهم زنگ زد، گفت یه نفر گویا سوئدی هم هست، تو یکی از روزنامه‌ها، یه ستون راجع به همین حادثه نوشته و نوشته که خطربرگی، همه مردم سوئد رو تهدید می‌کنه، ولی دولت اهمیتی بهش نمی‌ده. کسانی که بعد از سال‌ها دوری از فرهنگ و جامعه خاورمیانه و بعد از سال‌ها زندگی در داخل فرهنگ و جامعه غرب، به این راحتی زن و بچه خودشونو قربانی می‌کنن، بدون شک خیلی راحت‌تر زن و بچه ما رو هم قربانی می‌کنن.» (همان: ۲۴۷).

اظهار نظر مردان ایرانی مقیم سوئد در باره فرهنگ شرقی در نوع خود جالب است: «مجید گفت: «خواهرم هلاله قربانی این فرهنگ، قربانی جنایتی که از فرهنگ ناشی شده، این جنایت باید بیشتر از این‌ها بزرگ و برجسته بشه و در عین حال رسوا بشه» (همان: ۲۴۹).

ناصر در این باره می‌گوید: «بله! باید این کار رو بکنه؟ چه طور باید بکنه؟ ماها هر سه تامون سال‌هاست اینجا زندگی می‌کنیم و می‌دونیم مردم اینجا، حتا دلسوزترین و بشردوست‌ترین افرادش هم آگاهی دقیق و عمیق و همه جانبه‌ای از آداب و رسوم و فرهنگ و عقلانیت مشرق زمین و مخصوصاً گرد و ایرانی ندارن. اون‌ها همه شرقی‌ها رو از ترک و گرد و فارس و عرب و فلان بهمان یه چشم نگاه می‌کنن. اون‌ها هیچ فرقی بین من و تو و شیرزاد و بقیه مردم نمی‌بینن. اون‌ها فکر می‌کنن ما همه‌مون دشمن زن و حقوق بشر و اله و بله‌ایم. اون‌ها این جنایت رو به همه ما نسبت می‌دن و متعلق به همه‌مون می‌دونن» (همان: ۲۴۹).

روزنامه‌های سوئدی بعد از مجروح شدن هلاله، فرهنگ شرقی و آداب و رسوم آن‌ها را این گونه توصیف می‌کنند: «طبق آداب و رسوم شرقی، هر پدری که دخترش را شوهر می‌دهد، در روز عروسی، چاقویی از این نوع چاقو به عنوان هدیه به دامادش می‌دهد، تا اگر دخترش برخلاف آداب و رسوم و سنت‌ها رفتار کرد، با این چاقو بکشد» (همان: ۲۵۵).

بنابراین باید گفت عطا نهایی نویسنده‌ای است که فرهنگ شرقی را به درستی می‌شناسد و هم چنین برای ارائه همایش‌ها و سخنرانی‌ها بارها به کشور سوئد سفر کرده و شناخت کافی از آداب و رسوم و فرهنگ آن‌ها نیز دارد. آنچه از این مطالب و تعمق در آن به دست می‌آید این است که در فرهنگ شرقی و غربی شباهت‌های وجود دارد، که بعضی از آن‌ها بر اساس متن مورد مطالعه، به شرح ذیل است:

- بستر و شرایط لازم برای ادامه تحصیل و باسواد شدن در هر دو فرهنگ دیده می‌شود.
- زنان بدون هیچ واهمه در اجتماع و سیاست می‌توانند نظرات و دیدگاه‌های خود را اعمال کنند.
- احساسات و عواطف مادرانه در هر دو فرهنگ ملموس است. (توجه سعادت به هلاله و گلاله و توجه هلاله به دخترش آرزو گویای این مدعاست).
- اما با وجود این شباهت‌ها، اختلافاتی هم مشهود است. در فرهنگ غربی این مؤلفه‌ها ملموس و مشهود هستند:
- زن آزادانه حق انتخاب شوهر دارد و تابع مرد و بقیه افراد خانواده نیست.
- زنان آزادانه در هر مکانی بخواهند می‌توانند رفت و آمد داشته باشند. (شنا رفتن گروهی، رفتن به کازینو، شام دونفره خوردن با مرد غریبه و...
- پوشش زنان براساس عقاید و دیدگاه افراد است و بیشتر نمود غربی آن در بین زنان پناهنده مشهود است. در مهمانی‌های گروهی بیشتر با پوشش غربی دیده می‌شوند.
- ارتباط با مرد غریبه تحت عنوان دوستی تعریف می‌شود و زن این واقعیت‌ها را می‌پذیرد.
- زن تابع قانون کشور سوئد، توقع دارد با او مثل یک انسان کامل رفتار شود.
- زن آزادی اختیار دارد. (مثل سعادت بله‌قربان‌گوی شوهرش رشیدخان نیست یا مثل هلاله، گاه به ناچار شیرزاد را دنبال خواسته‌های خود می‌کشاند).

نتیجه‌گیری

- این بررسی نشان می‌دهد که در رمان آخرین روزهای زندگی هلاله، نمودی‌های از مؤلفه‌های فمینیستی دیده می‌شود:
- یکی از مؤلفه‌های فمینیسم در این رمان، بحث وابستگی اقتصادی زنان نسبت به مردان است که معمولاً زنان از این لحاظ متکی به مردان بوده و تنها شخصیت اصلی داستان یعنی هلاله، در برهه‌ای از زمان می‌تواند این وابستگی را کمتر کند و به عنوان زنی مستقل از او یاد می‌شود.
 - خشونت از جمله موارد دیگری است که به صورت خشونت آشکار و پنهان بن‌مایه اصلی روایت و حوادث آن را شکل می‌دهد و به صورت‌های دشنام، کتک زدن، آسیب رساندن جسمی و روحی، تهدید و... نمود پیدا کرده است.
 - نقش‌های مادری و دغدغه و مسئولیت نگهداری از فرزندان، از دیگر مولفه‌های فمینیستی است که نویسنده به آن اشاره می‌کند و با توجه به بُعد عاطفی و تحمل رنج‌ها و سختی‌های زندگی طاقت‌فرسا، و لزوم توجه بیش از حد به تربیت فرزندان، این مهم توسط مردان نادیده گرفته می‌شود و کمبودها و قصورات بر عهده زنان گذاشته می‌شود.
 - بحث طلاق از دیگر مواردی است که در آن، حق و حقوق زنان نادیده گرفته می‌شود و مردان، بنا به شرایط زندگی و به صورت یک‌طرفه به آن اقدام می‌کنند.
 - نهایی در این اثر به جلوه‌های مردستیزانه هم اشاره می‌کند و نوع نگاه‌های تبعیض‌آمیز به زنان را بازتاب می‌دهد: نادیده گرفتن حق زنان در انتخاب مرد زندگی و بی‌توجهی به انتخاب آنان، از جمله موارد مشهود این اثر است که در عشق هلاله به برایموک و ازدواج صوری شیرزاد با هلاله نمود دارد و نقش مردان در این امر بارز و آشکار است.

- از دیگر یافته‌های این پژوهش، می‌توان به هدف اصلی نویسنده در انعکاس و بازتاب شرایط نامساعد جامعه تصویری شده در رمان و تأثیر آن بر زندگی اقشار مختلف جامعه به‌ویژه زنان اشاره کرد. در لابه‌لای این موضوع، به جنبه‌ها و شاخص‌های مثبت زن اشاره شده است و در کنار این موارد: مقدم دانستن خواسته‌های مرد بر زن (افکار و اندیشه‌های محمدرشیدآقا و شیرزاد) در بعضی از امورات خانواده، بی‌توجهی به علایق زنان و طلاق دادن آن‌ها، خشونت و آزار جسمی و روحی، عدم حق انتخاب در بعضی از مسائل زندگی و... نمود فمینیستی این اثر را پررنگ‌تر می‌کند. راوی و برخی از اشخاص این داستان بر بی‌توجهی به این مؤلفه‌ها و خواسته‌های زنان، صحنه می‌گذارند. شاید به همین دلیل بعضی از زنان این رمان را مصادیق جنس دوم یاد کرد.

- در این رمان شاهد تقابل نگاه فرهنگی و انعکاس نموده‌های فرهنگ شرقی و غربی در زمینه زنان هستیم. زن در فرهنگ شرقی، تابع سنت‌هاست؛ تابع دستورات مرد است؛ در بعضی از مسائل حق انتخاب ندارد؛ تعلیم و تربیت فرزندان بر عهده اوست و در صورت قصور، مورد بازخواست قرار می‌گیرد. ازدواج و علاقه‌مندی، گاهی بی‌معناست و تصمیم‌گیرنده واقعی، مردان هستند؛ زنان با وجود کمبود امکانات و عدم تسهیلات لازم در روستاها با تمام این مسائل می‌سازند و آوارگی و تنهایی و تحمل سختی‌ها را به جان می‌خرند و ... اما در فرهنگ غربی، بعضی از این مؤلفه‌ها حاکم نیست؛ زنان تابع مدرنیته هستند. پوشش آن‌ها بر اساس دیدگاه خود آن‌هاست، حق آزادی دارند. با مردها به راحتی ارتباط برقرار می‌کنند. عشق و علاقه بر اساس دیدگاه آن‌ها معنا و مفهوم پیدا می‌کند و ... اما با این اوصاف باید گفت در دو فرهنگ یاد شده زنان با هم مشترکاتی (تحصیل، عواطف مادرانه و...) دارند.

منابع

- آبوت، پاملا و کلو، والاس (۱۳۸۵): *جامعه‌شناسی زنان*؛ مترجم: منیژه نجم عراقی: چاپ دوم، تهران، نشر نی.
- آلیسون، جک (۱۳۷۵)، *چهار تلقی از فمینیسم*، ترجمه سارا امیری، زنان، ۵ (ش ۲۸)، صص ۴۰-۴۴.
- اعزاز، شهلا (۱۳۸۰)، *خشونت خانوادگی*، چاپ اول، تهران: نشر سالی.
- اسحاقیان، جواد (۱۳۷۶)، *بررسی «هم بافت» در رمان «آخرین روزهای زندگی هلاله»* نوشته عطا نهایی، انتشارات افراز.
- احمدی خراسانی، نوشین (۱۳۷۷)، *جنس دوم*؛ مجموعه مقالات، تهران: توسعه.
- برتس، هانس، (۱۳۷۸)، *مبانی نظریه ادبی*، تهران: ماهی.
- جهانگلو، رامین (۱۳۸۴)، *ایران در جستجوی مدرنیته*؛ چاپ اول؛ تهران: نشر مرکز.
- رضوانی، محسن (۱۳۸۴)، *پایان جنسیت: معرفی و نقد فمینیسم*، تهران: باشگاه اندیشه.
- زیبایی‌نژاد، محمدرضا (۱۳۸۲)، «فمینیسم، کتاب فمینیسم و دانش‌های فمینیستی»، *پژوهشکده زن و خانواده*.
- ستاری، جلال (۱۳۶۶)، *در قلمرو فرهنگ*، چاپ اول، تهران: نشر ویس.
- سیمون، مردن (۱۳۷۹)، *تقابل فرهنگی در روابط بین الملل اسلام و غرب*، ترجمه احمد علیخانی، چاپ اول: دانشکده فرماندهی و ستاد سپاه پاسداران، معاونت تحقیق و پژوهش.
- سرافراز، حسین (۱۳۸۸)، «خوانشی از گفتمان فمینیسم اسلامی»، *مجله اطلاعات و معرفت*، سال چهارم، شماره ۱.
- فرهنگد، مریم، و آمنه بختیاری (۱۳۸۵)، «واگردهای فمینیستی در ازدواج»، *مطالعات راهبردی زنان*، شماره ۳۱.
- فریدمن، جین (۱۳۸۱)، *فمینیسم*، ترجمه فیروزه مهاجر، چاپ اول، تهران: آشیان.
- کوئن، بروس (۱۳۷۶)، *مبانی جامعه‌شناسی*، ترجمه و اقتباس دکتر غلامعلی توسلی و رضا فاضل، چاپ نهم، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی (سمت).
- هام، مگی (۱۳۸۲)، *فرهنگ نظریه‌های فمینیستی*، ترجمه فیروز مهاجر، نوشین احمدی و فرخ قره داغی، تهران: توسعه.
- نهایی، عطا (۱۳۹۸)، *آخرین روزهای زندگی هلاله*، مترجم: رضا کریم مجاور، چاپ دوم، انتشارات افراز.
- نجم عراقی، منیژه (۱۳۸۱)، «انقلاب زنان، طولانی‌ترین انقلاب هاست»، *زنان*، ش (۸۹)، صص ۳۳-۴۴.
- واصفی، صبا و حسن ذوالفقاری (۱۳۸۸)، «خشونت علیه زنان در آثار دولت آبادی»، *پژوهش زنان*، شماره ۱، صص ۶۷-۸۶.
- یزدانی، عباس، بهروز جندقی (۱۳۸۲)، *فمینیسم و دانش‌های فمینیستی*، تهران: دفتر مطالعات و تحقیقات زنان.
- Showalter, Elaine, (1997), «Towards a feminist poetics», Edited by Ken Newton, in *Twentieth-century literary theory*, London, Macmillan Education

Abstract

Feminism is one of the emerging schools in the field of literature, which has attracted the attention of writers in recent centuries. One of the approaches of this school is that it examines the ideology of men's works and removes the mask from the misogyny of the literary system. Critics and opponents of this school of thought believe that literature is dominated by male norms, and women's desires, experiences, interests and emotions are rendered worthless under the mask of these norms. Therefore, considering the significant role of feminism in contemporary Persian works, the author of this article aims to analyze the novel "The Last Days of Halaleh's Life" by Atta Al-Ukhal through a descriptive-analytical method and using library sources from a feminist point of view. put a reading For this purpose, it has been tried to criticize this work by using important components such as patriarchy, violence against women, divorce, marriage, lack of choice, etc. The results of the research show that the defense of women's rights, the fight against gender discrimination, opposition to the beliefs of the patriarchal society, women's freedom, etc. are evident in this novel, and from the cultural point of view and the ruling system of the society, which combines the two cultures of the East and the West in includes, significant differences can be seen in the role and status of women.

Keywords: feminism, violence, culture, the novel of the last days of Halala's life, Atta nahai.

تجلی اسطوره در شعر تقی پورنامداریان

علی حسن سهراب‌نژاد

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور

sohrabnejad23@gmail.com

موسی‌نیا، عذرا

-

-

چکیده

بی‌شک تقی پورنامداریان تأثیر بسزایی در روند تحقیقات ادبی و عرفانی دهه‌های اخیر ایران داشته است اما خلاقیت شاعرانه او را باید در دو مجموعه «رهروان بی‌برگ» و «ساکن چو آب روان چون ریگ» مشاهده و بررسی کرد.

پورنامداریان از پژوهشگران برجسته ادبیات معاصر ایران هستند که ضمن تحقیقات ادبی، در شاعری و خلق شعر نیز تجربه‌هایی ارزنده به جامعه شعر و ادب افزوده‌اند. دو مجموعه شعری ایشان (رهروان بی‌برگ، ساکن چو آب روان چون ریگ) از غنای ادبی بالایی برخوردار است، به‌ویژه ظهور و حضور اساطیر در این دو مجموعه شعری به دلیل آشنایی و تسلط ایشان بر ادبیات و فرهنگ ایرانی - اسلامی و ادبیات جهان حائز اهمیت است و به همین لحاظ موضوع تحقیق حاضر است. در این مقاله از شیوه توصیفی - تحلیلی و با روش کتاب‌خانه‌ای استفاده شده و اسطوره‌ها به مفهوم عام و در گستره تاریخی - فرا تاریخی در شعر تقی پورنامداریان در شش دسته مورد بررسی قرار گرفته است: الف) تجلی داستان پیامبران و اشاره به روایات آن‌ها ب) تجلی اسطوره‌های ملی و قومی ج) تجلی اعداد اسطوره‌ای د) موجودات ذات شره) تجلی دین و اسطوره ط) تجلی مکان اسطوره‌ای. نتایج نشان می‌دهد بیشترین اساطیر مورد توجه شاعر، مربوط به بخش اعداد و کمترین آن‌ها مربوط به مکان اسطوره‌ای است که پورنامداریان بیشتر در فضای امروزی از انواع این اسطوره‌ها بهره برده است و با آگاهی از این اساطیر صبغه‌ای عاطفی به آن‌ها بخشیده و به مثابه تجربه‌ای شاعرانه آن‌ها را درونی کرده است.

کلیدواژه‌ها: پورنامداریان، اسطوره، رهروان بی‌برگ، ساکن چو آب روان چون ریگ.

مقدمه

اسطوره به اشکال گوناگون تعریف شده است، اما اغلب پذیرفته‌اند که: «اسطوره نقل‌کننده سرگذشت قدسی و مینوی است، راوی قصه‌ای است که در زمان اولین، زمان شگفت بدایت همه چیز، رخ داده است. به بیانی دیگر، اسطوره حکایت می‌کند که چگونه از دولت و به برکت کارهای نمایان و برجسته موجودات مافوق طبیعی، واقعی (چه کل واقعیت: کیهان) یا فقط اجزایی از واقعیت (جزیره‌ای، نوعی نبانی خاص، سلوکی و کرداری انسانی و نهادی) پا به عرصه وجود نهاده است» (الیاده، ۱۳۶۲: ۱۴).

اسطوره با شعر پیوند دیرینه دارد و اصل جدایی‌ناپذیر آن است درباره اسطوره و ادبیات نظریه‌های مختلفی ابراز شده است. برخی معتقدند اسطوره زمینه و محل زایش ادبیات است و گروهی ادبیات را زمینه ارائه اساطیر می‌دانند. گاهی اسطوره جزئی از ادبیات و گاهی برعکس ادبیات بخشی از اسطوره خوانده شده است. ملیحه کریمی‌پناه و ابوالقاسم رادفر به بررسی تجلی اسطوره در شعر م. سرشک پرداخته‌اند و معتقدند که بازتاب اسطوره در شعر م. سرشک بسیار چشمگیر است (۱۳۹۰).

شاهرخ حکمت در مقاله‌ای به بررسی تجلی اسطوره و برخی کارکردهای آن در شهر سهراب سپهری پرداخته است و یکی از دلایل ماندگاری شهر سهراب سپهری را جنبه‌های اسطوره‌سازی او می‌داند (۱۳۸۹). مرضیه ماهوکی در پژوهش خود به بررسی تطبیقی تجلی اسطوره در شعر اخوان ثالث و بدر شاکر السیاب می‌پردازد. او معتقد است در شعر معاصر فارسی اخوان ثالث به بهترین وجه از اسطوره بهره برده است. در شعر معاصر عربی بدر شاکر السیاب نخستین شاعری است که بهره‌گیری از نمادهای اسطوره‌ای را در شعر مدرن عربی آغاز کرده است (۱۳۹۰).

ساغر سلمانی‌نژاد و عبدالرضا سیف در مقاله‌ای به عنوان بررسی اسطوره و انواع آن در شعر معاصر به تجلی اسطوره در برخی اشعار معاصر علی موسوی گرمارودی پرداخته‌اند. ایشان معتقدند که گرمارودی نیز مثل هر شاعر دیگر، گاه در حال و هوایی اسطوره‌ای سیر می‌کند و از دنیایی سخن می‌گوید که با جهان امروزی فاصله بسیار دارد (۱۳۹۲). پورنامداریان از ادبا و پژوهشگران برجسته معاصر ایران هستند که ضمن اهمیت کار ایشان در حوزه تحقیقات ادبی، در شاعری و سرایش شعر نیز آوازه‌ای دارند. دو مجموعه شعری ایشان (رهروان بی‌برگ و ساکن چو آب روان چون ریگ) از غنای ادبی بالایی برخوردار است؛ به‌ویژه ظهور و حضور اساطیر در این مجموعه شعری به دلیل آشنایی و تسلط ایشان بر ادبیات و فرهنگ ایرانی - اسلامی و ادبیات جهان حائز اهمیت است و به همین لحاظ موضوع تحقیق حاضر است.

نگاهی گذرا به زندگی و آثار

تقی پورنامداریان (متولد ۱۳۲۰ خورشیدی در همدان) شاعر ایرانی و استاد ادبیات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی است، پژوهش او بیشتر در حوزه نقد و تفسیر شعر هستند (یاحقی، محمدجعفر، ۱۳۹۵: ۱۴۰).

وی در سال ۱۳۵۸ در حالی که فعالیت‌های خود را در آموزش و پرورش ادامه می‌داد موفق به دریافت درجه دکتری خود از دانشگاه تهران گردید. پورنامداریان در حال حاضر استاد زبان و ادبیات فارسی در پژوهشگاه علوم انسانی و

مطالعات فرهنگی می‌باشد، ایشان در زبان و ادبیات فارسی به‌ویژه در زمینه نقد ادبی و عرفان مهارت و تخصص دارد. او را می‌توان پیرو مکتب کلاسیسیم دانست چون بیشتر به بررسی شعر کلاسیک فارسی پرداخته است. پدر تقی، قناد بود و شعر هم می‌گفت اما آن‌قدر سرگرم شعر و شاعری بود که قنادی را در حاشیه آن انجام می‌داد (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۴۰).

او تحصیلات خود را از کلاس سوم ابتدایی شروع نموده و در رشته ریاضی در زادگاهش دیپلم گرفت و به معلمی پرداخت که یکی از معلمان دبستان الفوت (در حوالی همدان) وی را به ادامه تحصیل در دانشگاه ترغیب نمود. پورنامداریان پس از موفقیت در امتحانات دانشگاه در رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران از روستای الفوت به زندریان منتقل شد. وی پس از انتقال به تهران تحصیلات خود را در دوره فوق لیسانس در پژوهشکده فرهنگ ایران ادامه داد. او اولین دانشجو پژوهشکده بود که به تشویق دکتر ابوالقاسمی در آزمون ورودی دکتری دانشگاه تهران شرکت نمود و در سال ۱۳۵۸ از پایان‌نامه دکتری خود دفاع نموده است (همان).

تقی پورنامداریان در دوران دانشجویی شاگرد اساتیدی هم‌چون: محمدرضا شفیعی کدکنی، استاد مجتبی مینوی، دکتر ابوالقاسمی (در پژوهشکده فرهنگ ایران) بوده است (همان، ۴۲). کتب و مقالات چاپ شده و هم‌چنین کارهای ناتمام وی به ۳۶ اثر می‌رسد. کتب منتشر شده ایشان از قرار زیر است:

- مجموعه شعر: ساکن چو آب و روان چون ریگ
- عقل سرخ شرح داستان‌های رمزی سهروردی
- در سایه آفتاب (ساختارشکنی در شعر مولوی)
- گمشده لب دریا (صورت و معنی در شعر حافظ)
- خانه‌ام ابریست
- تصحیح و شرح منطق‌الطیر با همکاری دکتر محمود عابدی
- درس فارسی برای دانشجویان خارجی
- گزیده و شرح مخزن‌الاسرار با همکاری دکتر موسوی
- رمز و داستان‌های رمزی در ادبیات فارسی
- سفر در مه
- دیدار با سیمرغ
- داستان پیامبران در کلیات شمش
- مجموعه شعر رهروان بی‌برگ
- جلد اول و دوم داستان پیامبران در کلیات شمس
- دیدار با سیمرغ
- درس فارسی برای دانشجویان خارجی
- فرهنگ تاریخی فارسی زبانان (مشرف، ۱۳۹۴: ۵)

ارتباط اسطوره با واقعیت

اسطوره روایتی تخیلی است که معمولاً به بیان چگونگی شکل‌گیری جهان، پیدایش ساختارهای اجتماعی و وقایع مهم یا مهلکی که در تاریخ رخ داده‌اند چون جنگ‌ها، بلایای طبیعی و اجتماعی هم‌چون عشق و خشونت، کینه، نفرت و... را توصیف می‌کند. اما باید توجه داشت که هر روایت تخیلی اسطوره نیست و یک روایت تنها آن‌گاه مبدل به اسطوره می‌شود که دارای ارزش نمادین گردد. به عبارت بهتر معنای آن بس قرتر از صورت ظاهری‌ای باشد که حکایت می‌کند باری، روایات اسطوره دارای دو ویژگی اصلی و مهم هستند ویژگی نخست دارا بودن ارتباط تنگاتنگ با واقعیت است هرچند که این روایات خیالی بوده و از نظر علمی هم دارای خصوصیات قابل انکار و مردود شده‌ای هستند، اما همواره جنبه‌ای حقیقی هم دارند و رشته محکمی آن‌ها با واقعیات زندگی مربوط می‌کند. ویژگی دوم این روایات داشتن قابلیت تداوم روایتی است به بیان دیگر یک روایت آن‌گاه مبدل به اسطوره می‌شود که از دوره‌ای به دوره دیگر منتقل شود و در هر دوره روایت تغییراتی را متحمل شود که آن را غنی می‌سازد بی‌آن‌که اساس آن را برهم‌زند (غفوری، ۱۳۸۴: ۱۳۱). در اشعار پورنامداریان نیز اسطوره‌ها اغلب با واقعیت صددرصد ارتباط دارند به‌خصوص در بخش اسطوره‌های پیامبران و اسطوره‌های دینی و در پاره‌ای اوقات اسطوره‌ها همان تغییر و تحول یافته‌ای هستند از داستان‌های قدیمی مانند، شاهنامه که در قالب دیگر برای بیان مفاهیم امروزی زنده شده‌اند.

اشاره به داستان پیامبران در شعر شاعران ایرانی سابقه‌ای دیرینه دارد تا جایی که شاعران سرآمد و بزرگی هم‌چون: رودکی، فردوسی، عنصری، خاقانی، نظامی، سنایی، عطار، مولوی، سعدی، حافظ و دیگران بنا بر اغراض خاص این داستان‌ها را در شعر خود می‌آورند (پورنامداریان، ۱۳۸۵: ۷-۵۴).

داستان پیامبران تنها حادثه‌ای تاریخی که یک‌بار اتفاق افتاده و تمام شده باشد نیست بلکه حادثه‌ای است که در وجود هر کسی در هر زمان تکرار می‌شود و نقد حال هستی انسان است در این مقاله بیشتر اسطوره‌های به کار رفته، واقعی و گروهی از آن‌ها نیز روایات تخیلی هستند که دارای ارزش نمادین می‌باشند و معنای آن‌ها فراتر از ظاهر به نظر می‌رسد. (همان: ۹۷).

اسطوره ذات شر

آیین زرتشت آموزه‌ای خاص درباره جانوران دارد و به دو گونه: جانوران آفرینش نیک و جانوران آفرینش شر معتقد است؛ جانوران آفرینش نیک به انسان یاری می‌دهند همانند: سگ که پیشاپیش رمه قرار می‌گیرند باوری نیز در موجودات اهریمنی یا خرفسترها (حشرات موزی، وزغ، و...) وجود دارد، هر جانوری که ویژگی کشنده یا خشونت از خود بروز بدهد، مظهر اهریمن به شمار می‌رود. مگس یک نمونه واضح است و با دیوان فساد و مردار در ارتباط است. به گونه مشابه، مار و کژدم به سبب نیش کشنده‌شان از آفریده‌های اهریمن به شمار می‌آیند، همین طور آدم‌خواران خطرناک مانند گرگ‌ها و شیرها نیز در این رده قرار می‌گیرند (شایسته فر، ۱۳۸۸: ۹۴). در این پژوهش این حیوانات با نمادهای اسطوره‌ای در نظر گرفته شده‌اند.

اسطوره در شعر تقی پورنامداریان

بنا بر نظر شفیع‌ی کدکنی «فرق است میان کسی که فرهنگی را در خویش احساس کرده و بعد در هنرش انعکاس داده با کسی که به عمد و با تظاهر این کار را می‌کند. در شعر معاصر بسیاری کسانی که تظاهر به داشتن پشتوانه فرهنگی می‌کنند مثلاً مصراعی از ناصر خسرو یا خاقانی را بدون این‌که با این شاعران زندگی کرده باشند، همراه با اشاره به یک اسطوره ازیادرفته آریایی و سامی و گاهی چند کلمه‌ای از فرهنگ مسیحی تورات و انجیل و یکی دو عبارت از ودا و گاتاها همراه می‌کنند و با اشاره به حوادث جنگ جهانی دوم و ... و به کار بردن لغات عربی عجیب و غریب پشتوانه فرهنگی خود را وسیع جلوه می‌دهند.

هیچ مفهومی تا صبغه عاطفی به خود نگیرد نمی‌تواند به قلمرو شعر درآید، حتی مباحث علوم با تمام خشکی‌ای که دارند می‌توانند جزو قلمرو در شعر قرار گیرند. به شرط این‌که به صورت عاطفی احساس شوند نه به صورت منطقی و از سر تعقل و اندیشه» (شفیع‌ی کدکنی، ۱۳۹۵: ۱۵۲).

شعر تقی پورنامداریان سرشار از اسطوره‌هایی است که شاعر، آن‌ها را در خویش احساس کرده و سپس در شعرش انعکاس یافته‌اند؛ شعرست اجتماعی و کلی که نشانه‌ها و نمادهای فرهنگی یک ملت را در خود دارد و عصاره تمدن و فرهنگ قوم ایرانی است.

پورنامداریان با استفاده از اسطوره‌هایی که گرفته با بینشی روشن در برابر هرچه پلیدی و ظلمت است در پیکار است.

در این مقاله کوشیده شده به طور کلی هرآنچه از اساطیر سامی و ایرانی در شعر تقی پورنامداریان تجلی یافته، استخراج و مورد بررسی قرار گیرد.

انواع تجلی اسطوره در شعر تقی پورنامداریان

الف: اشاره به داستان پیامبران و روایات آن‌ها در رهروان بی‌برگ

زمانی که شعر فارسی رو به شکفتن نهاد و کم‌کم رنگ و بو و طراوت گرفت بیش از سه قرن می‌گذشت که ایرانیان با دین اسلام و کتاب آسمانی قرآن آشنا شده بودند.

این زمان کافی بود که همراه با فرهنگ اسلامی داستان پیامبران نیز رفته‌رفته در ذهن اهل علم و بعد توسط آنان در اذهان بسیاری از مردم رسوخ کند و بخشی از ذهنیات آنان را تشکیل دهد. اشاره شاعران به انبیا، در آغاز محدود به برجسته‌ترین و مشهورترین اعمال و حوادث زندگی و بارزترین و خارق‌العاده‌ترین صفات و خصوصیات شخصی و قدرت‌ها معجزه‌آفرین پیامبران است اما رفته‌رفته شاعران ریزبینانه‌تر به داستان پیامبران نگریسته‌اند و در اشعارشان متجلی شده است (پورنامداریان، ۱۳۸۶: ۵).

خضر که نماد سرسبزی و شادی است شاعر از این نماد بهره برده است و آرزو می‌کند که بعد از اضطراب و سختی که کشیده است به سرسبزی و آرامش برسد. (جمشیدیان، ۱۳۹۲: ۱۸)

این شعر داستان خضر و شب تاریک و خسته‌کننده‌ای را که در جستجوی آب حیات پشت سرگذرانده را به خاطر ما می‌آورد که در شعر زیر محسوس است و منظور از یوسف خود شاعر است. مضطرب حال به خود می‌گوییم:

نیست بیهوده شب اینقدر دراز

در بیابان شبم

خضرکجاست؟! (رهراون بی‌برگ: ۳۹۹).

پیامبران در شعر تقی پورنامداریان معمولاً مشبه به قرار گرفته‌اند و شاعر خود یا دیگران را در سختی کشیدن،

خوشی‌ها و فراز و نشیب‌ها به آنان مانند کرده است:

در شب بی‌گاه ناگاه آمدی

جبرئیلی در بن چاه آمدی

مژده دادی یوسف در چاه را

روشنی دادی شب جانکاه را (ساکن چو آب روان چون ریگ: ۱۴).

در جای دیگر شاعر از عصای پوک و فروریخته حضرت سلیمان یاد می‌کند و مردم و جامعه امروزی را به نوعی

به این اسطوره پیوند می‌دهد:

کی کار موریانه به انجام می‌رسد

تا این عصای عهد اساطیر

که تکیه‌گاه قالبی از زندگی تهی‌ست

چون چوب پوک فرو ریزد از میان

تا خلق ترس خورده بدانند

سالی ست مرده است سلیمان (ساکن چو آب روان چون ریگ: ۸۶).

پورنامداریان از داستان پیامبران معمولاً استفاده تلمیحی کرده است و اشاره به داستان آن‌ها و بیان واقعیت‌های

امروزی را با هم گره زده است.

سایر اسطوره‌های پیامبران و اشاره به روایات آن‌ها در رهروان بی‌برگ و ساکن چو آب روان چون ریگ شامل:

رهروان بی‌برگ صفحات: ۴۷، ۲۶۰ (نوح) ۲۶، ۳۹، ۳۱۷ (خضر)، ۸۲، ۲۶۰ (آدم)، ۲۴ (خنوخ، ادریس، ایلیا، عیسی)

۱۰۳ (یونس).

ساکن چو آب روان چون ریگ، صفحات: ۱۴، ۵۸، ۸۷، ۱۹۸ (یوسف)، ۴۲، ۲۴۷ (خضر) ۹۸، ۸۶ (سلیمان)، ۶۸

(آدم) ۴۶ (محمد).

ب) تجلی اسطوره‌های ملی و قومی

اسطوره‌های ملی و قومی در شعر تقی پورنامداریان بیشتر اشاراتی به داستان‌های شاهنامه است که در آن شخصیت‌هایی

مثل: رستم، سودابه، زال، سیمرغ را در قالب جدید و به صورت امروزی آورده است:

ایا تهمتن مغرور رخس را زین کن!

که مرد جنگ گرازان به چاه تورانی است

مگر به مسلخیداد داد را کشتند

که باد ناله‌کنان در عزای قربانی است (رهروان بی‌برگ: ۹۱).

در شعر فوق منظور از رستم قهرمان امروزی است که برخلاف رستم زال که بیشن را نجات داد چاره‌ای نمی‌اندیشید که آفتاب زندانی (انسان عدالت خواه گرفتار شده) را نجات دهد.
شاعر از زمانه خود می‌نالد و اعتقاد دارد، دوران اسطوره‌ای و شجاعت‌های امثال: کاوه، تهمتن و ... تمام شده است و در حال حاضر چیزی جز اندوه و ملامت و جور و بیداد نمانده است.
رستم، سیمرغ، زال و ... در شعر پورنامداریان به گونه‌ای مختلف به زبان سمبلیک آمده‌اند اما دیگر از یاری‌رسانی، قدرت و حشمت آن‌ها خبری نیست و روحیه ناامیدی سرتاسر فضای جامعه را گرفته است:

دیروز اگر امید فتوحی بود

اکنون نه کاوه مانده نه افریدون

ضحاک و مار مانده که می‌داند

از ماه تا با ماهی دریا حکم (ساکن چو آب روان چون ریگ: ۱۵۹).

سایر اسطوره‌ای ملی و قومی در رهروان بی‌برگ: صفحات، ۸۷، ۹۱، ۹۶، ۹۷، ۱۰۵، ۱۰۶، ۲۳، ۸۲، ۲۶۲، ۹۵، ۹۷.

۹۴.

ساکن چو آب روان چون ریگ: صفحات: ۱۸، ۵۵، ۷۰، ۹۸، ۲۴۳، ۱۵۵، ۱۵۹، ۷۰، ۱۹۵).

ج: اعداد اسطوره‌ای

اعداد در بافت شعری پورنامداریان گویی کارکردی اساطیری یافته‌اند:

- عدد هفت

در تمام فرهنگ‌ها، افسانه‌ها و نوشته‌ها هفت نشانگر کلیت و کمال عالم کبیر، فراوانی، کفایت، استقرار مجدد، باقی، امنیت، اطمینان، ترکیب و استتاج است (کریمی بابا احمدی، ۹۴: ۱۵). در شعر تقی پورنامداریان نیز عدد هفت دارای این چنین مفاهیمی می‌باشد:

و باد سرد

چونان نسیم طره لیلی

که نشئه و نشاط شراب

گیرای هفت ساله به ما بخشید (رهروان بی‌برگ: ۷۰)

- عدد چهل

علاوه بر عدد هفت، عدد چهل نیز در زوایای مختلف فرهنگ، اجتماع و مذهب مردم ایران معتبر و مقدس بوده و از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است واژه چله‌نشین، چله‌گاه، چله همگی نشانه اهمیت و جنبه نمادین و ماورایی این عدد در فرهنگ ایران و اسلام است.

عدد چهل، عدد کمال و مقدس است به چله نشین درویشان، ریاضت چهل روزه صوفیان، چله تابستان و زمستان، چهل سالگی (سن کمال فکری) و موارد دیگر همگی نمودهایی از جایگاه این عدد بوده است (حسین زاده، ۸۶: ۱۲).
تقی پورنامداریان نیز در اشعار خود به جنبه اسطوره‌ای عدد چهل اشاره کرده است:

آنان تازه راه افتاده بودند

زمانی که من چهل سال راه آمده بودم

و شیب تند نیمه دوم راه

مرا با شتاب

به کام ناپیدای خویش می‌کشید (ساکن چو آب، روان چون ریگ: ۴۲)

که یادآور بیت نظامی است که می‌گوید:

طبع که با عقل به دلالتگی ست منتظر نقد چهل سالگی ست.

- عدد صد و هزار

اعداد صد و هزار جزء اعداد کمال هستند در شعر تقی پورنامداریان این اعداد گاهی بنیاد اسطوره‌ای دارند. در شعر زیر که عنوان اصلی آن «گاه نمی‌شود کاری کرد» است شاعر در مورد اعتقاد به جبر سخن می‌گوید:

گاهی نمی‌شود

کاری کرد

یک بند را که می‌گسلی صد بند

می‌گردد آشکار (ساکن چو آب روان چون ریگ: ۱۳۷).

یا در جای دیگر می‌سراید:

نیش هزار سوزن زرین

در ذره ذره تن و جانم

می‌ریخت التهاب

می‌برد توش و تاب (رهروان بی‌برگ: ۲۹۱).

که می‌تواند تلمیحی به داستان «ابراهیم ادهم» داشته باشد.

سایر اسطوره‌های اعداد در:

رهروان بی‌برگ: صفحات عدد ۷ (صفحات ۲۲، ۱۰۳، ۲۴۸).

عدد ۴۰ (۱۹۳، ۲۵۹، ۷۲، ۳۵۸).

عدد ۱۰۰ (۲۹، ۹۵، ۱۲۱، ۲۴۲، ۳۳۲)

عدد ۱۰۰۰ (۱۰۹، ۱۴۶، ۱۵۲، ۱۸۴، ۲۳۵، ۲۵۰، ۲۶۳، ۲۸۶، ۲۹۱، ۳۰۲، ۳۴۱، ۳۵۱، ۸۴، ۱۷۹، ۲۳۹، ۲۴۰، ۳۱۳).

ساکن چو آب روان چون ریگ

عدد ۵ (۳۱۱، ۳۰۹)

عدد ۷ (۸۷، ۶۲)

عدد ۴۰ (۳۰۶، ۲۳۶، ۲۴۷، ۲۶۷)

عدد ۱۰۰۰ (۲۸، ۳۸، ۴۵، ۴۸، ۷۷، ۸۴، ۹۴، ۱۲۶، ۱۲۹، ۱۴۷، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۶۷، ۲۳۴، ۲۴۵، ۲۵۵).

د: اسطوره موجودات ذات شر

آیین زردتشت آموزه‌های خاص درباره جانوران دارد و به دو گونه جانوران آفرینش نیک و جانوران آفرینش شر معتقد است، جانوران اهریمنی یا خرفسترها (حشرات موزی، وزغ و ...) و یا هر جانوری که ویژگی کشنده یا خشونت از خود بروز می‌دهد به عنوان موجودات ذات شر شناخته می‌شود (شایسته فر، ۱۳۸۸: ۶۱). این اعتقادات در اشعار پورنامداریان نیز ظهور یافته‌اند. در شعر زیر شاعر راه سخت اما شیرین عشق را توصیف می‌کند و راه سخت عشق را به راهی که از پر از مار و سنگ است تشبیه کرده است:

از بیشه تا ستیغ

او رفت بی‌هراس، مصمم

از راه سہناک خم اندر خم

پر مار و خار و خنجر خارا سنگ (رهروان بی‌برگ: ۱۷۷).

و در جای دیگر پایان یافتن دوران اندوه و ستم و آمدن دوران شادی را به دوره زوال زاغ و آمدن مرغ چمن تشبیه کرده است:

زوال زاغ به مرغ چمن بشارت باد

که بوی لاله و بانگ هزار می‌آید

بریده شد ره سختی که پا در آن هر دم

به نوک خنجر خونخوار خار می‌آید (همان: ۹۸).

مار و کژدم، گرگ، کرکس و کفتار، موش و ... نیز در اشعار پورنامداریان ظهور یافته‌اند.

و در جای دیگر از گرگ که ویژگی درنده‌خویی دارد به عنوان موجود ذات شر استفاده کرده است:

همیشه حادثه‌ای درکمین شادی ماست

که مثل گرگ که به گله می‌زند ناگاه

هوا سیاه کند سبزه‌زار خون آلود

سکوت را برماند به بانگ شیون و شور

برآورد ز چمن گرد و از فراغت دود (ساکن چو آب روان چون ریگ: ۱۷).

سایر اسطوره‌های ذات شر (موجودات طبیعی) در ساکن چو آب روان چون ریگ و رهروان بی‌برگ شامل:

رهروان بی‌برگ: مار و کژدم (۴۹، ۱۰۵، ۱۲۰، ۱۷۷، ۱۹۸، ۲۰۴، ۳۱۰، ۳۴۲، ۲۲، ۲۵۸، ۷۲). گرگ (۱۸۶، ۱۹۸، ۳۲۳)

کلاغ و زاغ (۹۸، ۲۵۸، ۳۴۱). کرکس و کفتار (۶۱، ۱۹۷) موش (۲۰۴، ۳۵۸). سایر حیوانات (۱۸۱، ۳۴۵).

ساکن چو آب روان چون ریگ: مار و کژدم (۹۵، ۹۶، ۱۰۹، ۱۳۵، ۱۳۶، ۲۳۴، ۲۶۷، ۳۰۷). گرگ (۱۷، ۱۴۵، ۱۷۹،

۱۸۵، ۲۰۰). کلاغ و زاغ (۷۶، ۷۷، ۱۲۰، ۱۶۴، ۱۹۱). سایر حیوانات اسطوره‌ای ساکن چو آب روان چون ریگ (۱۹۶،

۳۲۱).

اسطوره موجودات فرا طبیعی

در شعر تقی پورنامداریان موجودات فراتر از تصورات انسان چون: اهریمن، ابلیس، دیو، غول، هیولا، جن و پری و ... همواره به عنوان نیروهای ذات شر توصیف شده‌اند که هر کدام نمادهایی از زشتی هستند جز پری که دو صورت زشت و زیبا را با هم دارا شده است.

اهریمن دیو دیوان است و جایگاهش در مفاکی بسیار تاریک در شمال جایگاه معمول دیوان قرار دارد او می‌تواند شکل ظاهریش را تغییر دهد و به صورت: مارمولک، مار یا انسانی جوان درآید، هدف همیشگی او نابود کردن خلقت او اورمزد است و برای رسیدن به این مقصود در پس کارهای آفریدگار حرکت می‌کند تا آن‌ها را تباه سازد (شایسته‌فر، ۱۳۸۸: ۴۸).

در شعر زیر شاعر افراد منافق زمانه را توصیف می‌کند و آن‌ها را در ریا به اهرمن تشبیه کرده است:

در پیش خلق عابد و درویش و در نهان

استاد اهرمن، هم در فسق و ریمنی (ساکن چو آب روان چون ریگ: ۱۷۳).

اما پری!

در آیین مزدیسنا پری به‌سان یکی از مظاهر شر از دام‌های اهریمنی انگاشته شده و بازتاب این انگاره در ادبیات زردتشتی چنان است که از پی همیشه به زشتی یاد رفته است. در ادبیات دینی فارسی میانه و در نوشته‌های پهلوی نیز پری از موجودات اهریمنی است که از نیروی جادو برخوردار است، از سوی دیگر پری در ادب فارسی به گونه‌ای دیگر معرفی شده است از مجموعه اشاره‌های مربوط به پری در کتاب‌های فارسیو افسانه‌ها و داستان‌های عامیانه چنین برمی‌آید که در ایران دوره اسلامی پری آنچنان که پیروان آیین زردتشتی و مزدیسنان باور داشتند موجودی زشت و ناخجسته نیست بلکه به صورت زن اثری بسیار زیبا پنداشته شده است که از نکویی و زیبایی و حتی فر برخوردار است (سرکاراتی، ۱۳۹۰: ۱۰۹). در شعر تقی پورنامداریان به هر دو صورت زشت و زیبای پری اشاره شده است. شعر زیر صورت مثبت پری به‌کار رفته است:

وقتی که از دریچه نظر می‌کنم به زیر

گویی که گله گله پری‌ها

تن پوش نقره رنگ بر افکنده روی دوش

گشت و غذا را

در خطه بهشت خرامانند... (رهروان بی‌برگ ۸۲).

و در جاهای دیگر تقی پورنامداریان از صورت منفی و شرگونه پری یاد کرده است. مانند:

آنان که در سراسر تاریخ

تکیه بر تخت گاه سلیمان و جم زدند

خود سخرگان دیو و پری بودند

بر روی این زمین (ساکن چو آب روان چون ریگ: ۹۸)

و یا می‌سراید:

و آن‌گاه در توهم ناممکن

مثل پری گرفته به هر گوشه می‌دوید (همان: ۲۲۹).

نیز وجه منفی پری به کار رفته است.

دیو نیز یکی از موجودات فراطبیعی ذات شر که در شعر تقی پورنامداریان آمده است.

تو فکر می‌کنی

آب زلال را که گل آلود می‌کند؟

دیوی که ماهیان همه آب‌های شور

سیرش نمی‌کنند (رهروان بی‌برگ: ۴۹).

سایر اسطوره‌های موجودات ذات شر (فراطبیعی)

در رهروان بی‌برگ: آهرمن (۲۶۲، ۸۹، ۱۸۶). ابلیس (۱۰۸، ۱۱۹، ۱۹۵، ۱۲۴، ۱۲۵). دیو (۴۹، ۱۱۶، ۳۴۰، ۳۱). غول

(۲۶، ۶۰، ۴۴). اژدها و هیولا (۶۶، ۳۰، ۳۷۳). پری (۸۲، ۳۵۵).

ساکن چو آب روان چون ریگ. آهرمن (۷۳). ابلیس (۹۳، ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۷، ۲۷۳). دیو (۹۷، ۹۸، ۱۲۰). غول (۱۶۶،

۲۲۷، ۲۲۸؛ ۲۲۹، ۲۳۶، ۲۴۸، ۲۷۴). هیولا (۱۹۱). جن (۲۱۲). پری (۴۲، ۹۸، ۲۲۹).

ح: تجلی دین و اسطوره

در روزگار سکوت و عصر ناتوانی باستان‌شناسی این دین و اسطوره است که بشر را یاریگر شده است و او را از دریای تاریک و پر تلاطم رمز و رازهای ذهنی خویش به دنیای زیبای آرام و قرار توانایی، رهنمون شده، آنچه بشر را به ساختن و چگونه زیستن راهنمایی کرده، دین بوده است. سخن از ماوراء، عالم بالا و قدرتی مافوق، سخنی است که از طریق دین به بشر الهام گردیده است (سیف، ۱۳۸۰: ۳).

تقی پورنامداریان در معانی و مفاهیم مختلف امروزی از کارکرد دین و اسطوره بهره برده است. در شعر زیر شاید در توصیف معشوق شاعر است که شاعر طبق ظاهر او فکر کرده که فرشته است اما وقتی به باطنش توجه کرده او را مثل هاروت و ماروت یافته است:

گفتم ای کاش زنی بود زمینی

که زهره آسمانی می‌توانست شد

نه فرشته‌ای آسمانی

که هاروت و ماروت زمینی (رهروان بی‌برگ، ۳۷۷).

یا در شعر زیر شاعر اعتقاد دارد که در این زمانه گروهی خود با خون ریختن زنده‌اند و هدفشان خون‌ریزی است

و آن را با داستان حضرت اسماعیل پیوند زده است و می‌گوید دیگر میش آوردن به وسیله جبرئیل (واسطه‌گری کردن

در این زمانه) فایده ندارد و این‌ها به خونریزی عادت کرده‌اند:

گو جبرئیل

بیهوده از بهشت نیارد میش

کاین جمع مدعی

از بوی خون گردن آزاده زنده‌اند

ریزند خون خلق بهر خدای خلق

و خدا را نه بنده‌اند (ساکن چون آب روان چون ریگ: ۱۸۰).

در شعر زیر شاعر در توصیف یار خدو اغراق می‌کند و می‌گوید آن همه زیبایی که با رسیدن به سدره که درختی

بهشتی است و به بهشتیان می‌رسد برای عاشقانت در ماورای چشمان تو و در کنار تو رخ می‌دهد:

در ماورای نه فک چشمهای توست

کان نور نورها

در ماورای قاف

خود را بر عاشقان در شاخسار سدره

پدید می‌کند (رهروان بی‌برگ: ۱۰۱).

سایر موارد دین و اسطوره در شعر تقی پورنامداریان

رهروان بی‌برگ: فرشتگان (۱۸۳، ۳۷۶، ۳۸۰، ۸۹، ۱۵۸، ۳۷۷)

چشمه آب حیات و برهوت (۳۴۰، ۳۹، ۳۶۳). سایر (۹۶، ۹۸، ۱۳۸، ۱۸۳).

ساکن چو آب روان چون ریگ: فرشته (۱۴۷، ۲۷۱، ۱۸۰). بهشت (۴۱، ۴۵، ۱۱۳). برهوت (۴۸، ۵۵، ۲۴۶، ۲۴۷،

۲۲۷). سایر موارد دین و اسطوره در رهروان بی‌برگ (۱۹، ۱۷۶، ۱۸۶، ۱۲۵).

ح: مکان‌های اسطوره‌ای

۱- چاه

مکان اسطوره‌ای چاه در گذر از اعصار و انواع ادبی گوناگون اعم از ادبیات، دینی، حماسی، اخلاقی، رمان در عصر حاضر دچار تحولاتی شده است. چاه گاهی واسطه بین عزت و ذلت است و گاه موجب هلاکت می‌شود.

چاه گاهی محل ترس و خطر و زوال است و همه این‌ها بازتاب مشکلات انسان معاصر است (شهپرراد، ۱۳۸۴:

۱۱۸). در شعر زیر شاعر از خویش برون آمدن و عاشق شدن را مانند رهایی از چاه دانسته است و رگبار ضربه‌های

سم رخس پهلوان شاید صدای قدم‌های معشوق است:

آن‌گاه به گوش می‌رسد از نزدیک

رگبار ضربه‌های سم رخس پهلوان

می‌لاد پاک تازه بشارت باد

ای بیژنای اسیر چه توران! (رهروان بی‌برگ: ۱۰۶)

یا در جای دیگر:

در شعر زیر منظور از یوسف، خود شاعر است که با رسیدن معشوقش شب جانکاه او روشن شده است:

در شب بی‌گاه ناگاه آمدی

جبرئیلی در بن چاه آمدی

مژده دادی یوسف در چاه را

روشنی دادی شب جانکاه را (ساکن چون آب: ۱۴).

۲- بغداد

بغداد (شهر خداداده)، شهری بود که به دست خلفای عباسی بنا نهاده شد، اما در وادی ادبیات این شهر مکانی اسطوره‌ای است، در جای‌جای مثنوی معنوی سروده مولانا جلال‌الدین رومی صحبت از بغداد و حکایت‌های آن است (دادور، ۱۳۸۴: ۸۵). پورنامداریان نیز در اشعارش به شهر اسطوره‌ای بغداد اشاره کرده است.

پورنامداریان به‌خاطر تسلطش بر مثنوی، ذهنیت و تجربه وسیعی راجع به آن دارد و تحت تأثیر مولوی در این اشعار از بغداد یاد کرده است:

از خدا می‌خواست آن درویش گنج

بو که یابد روزی بی‌درد و رنج

تا نمودندش شبی آخر به خواب

در زمین مصر گنجی به حساب

پس ز بغداد او به مصر اندر شتافت (ساکن چو آب روان چون ریگ: ۱۵).

در شعر زیر منظور از زندان صد حصار فضایی است که شاعر از آن گله‌مند است:

زندان صد حصار

زندان تنگ و تار علایق

زندان تنگ و تار قوانین

زندان تنگ و تار نظام توراش

زندان تنگ ماندن و بودن (رهروان بی‌برگ: ۹۵).

سایر اسطوره‌های مکان در اشعار تقی پورنامداریان شامل:

رهروان بی‌برگ: چاه (۱۰۶، ۱۰۷) زندان صد حصار (۹۵)

ساکن چو آب روان چون ریگ: چاه (۱۴، ۴۸، ۵۵، ۵۶، ۱۴۴، ۱۷۹، ۱۹۶، ۲۶۴)

بغداد (۱۵ و ۱۶)

سایر موارد اسطوره مکان در ساکن چو آب روان چون ریگ (۱۱۲، ۵۵).

نتیجه‌گیری

نتایج این مقاله در بحث اسطوره و پس از تقسیم‌بندی به ۶ دسته به شرح ذیل است:

الف) تجلی داستان پیامبران و اشاره به روایات آن‌ها: اغلب پیامبران و داستان مربوط به آن‌ها در شعر تقی پورنامداریان مشبه به قرار می‌گیرند و مشبه (معمولاً شاعر) و یا هر کسی دیگر است که در سختی، غم و اندوه و سایر مشکلات و فراز و نشیب‌ها مشبه قرار گرفته است.

ب) اسطوره‌های ملی و قومی در شعر پورنامداریان: بیشتر اشاراتی به این دسته از اساطیر شاهنامه است که در آن شخصیت‌هایی چون: رستم، سودابه، زال، سیمرغ و غیره در قالب جدید و متناسب با مفاهیم امروزی مورد استفاده قرار گرفته است.

ج) اعداد اسطوره‌ای: در ذهن و زبان مردم و با توجه به کارکردهای اسطوره بعضی از اعداد، بنیاد اسطوره‌ای دارند که برخی از آن‌ها در اشعار پورنامداریان تجلی یافته‌اند:

۱- عدد هفت: در اغلب فرهنگ‌ها و نوشته‌ها نشانگر کلیت و کمال عالم کبیر، فراوانی و ... است در شعر پورنامداریان نیز این ویژگی محسوس است و عبارت (هفت خانه خبردار می‌شد) نشان از مفهوم کثرت دارد.

۲- عدد چهل که در رهروان بی‌برگ ۴ بار و در ساکن چو آب روان چون ریگ نیز ۴ بار تکرار شده است در زوایای مختلف زندگی فرهنگی، اجتماعی و مذهبی مردم ایران معتبر و مقدس بوده است و از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است، واژه چله‌نشین، چله‌گاه و غیره همگی نشانه اهمیت و جنبه نمادینی و اسطوره‌ای این عدد در فرهنگ ایران است. اعداد صد و هزار نیز گاهی با جنبه نمادین و اسطوره‌ای در اشعار پورنامداریان به کار رفته است.

د) اسطوره‌های ذات شر: آیین زرتشت آموزه‌های خاص دربارهٔ جانوران دارد و به گونه‌های جانوران آفرینش نیک و جانوران آفرینش شر معتقد است. در اشعار پورنامداریان به جانوران آفرینش نیک چون سگ خیلی اشاره نشده است اما جانوران ذات شر چون: خرفسترها (حشرات موذی، وزغ و زاغ) و یا جانورانی که ویژگی کشنده یا خشونت از خود بروز دهند چون: آدم‌خواران خطرناک، گرگ و شیر و ... که جانوران ذات شر هستند وجود دارند و منظور از آن‌ها گاهی انسان‌های پست، دوران ناامیدی، سال‌های قحطی و یا جو سیاسی حاکم بر جامعه می‌باشد.

ه) اسطوره ذات شر (موجودات فراطبیعی) شامل غول، هیولا، اژدها و پری که در این مجموعه‌ها پورنامداریان حضور دارند و به شکل‌های منفی برای بیان مفاهیم امروزی به کار رفته‌اند.

و) مکان‌های اسطوره‌ای: شامل بغداد، زندان صد حصار و چاه و غیره است که در شعر پورنامداریان برای نمونه، چاه محل ترس، خطر و زوال است و گویا شاعر برای بازتاب مشکلات انسان معاصر، از آن استفاده نمادین کرده است. ز) تجلی کمی اسطوره‌های مختلف در دو دفتر شعر پورنامداریان به ترتیب از بیشترین به کمترین به قرار زیر است:

۱- در رهروان بی‌برگ ۲۵ درصد اسطوره‌ها مربوط به بخش اعداد و ۲۳/۳ درصد مربوط به تجلی ذات شر (موجودات طبیعی) و ۱۶/۷ درصد مربوط به تجلی ذات شر (موجودات فراطبیعی)، ۱۲/۵ درصد مربوط به تجلی دین و اسطوره؛ ۱۰/۸ درصد مربوط به اسطوره‌های ملی و قومی؛ ۹/۲ درصد مربوط به داستان پیامبران و ۲/۵ درصد مربوط به اسطوره مکان می‌باشد.

۲- درصد اساطیر در ساکن چو آب روان چون ریگ به ترتیب از بیشترین به کمترین، حدود ۲۵ درصد مربوط به اعداد؛ ۱۷/۴ درصد مربوط به تجلی اسطوره‌های ذات شر موجودات فراطبیعی و ۱۶/۷ درصد مربوط به تجلی ذات شر موجودات طبیعی؛ و اسطوره‌های ملی و قومی و تجلی دین و اسطوره که یکسان بوده‌اند و هر کدام ۱۱/۴ درصد بازتاب یافته‌اند؛ همین‌طور تجلی داستان پیامبران و اسطوره مکان نیز یکسان بوده‌اند و هر کدام ۹/۱ درصد بازتاب یافته‌اند.

ح) شعر پورنامداریان سرشار از اسطوره‌هایی است که شاعر، آن‌ها را در خویش احساس کرده و سپس در شعرش انعکاس یافته‌اند، به عبارتی دیگر شعریست اجتماعی و کلی که نشانه‌ها و نمادهای فرهنگی یک ملت را در خود دارد و عصاره تمدن و فرهنگ قوم ایرانی است.

پورنامداریان با اطلاعات وسیعی که در حوزه ادبیات ایران و جهان دارد اسطوره را درونی کرده است و به آن صبغهای عاطفی و احساسی داده است و هدف او از به‌کارگیری اساطیر تنها ذکر آن‌ها به قصد تفاخر یا نمایش زبانی نیست بلکه اساطیر در شعر وی گویی زنده و در حرکت هستند و برای بیان مفاهیم و موضوعات امروزی به کار گرفته شده‌اند.

منابع

- الیاده، میرچا (۱۳۶۲)، چشم اندازهای اسطوره، ترجمه جلال ستاری، تهران: توس.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۹۶)، ساکن چو آب و روان چون ریگ، مجموعه شعر تقی پورنامداریان، تهران: سخن.
- پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۲)، رهروان بی‌برگ، مجموعه شعر تقی پورنامداریان، تهران: سخن.
- پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۶)، پیامبران در کلیات شمس، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی.
- جمشیدیان، همایون (۱۳۹۳)، تحلیل شعر خضر کجاست، فصلنامه علمی پژوهشی، پژوهش زبان و ادبیات فارسی.
- جواری، محمد حسین، (۱۳۸۳)، اسطوره در ادبیات تطبیقی، به نقل از اسطوره و ادبیات (مجموعه مقالات)، چاپ اول، تهران: سمت.
- حسن زاده، آمنه، (۱۳۸۶)، جایگاه اعداد در فرهنگ مردم ایران با تأکید بر عدد هفت و چهل.
- دادور، ایلیمیرا، (۱۳۸۳)، شهرآرمانی از اسطوره تا ادبیات، به نقل از اسطوره و ادبیات (مجموعه مقالات)، چاپ اول، تهران: سمت.
- رادفر، ابوالقاسم، (۱۳۹۰)، «تجلی اسطوره در شعر شفيعی کدکنی»، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.
- سرکاراتی، بهمن (۱۳۹۰)، پری، تحقیقی در حاشیه اسطوره‌شناسی تطبیقی، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تبریز.
- سیف، عبدالرضا (۱۳۸۰)، تجلی اسطوره در مثنوی، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران.
- شفيعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۵)، ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، تهران، سخن.
- شهپرراد، کتایون، (۱۳۸۳)، چاه مکان اسطوره‌ای در ادبیات شرق و غرب.
- غفوری غروی، لیلا (۱۳۸۳)، ظهور اسطوره‌های یونان باستان در نمایشنامه‌های قرن بیست فرانسه
- کریمی بابا احمدی، زینب (۱۳۹۴)، مطالعه و تحلیل اعداد اسطوره‌ای و نمادین، کنفرانس بین‌المللی مهندسی و علوم کاربردی.
- مشرف، مریم، (۱۳۹۴)، نشست دیدار و گفت‌وگو با محمد تقی پورنامداریان، اسفندماه.
- یاحقی، محمد جعفر (۱۳۹۳)، کلیات تاریخ ادبیات فارسی، تهران: سمت.

استعارهٔ زمان در گلستان سعدی

هومان شاکری

هیئت علمی دانشگاه پیام نور ایران - تهران

Human.shakeri@pnu.ac.ir

چکیده

در استعارهٔ مفهومی، امور و مسائل انتزاعی با اصطلاحات و مفاهیم عینی بیان می‌شود تا که ملموس‌تر درک شود. زمان نیز از امور انتزاعی و مجرد است که از دیرباز در گفتارهای بشری - آثار و نوشته‌های مکتوب و زبان روزمره که با آن صحبت و ارتباط برقرار می‌کند - ناخودآگاه و به‌ندرت آگاهانه در قالب مفاهیم عینی بیان می‌شود. در بیان زمان که در زبان‌شناسی شناختی به آن استعارهٔ زمان می‌گویند، دیده شده که گاه زمان مثل شیء، شخص و یا مکان، ثابت و گاه متحرک است. باید به این نکته هم توجه شود که معمولاً ثابت یا متحرک بودن زمان با ناظر، محک زده می‌شود؛ بدین‌گونه که گاه ناظر ثابت و زمان متحرک است و گاه برعکس، این ناظر است که در حرکت و زمان ثابت و ایستاست. در هر دو حالت، متحرک و ثابت بودن زمان، اغلب موارد آن را چون شیء و مکان عینی و ملموس نشان می‌دهند. در گلستان سعدی که اثری واقع‌گرا و رئالیستی است، ثابت و متحرک بودن زمان بررسی و دیده شد مفهوم زمان چون گفتار روزانه به‌فراوانی به کار رفته است. گاهی زمان چون شیء، شخص و مکان در حرکت است و گاه برعکس، زمان چون امری ملموس و عینی ایستا و ناظر است که به سمت آن می‌رود و یا از کنار آن عبور می‌کند؛ گاه هم زمان و هم ناظر در حرکت و گاه هر دو ثابتند.

کلیدواژه‌ها: استعارهٔ مفهومی، استعارهٔ زمان، زبان‌شناسی شناختی، گلستان سعدی.

۱- مقدمه

زبان‌شناسی شناختی (cognitive linguistics) در دهه ۸۰ میلادی از زبان‌شناسی زایشی فاصله گرفت و در کنار دیگر گرایش‌های زبان‌شناسی، که فرم و صورت بررسی می‌کردند، به کارکرد معنایی و مفهومی زبان پرداخت. از درون این رویکرد، استعاره مفهومی که استعاره زمان نیز یکی از آن استعاره‌هاست، ظهور پیدا کرد. اما سؤالی که اینجا مطرح است زبان‌شناسی شناختی چه می‌گوید؟ چنان‌که معنی این اصطلاح یعنی (cognitive) بُعد شناختی می‌گوید، زبان‌شناسی شناختی به مطالعه زبان در نقش شناختی آن می‌پردازد. این گرایش زبانی «رویکردی است که زبان را وسیله‌ای برای سازمان‌دهی، پردازش و انتقال اطلاعات می‌داند» (گلفام، یوسفی راد، ۱۳۸۱: ۵۹). این دیدگاه دریچه‌های تازه‌ای برای شناخت بهتر و کامل‌تر از متون مقدس و ازجمله قرآن و متون ادبی و از این میان شعر فارسی برای مخاطب باز می‌کند.

۲- پیشینه تحقیق

از زمان ورود این رویکرد به زبان‌شناسی، در کنار ترجمه آثار زبان‌شناسانی که خود این نظریه را مطرح کردند، کتاب‌ها، مقالات و پایان‌نامه‌های زیادی در حوزه زبان‌شناسی شناختی، معنی‌شناختی، استعاره‌های مفهومی، استعاره زمان و ... چاپ شد که برخی منابع مرتبط در این زمینه ذکر می‌شود. کتاب زبان‌شناسی نظری از دبیری مقدم (۱۳۸۹)، درآمدی بر زبان‌شناسی از راسخ مهند (۱۳۸۹)، مقاله «زبان‌شناسی شناختی» گلفام و همکاران (۱۳۸۸)، مقاله «بررسی معنی شناختی استعاره صورت در زبان قرآن» از پورابراهیم و همکاران (۱۳۹۱)، مقاله «فراگیری استعاره‌های حرکتی زمان در کودکان فارسی زبان» از منصوری (۱۳۹۵)، پایان‌نامه بررسی استعاره فارسی در زبان فارسی: رویکرد معناشناسی شناختی از یوسفی راد (۱۳۸۲)، اصول و مفاهیم بنیادی زبان‌شناسی شناختی از راسخ مهند (۱۳۸۶) و ... که مبانی، اصول و نظریه‌های این حیطه را تبیین کرده‌اند و به واکاوی متون زبان و ادبیات فارسی از این منظر پرداخته‌اند.

۲-۳- ضرورت پژوهش

با توجه به اهمیت و ارزش تحلیل و نقد متون ادبی از منظر نظریه‌های ادبی معاصر، شایسته است گلستان سعدی که نمونه عالی نثر مسجع و موزون و نثر شعرگونه است، از منظر دیدگاه زبان‌شناسی شاخه شناختی آن و استعاره مفهومی در آن بررسی و تحلیل شود. این نظریه شناختی تازه از موضوع و مفهوم «زمان» را در گلستان نشان می‌دهد.

۳- چهارچوب نظری پژوهش

۳-۱- زبان‌شناسی شناختی

زبان‌شناسی شناختی یکی از سه نگرش رایج و مسلط در علم زبان‌شناسی نظری امروز است. «نگرش شناختی در کنار زبان‌شناسی صورت‌گرا و زبان‌شناسی نقش‌گرا هر کدام از منظر خود زبان را مطالعه و بررسی می‌کنند» (دبیری مقدم، ۱۳۸۹: ۹).

زبان‌شناسی شناختی برخلاف اغلب زبان‌شناسان توجه خود را از صورت و قالب دستوری متوجه معنا و مفهوم کرد. در بررسی تاریخی دستور و زبان‌شناسی دیده خواهد شد اغلب زبان‌شناسان و دستورنویسان مخصوصاً زبان‌شناسی

و دستور زایشی، توصیفی صوری از کاربرد زبان دارند و رابطه‌ای بین ذهن و زبان قائل نیستند. «زبان‌شناسان شناختی با رد این نظر، زبان را جدای از سایر قوای ذهنی نمی‌دانند و برخلاف دیدگاه ساخت‌گرایی و زایشی، زبان را قوه‌ای ذهنی و وابسته به دیگر قوای ذهنی می‌دانند» (همان: ۱۳). «معناشناسی زایشی نخستین انشعاب از بدنه و تنه اصلی دستور زایشی گشتاری چامسکی بود» (همان: ۲۳۸). نخستین کسی که بنای معناشناسی زایشی را پایه‌گذاری کرد، شخصی بود که بعداً مبتکر زبان‌شناسی شناختی شد: جرج لیکاف. این زبان‌شناس خود از دستورنویسان و زبان‌شناسان زایشی بود که سال ۱۹۶۵ رساله دکتري خود را به مطالعه و بسط زمینه معناشناسی زایشی اختصاص داد. این شخص با زبان‌شناس دیگری به نام لانگالر ۲۰ سال بعد یعنی سال ۱۹۸۷ با آثار خود پایه مکتب زبان‌شناسی شناختی را پی‌ریزی کردند (راسخ مهند، ۱۳۸۹: ۱۳-۱۴).

در زبان‌شناسی شناختی معتقدند که زبان انسان فکر او را منعکس می‌کند. این که این انعکاس، به چه صورت است، مستقیم یا غیر مستقیم، آن را هم زبان‌شناسان شناختی پاسخ داده‌اند. ازجمله یکی از بنیان‌گذاران زبان‌شناسی شناختی، لانگاکر «زبان را نظامی نامحدود از نشانه‌های زبانی می‌داند که هر کدام نمادی معنایی را به نمادی آوایی متصل می‌کند» (لانگاکر، ۱۹۸۷: ۱۱؛ به نقل از راسخ مهند، ۱۳۸۹: ۹). طبق آنچه این زبان‌شناس شناختی می‌گوید، اندیشه و ذهنیات ما به وسیله زبان رمزگذاری می‌شود. «این کار از طریق بهره‌گیری از واحدهای نمادین انجام می‌شود. نمادها یا واحدهای نمادین واحدهایی از زبان هستند که دارای صورت و معنی هستند. زبان به ما اجازه می‌دهد در تمام موقعیت‌ها با بهره‌گیری از این واحدهای نمادین به رمزگذاری و انتقال مفاهیم افکار پیچیده و ظریف خود بپردازیم» (راسخ مهند، ۱۳۸۹: ۹). در مجموع، آنچه دیدگاه زبان‌شناسی شناختی می‌گوید این است که «در این دیدگاه، زبان را انعکاس ذهن می‌دانند» (همان، ۱۳۸۶: ۱۸۲).

با توجه به این نظر زبان‌شناسان شناختی و این که اندیشه انسان، که امر انتزاعی است، به وسیله نمادهای زبانی باید به صورت مفاهیم عینی مطرح شود. نتیجه این بیان مسائل ذهنی و انتزاعی به مسائل عینی، طرح نظریه دیگری از طرف زبان‌شناسان شناختی بود، آن دیدگاه و نظریه هم، استعاره مفهومی بود.

۲-۳- استعاره مفهومی

استعاره در معنای رایج ادبی خود یکی از آرایه‌های ادبی است که عمری چند هزار ساله دارد بعضی این آرایه ادبی را برگرفته از آموزه‌های ارسطو در فن بلاغت و سخنوری می‌دانند (منصوری، بهاره: ۱۳۹۵). در طول زمان تعاریف گوناگونی از استعاره شده است. قرن‌ها از استعاره در زبان ادبی می‌گذرد. در مغرب و مشرق زمین، آثار فراوانی در تعریف و چگونگی استعاره نوشته شده است. باور اغلب مردم این بوده که استعاره یکی از صنعت‌های ادبی برای زبان شعر و نثر ادبی است. این نظر ادامه داشت تا این که با ظهور زبان‌شناسی شناختی در دهه ۸۰ میلادی، استعاره مفهومی را لیکاف (۱۹۸۰) مطرح کرد. جرج لیکاف و مارک جانسون در کتاب خود به نام استعاره‌هایی که با آن زندگی می‌کنیم، با به چالش کشیدن استعاره ادبی، گفتند برخلاف نظر غالب، استعاره فقط مختص به زبان ادبی نیست، بلکه استعاره در زبان روزمره و نه تنها در زبان که در اندیشه و عمل ما جاری و ساری است (لیکاف، جانسون، ۱۳۹۷: ۱۳).

این جا باید پرسید دیدگاه استعاره مفهومی این زبان‌شناسان شناختی از جمله لیکاف چیست و چگونه است؟ لیکاف خود در کتابش، با برهان این نکته را ذکر می‌کند که علاوه بر زبان، بخش عمده فکر و اندیشه انسان استعاری است.

او باور دارد که خیلی از مفاهیم ذهنی و اندیشه ما در قالب استعاره به زبان می‌آید. این مفاهیم ذهنی در قالب مفاهیم ملموس‌تر، عینی و گفتنی می‌شود و باور دارد این مفاهیم عملکردهای هرروزه ما را کنترل و هدایت می‌کنند (همان: ۱۳).

لیکاف و جانسون باور دارند که مفاهیم انتزاعی و غیرملموس ذهنی را می‌توان با استفاده از مفاهیم عینی‌تر بیان و قابل درک کنیم. به اموری هم‌چون موارد زیر که در گفت‌وگوی روزانه با آن سروکار داریم: از جمله:

الف: خیلی تو خودتی

ب: دوستم تو مشکلات غرق شده

ج: احمد تو درد سر افتاده

در این جملات مفاهیم انتزاعی به گونه‌ای مفهوم‌سازی شده که گویی دارای حجم هستند و می‌توان داخل آن رفت و یا از آن خارج شد (راسخ مهند، ۱۳۸۹: ۴۱).

در این نظریه می‌توان استعاره مفهوم را با الگوی «الف» «ب» است یا «الف» مانند «ب» است نشان داد. در زیر خلاصه‌ای از گفته‌های آلف جاکل (۲۰۰۲ م) که به‌خوبی اصول و نظریه استعاری لیکاف و جانسون را تبیین می‌کند، ذکر می‌شود. «استعاره شناختی عبارت است از الگوبرداری نظام‌مند بین حوزه‌های مفهومی دوگانه یعنی حوزه مقصد و مبدأ. حوزه مقصد حوزه‌ای انتزاعی و مجرد یا دور از تجربه آگاهانه است و حوزه مبدأ در حیطه تجربیات محسوس بشری است؛ مثلاً در «زندگی سفر است» یا «سفر زندگی»، مفهوم مجرد «زندگی» به معنی حوزه مبدأ با مفهوم عینی «سفر» معادل حوزه مقصد، ارتباط استعاری می‌یابند. به این ترتیب که مفهوم ناملموس‌تر «زندگی» را می‌توان به کمک مفهوم عینی‌تر و تجربی‌تر «سفر» در ذهن تداعی نمود. بنابراین یک استعاره شناختی در ذهن داریم یعنی «زندگی سفر است» این فرایند یا ارتباط استعاری بین مفاهیم می‌تواند در عبارت زبانی زیادی تجلی و نمود یابد. مثلاً «خدایا ما را به راه راست هدایت فرما»، «تو که حالا جوانی و اول راه»، «نوزاد تازه از راه رسیده»، «به دیار باقی شتافت». می‌توان برای این ارتباط مفهومی، قاعده‌ای بسازیم: قاعده «الف»، «ب» است. استعاره حوزه مقصد انتزاعی و پیچیده، یعنی عینی «الف» را با استفاده از حوزه عینی‌تر «ب» توضیح می‌دهد. حوزه «ب» ساختاری ساده‌تر دارد و برای تجربه حسی راحت‌تر است» (جاکل، ۲۰۰۲: ۲۲-۲۱؛ به نقل از پور ابراهیم و همکاران، ۱۳۹۱: ۵). نویسنده مذکور در همان مقاله ذکر می‌کند که تصورات و مفاهیم خاصی وجود دارد که بدون مراجعه به استعاره مفهوم به‌ندرت درک می‌شود. از این حوزه‌ها، می‌توان حوزه‌های مفهومی و تصویری انتزاعی، به‌ویژه ساخت‌های نظری ایده‌های مجرد مابعدالطبیعی که تنها استفاده از استعاره برای ما قابل درک است (همان: ۵).

باتوجه به آنچه گفته شد و این که این نوع استعاره براساس حوزه مفهومی دیگر فهمیده می‌شود. این نتیجه به دست می‌آید که یک امر انتزاعی و کمترشناخته‌شده براساس یک امر انضمامی یا شناخته‌شده‌تر فهمیده می‌شود. یعنی حوزه مبدأ همواره امری ملموس یا شناخته‌تر و حوزه مقصد امری انتزاعی یا کمترشناخته‌شده است.

۳-۳- استعاره زمان

ویژگی اصلی زبان‌شناسی شناختی این بود که نشان داد انسان‌ها - عوام، خواص باسواد، بی‌سواد همه و همه - با مفهوم‌سازی و ناخودآگاه استعاری زندگی می‌کنند. هر کدام با مراجعه به گفتارهای روزانه خود به این کاربرد زبان پی می‌بریم. برای نمونه چند مورد ذکر می‌شود:

۱. به لحظه امتحان نزدیک می‌شویم.

۲. زمان مثل برق می‌گذرد.

۳. به سال جدید نزدیک می‌شویم.

۴. زمان چه زود می‌گذرد!

۵. گذشته‌ها گذشت.

۶. برای ساختن آینده باید برنامه‌ریزی کرد.

۷. زمان تحویل مقاله به استاد گذشت.

۸. ورود به سال جدید را تبریک می‌گوییم.

۹. در آستانه ماه مبارک رمضان هستیم.

این مثال‌ها مشتق از نمونه خروار گفتارهای روزانه است. در این مثال‌ها چند ویژگی به چشم می‌خورد. این که زمان در حرکت است (جملات ۷-۵-۴-۲)؛ این که زمان ثابت و ناظر متحرک است (جملات ۳-۱) و مکان‌شدگی زمان (۹-۸).

در مثال‌های بالا دیده می‌شود که در گفتارهای روزانه خود با استفاده از استعاره مفهومی، زمان را که امری انتزاعی و مجرد است، عینی و ملموس نشان می‌دهیم. در این نمونه‌های گفتاری و نیز در متون مختلف ادبی و غیرادبی آنچه مشهود است این که زمان که امری انتزاعی است، با استفاده از استعاره مفهومی گاهی ثابت و گاهی متحرک است؛ گاهی نیز چون مکانی است که می‌شود وارد آن شد. معمولاً ویژگی‌های ثابت، متحرک بودن و مکان‌نمایی زمان با شخص یا ناظر سنجیده می‌شود.

با این مقدمه، مفهوم زمان را در گلستان سعدی می‌پژوهیم. با توجه به این که گلستان سعدی اثری واقع‌گرایانه است، باید دید که زمان با آنچه امروز زبان‌شناسان شناختی می‌گویند هم‌خوانی دارد؟ و این هم‌خوانی و مطابقت چگونه رخ داده است؟

۴- بررسی استعاره زمان در گلستان سعدی

در مرحله گردآوری اطلاعات، تمام عبارت‌های گلستان سعدی که زمان در آن‌ها مطرح شده یادداشت شد و با تعاریف زبان‌شناسان شناختی استعاره زمان سنجیده و بررسی شده است.

بعد از سنجش این موضوع روشن شد که زمان در گلستان آنچه امروز زبان‌شناسان شناختی می‌گویند، یعنی متحرک و ثابت بودن مطابقت دارد. علاوه بر این ویژگی، گاه زمان مکان فرض شده و گاهی شیء انگاشته شده است.

۴-۱- زمان امری ثابت و ناظر نسبت به آن متحرک

- «ایزد تعالی و تقدس خطّه پاک شیراز را ... تا زمان قیامت در امان و سلامت نگه دارد» (سعدی، ۱۳۷۴: ۵۲).
سعدی در اینجا قیامت را زمانی ثابت در آینده دانسته که دعا می‌کند خطّه شیراز - که اینجا ناظری متحرک است - در امن و امان باشد.

- «دست یکان یکان بر کتف بستند و بامدادان به درگاه ملک حاضر آوردند» (همان: ۶۱). در این عبارت، بامداد زمان ثابت است که ناظر نسبت به آن متحرک است (مأموران که مجرمان را دست بسته به درگاه می‌برند).
- «شبانگاه که دزدان باز آمدند غارت آورده» (همان: ۶۱) اینجا شبانگاه زمان ثابت است. که ناظر (دزدان) به سمت آن رفتند.

- «فی‌الجمله به انواع عقوبت گرفتار بودم تا در این روزها که مژده سلامت حجاج رسید» (همان: ۷۱). اینجا نیز زمان (روزها) امری ثابت است که حوادث آن (ناظر) در تغییر، تحول و حرکت‌اند.

- «اما به موجب آنکه پرورده نعمت این خاندانم نخواهم که در قیامت در خون من گرفتار آیی» (همان: ۱۶). سعدی در این عبارت، قیامت را که زمانی معین است، مکانی ثابت فرض کرده که ناظر (آدم) به سمت آن در حرکتند.
یا وفا خود نبود در عالم یا مگر کس در این زمانه نکرد

(همان: ۷۹)

- در بیت بالا از گلستان زمان چون مکانی تصور شده که آدمیان (ناظر) در آن قرار دارند و متحرکند.
- «یکی از آن میان گفت از این سخن که شنیدی دل تنگ مدار که در این روزها دزدی به صورت صالحی برآمد و خود را در سلک صحبت ما منتظم کرد» (همان: ۸۷). در این عبارت، زمان، مکان ثابت فرض شده که ناظر (دزد) در حرکت است.

- «شیادی گیسوان یافت که من علوی‌ام و با قافله حجاز به شهر دررفت (...) یکی از ندیمان ملک که در آن سال از سفر دریا آمده بود گفت او را عیدی اضحی در بصره دیدم ...» (همان: ۸۱). در اینجا زمان‌ها (آن سال و عید اضحی)، امری ثابت است که در اولی ناظر متحرک است، ولی در عبارت دوم ناظر هم مانند زمان ثابت است.

- «سالی نزاعی میان پیادگان حجاج افتاده بود ...» (همان: ۱۵۹).
زمان، امری ثابت فرض شده است.

- «درویش ضعیف‌حال را در خشک‌سالی مپرس که چونی» (همان: ۱۸۲). اینجا نیز سعدی زمان را امری ثابت پنداشته و انگاشته و به تصویر کشانده است.

۲-۴- زمان متحرک و ناظر نسبت به آن ثابت

- «اطفال شاخ را به قدوم موسم ربیع کلاه شکوفه بر سر نهاد» (همان: ۴۹). در اینجا، زمان (موسم ربیع) متحرک است که با آمدنش ناظر (شاخ درختان) گل‌آذین می‌شود.

گر صبر گُنی و ر نَکنی موی بناگوش این دولتِ آیامِ نکویی به سر آید

(همان: ۹۲)

در این بیت نیز، زمان که دوران زیبایی و نکویی را در آن نشان داده است، بدون توجه به ثابت و متحرک بودن ناظر در گذر است.

- «پیاده‌ای سر و پای برهنه با کاروان حجاز از کوفه به درآمد و همراه ما شد. نظر کردم و معلوم نداشت. خرامان همی‌رفت... اشترسواری گفتش ای دوست کجا می‌روی؟ برگرد که به سختی بمیری ... چون به نخله محمود برسیدیم توانگر را اجل فرا رسید» (همان: ۹۲). در عبارت آخر اجل که زمان رحلت آدمی از دنیا است، متحرک است و به استقبال ناظر (مرد اشترسوار) می‌آید.

دوران بقا چو باد صحرا بگذشت تلخی و خوشی و زشت و زیبا بگذشت (همان: ۸۱)
مؤلف گلستان زمان وصل و بقا را کم‌دوام و گذرا می‌داند. اینجا نیز زمان در حرکت است.
- «باری وزیر از شمایل او در حضرت سلطان می‌گفت. ملک را از این سخن تبسم آمدی. سالی بر این بر آمد» (همان: ۶۲). در این عبارت موقعیت شخص ثابت است (ناظر) زمان در حرکت و متغیر است.
- «کتاب گلستانی توانم تصنیف کردن که باد خزان را بر ورق او دست تپاول نباشد و گردش زمان عیش ربیع آن را به طیبش خریف مبدل نکند» (همان: ۵۴).

در عبارت فوق چند مورد از زمان صحبت شده که همه در حرکتند. خزان که چون بادی می‌وزد گردش زمان و هم‌چنین زمان بهار که منبع عیش است به پاییز تغییر می‌کند، یعنی این که بهار می‌رود و پاییز می‌آید.
زنده ست نام فرخ نوشیروان گرچه بسی گذشت که نوشیروان نماند
(همان: ۵۹).

در گذر زمان (زمان متحرک) نام باقی می‌ماند؛ هرچند در این گذر انوشیروان حضور ندارد.
- «ملک را پند وزیر ناصح موافق طبع نیامد. بسی برنیامد که بنی عمش به منازعت برخاستند» (همان: ۴۴). در عبارت مذکور زمان بر واقعه‌ای (ناظر ثابت) می‌گذرد.

روزگارم بشد به نادانی من نکردم شما حذر کنید
(همان: ۶۶)

در بیت گوینده اذعان می‌کند در نادانی خود ثابت است (ناظر)، ولی زمان (روزگار) می‌گذرد.
- «به نزدیک صاحب دیوان رفتم به سابقه معرفتی که میان ما بود ... اهلیت و استحقاقش بگفتم تا به کاری مختصرش نصب کردند. روزی چند بر این برآمد» (همان: ۷۱). در عبارت پایانی باز هم از زمان متغیر بر واقعه و امری ثابت گفته می‌شود.

هر که با پولاد بازو پنجه کرد ساعد مسکین خود را رنجه کرد
باش تا دستش ببندد روزگار پس به کام دشمنان مغزش برآر
(همان: ۷۵)

در بیت دوم روزگار چون شخصی متحرک می‌آید و دست مجرم (ناظر) را می‌بندد.

۳-۴- زمان و ناظر متحرک

به کار آیدت از گل طبقی از گلستان من ببر ورقی
گل همین پنج روز وقتش باشد وین گلستان همیشه خوش باشد
(همان: ۵۴)

در بیت دوم در هر دو مصراع هم زمان و هم ناظر در حرکت است. در مصراع اول، زمان پاییز است که خیلی زود می‌گذرد و ناظر گل است که آن هم در حرکت است، مصراع دوم، کتاب گلستان که ناظر است در طول زمان دوام دارد. اینجا هم ناظر و هم زمان در حرکت است.

- ... «شنیدم که ظفر یافتند. ملک سر و چشمش ببوسید و در کنار گرفت و هر روز نظر بیشتر کرد تا ولی عهد خویشش کرد» (همان: ۶۰). در این عبارت، هر روز زمان متحرک و در جریان است و ناظر (توجه ملک) بیشتر شد؛ که بیان‌کننده حرکت معنوی است.

- «روزی تا به شب رفته بودیم و شبانگه به پای حصاری خفته که دزد بی‌توفیق ابریق رفیق برداشت که به طهارت می‌روم و خود به غارت می‌رفت» (همان: ۸۸). زمان ثابت نیست، در حرکت است و روزی که به سمت شب حرکت می‌کند. ناظر هم (گوینده) از حرکت خود با کاروان می‌گوید.

چه سال‌های فراوان و عمرهای دراز که خلق بر سرما بر زمین بخواهدرفت
(همان: ۷۱)

در بیت فوق، زمان (سال‌های فراوان) و ناظر (خلق) هر دو در حرکتند.
- «مدیران ممالک آن طرف در دفع مضرت ایشان مشورت کردند که اگر این طایفه هم به این نسق روزگاری مداومت نمایند مقاومت ممتنع گردد» (همان: ۶۱).

در این عبارت نیز زمان (روزگار) متحرک است؛ ناظر نیز با گذر زمان بر عمل خود مداومت می‌کند.
با فرومایه روزگار مبر کز نی بویا شکر نخوری
(همان: ۶۱).

در مصراع اول، هم زمان و هم مخاطب در حرکتند.
- «یکی از ملوک شنیدم که شبی در عشرت روز کرده و در پایان مستی می‌گفت» (همان: ۶۷).
زمان در حال حرکت است: ناظر نیز این گذر زمان (شب را به روز رساندن) با عشرت همراهی می‌کند.
اگر صد سال گبر آتش فروزد چو یک دم اندر او افتد بسوزد
(همان: ۶۹).

در بیت فوق نیز هم زمان و هم ناظر در حرکت است.

۴-۴- زمان و ناظر ثابت و ایستا

- «شب را به بوستان با یکی از دوستان اتفاق مبیّت افتاد» (همان ۳) در این عبارت، زمان و ناظر، هر دو ثابت است.
پادشاهی که روا دارد ستم بر زیردست دوستدارش روز سختی دشمن زورآور است
(همان: ۶۴).

در بیت مذکور، زمان (روز سختی)، موعدی ثابت در آینده و ناظر (دشمن زورآور) هم ثابت است.
- «یکی از ملوک بی‌انصاف پارسایی را پرسید که از عبادت‌ها کدام فاضل‌تر است؟ گفت تو را خواب نیمروز ...» (همان: ۶۷). زمان (نیمروز) و ناظر پادشاه بی‌انصاف هر دو ایستا هستند.

- «و سلطان ... سرو چشمش ببوسید و در کنارش گرفت و نعمت بی‌کران داد و آزاد کرد و گویند هم در آن هفته شفا یافت» (همان: ۷۱). در این عبارت، هم زمان و هم ناظر ثابت است.

- «ای خداوند به زورآوری بر من دست نیافت، بلکه مرا از علم کشتی دقیقه‌ای مانده بود و از من دریغ می‌داشت. امروز بدان دقیقه‌ای بر من دست یافت» (همان: ۷۹). در این عبارت هم زمان (امروز) و هم ناظر (استاد کشتی) ثابت است.

- «یاد دارم که در ایام طفی متعبد بودم و شب‌خیز و مولع زهد و پرهیز. شبی در خدمت ... پدر نشسته بودم» (همان: ۸۹). اینجا نیز در دو عبارت هم زمان و هم ناظر ثابت و ایستاست، دوران کودکی و شب زمان ثابت، متعبدبودن گوینده و در خدمت پدر نشستن هم حالت ناظر است که ایستاست.

- «شبی در بیابان مکه از بی‌خوابی پای رفتنم نمانده، سر بنهادم ...» (همان: ۱).

زمان (شب) و ناظر (نقل‌کننده و گوینده) هر دو ثابت و ایستاست.

- «آن شنیدستی که در اقصای غور/ در بیابانی بیفتاد از ستور»

. (همان: ۱۱۷).

زمان و ناظر تاجر، هر دو ثابت و ایستاست.

نتیجه‌گیری

زمان در گلستان سعدی دارای همان مشخصه‌هایی است که زبان‌شناسان شناختی به تشریح و تبیین آن پرداخته‌اند و در مقدمه به آن اشاره شد. در دهه هشتاد میلادی لیکاف و جانسون، استعاره مفهومی را که در زبان روزمره انسان‌ها بسیار جاری است، مطرح کردند. یکی از این استعاره‌ها استعاره زمان است. این دو زبان‌شناس و دیگر زبان‌شناسان شناختی برای زمان ویژگی‌هایی چند قائلند. حرکت و ثبات زمان، شی و مکان‌شدگی زمان. در این مقاله زمان، متحرک یا ثابت بودن آن در متن اشعار و جملات گلستان سعدی بررسی شد. این متحرک و ثابت بودن در سنجش با معیار ناظر بود.

در گلستان از این نظر، چهار حالت داشت، زمان متحرک، ناظر ثابت، زمان ثابت، ناظر متحرک، زمان ناظر هر دو متحرک و گاه هر دو ثابت. از این چهار ویژگی زمان که در گلستان نیز به کار رفته نمونه‌های ذکر شد.

منابع

- پورابراهیم، شیرین؛ گلفام، ارسلان؛ آفاگل‌زاده، فردوس؛ عالیہ کرد زعفرانلو، کامبوزیا (۱۳۹۱) «بررسی معنی‌شناختی استعاره صورت در زبان قرآن». فصلنامه لسان مبین. شماره ۹.
- دبیری مقدم، محمد (۱۳۸۹) زبان‌شناسی نظری. تهران: نشر سخن.
- راسخ مهند، محمد (۱۳۸۶) «اصول و مفاهیم بنیادی زبان‌شناسی شناختی». مجله بخارا. شماره ۶۳.
- راسخ مهند، محمد (۱۳۸۹) درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی. تهران: سخن.
- سعدی شیرازی (۱۳۷۴) گلستان. تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی. تهران: انتشارات خوارزمی.
- سلیمانی، فاروق (۱۳۹۶) بررسی استعاره شناختی «آزادی در مجموعه اشعار م. سرشک. پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته ادبیات فارسی. دانشگاه کردستان.
- کوچش، زلتن (۱۳۹۳) مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره. ترجمه شیرین پورابراهیم. تهران: انتشارات سمت.
- گلفام، ارسلان؛ کرد زعفرانیه، عالیہ؛ حسندخت فیروز، کامبوزیا؛ حسندخت فیروز، سیما (۱۳۸۸) «استعاره زمان در شعر فروغ فرخزاد از دیدگاه زبان‌شناسی شناختی». فصلنامه نقد ادبی، شماره ۷.
- گلفام، ارسلان؛ یوسفی راد، فاطمه (۱۳۸۱) «زبان‌شناسی شناختی». مجله تازه‌های علوم شناختی. سال چهارم. شماره ۳.
- لیکاف، جرج؛ جانسون، مارک (۱۳۹۷) استعاره‌هایی که با آن زندگی می‌کنیم. ترجمه هاجر آقا ابراهیمی. چاپ سوم. تهران: نشر علمی.
- منصوری، بهاره (۱۳۹۵) «فراگیری استعاره‌های حرکتی زمان در کودکان فارسی زبان». رساله دکتری. رشته زبان‌شناسی همگانی. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- یوسفی راد، فاطمه (۱۳۸۲) «بررسی استعاره زمان در زبان فارسی: رویکرد معناشناسی شناختی». پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان‌شناسی همگانی. دانشگاه تربیت مدرس.

The conceptual metaphor of time in Saadi's Golestan

Human Shakri

faculty member of the Department of Persian Language and Literature, Payam Noor University, Tehran, Iran

Human.shakeri@pnu.ac.ir

Abstract

In conceptual metaphor, abstract matters and issues are expressed with objective terms and concepts in order to be understood more concretely. Time is also an abstract and abstract matter that has long been expressed in the form of objective concepts in human discourse, written works and writings, and the everyday language with which it is spoken and communicated - unconsciously and rarely consciously. In the expression of time, which is called the metaphor of time in cognitive linguistics, it has been seen that sometimes time, like an object, person, or place, is fixed and sometimes moving. It should also be noted that the fixedness or movingness of time is usually tested by the observer; in such a way that sometimes the observer is fixed and time is moving, and sometimes, on the contrary, it is the observer who is fixed and stationary in movement and time. In both cases, the moving and fixedness of time are often shown as an objective and tangible object and place. In Saadi's Golestan, which is a realistic and realistic work, the fixed and mobile nature of time was examined and seen. The concept of time as a daily discourse is used extensively. Sometimes time as an object, person and place is in motion and sometimes, on the contrary, time as a tangible and objective thing is static and the observer is moving towards it or passing by it; sometimes both time and the observer are in motion and sometimes both are fixed.

Keywords: Conceptual metaphor, metaphor of time, cognitive linguistics, Saadi's Golestan.

تحلیل و بررسی جریان سیال ذهن و شیوه شخصیت‌پردازی در کتاب «وقتی مهتاب گم شد»

رضا شجری

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کاشان

rshajari@yahoo.co.uk

چکیده

کتاب "وقتی مهتاب گم شد" یکی از بهترین و کامل‌ترین کتاب‌هایی است که در زمینه خاطرات جنگ و تشریح جزئی‌ترین حوادث آن در قالب داستان نوشته شده است. با توجه به این که شخصیت، یکی از عناصر کلیدی در مجموعه‌های داستانی است؛ سعی شده تا در این مجموعه داستان-خاطره، بدان پرداخته شود. این کتاب، مجموعه خاطرات ارزشمند یکی از رزمندگان دفاع مقدس است که با زبان روایی در سال ۱۳۹۳ نگاشته شده و بارها تجدید چاپ شده است. نویسنده کتاب با به کارگیری دیگر عناصر داستانی هم‌چون عنصر جریان سیال ذهن و زاویه دید اول شخص، به خوبی خواننده را از روند داستان و بسیاری از حوادث جنگ آگاه می‌کند. در واقع، این اثر را می‌توان جزو معدود آثار نگاشته شده در زمینه جنگ دانست که با ظرافت خاص و نکته‌سنجی نویسنده، سبب شده تمام اندیشه‌ها، ویژگی‌های اخلاقی و معنوی، آمال و آرزوهای درونی و بیرونی شخصیت‌های داستانی بازخوانی شده و خواننده به وضوح تمام آن‌ها را بشناسد و از خصوصیات درونیشان آگاه شود؛ این پژوهش با هدف تعیین میزان توانمندی نویسنده در پردازش شخصیت‌های متنوع داستانی و با تکیه بر روش توصیفی-تحلیلی، انجام شده است و سعی دارد تا به شیوه پردازش انواع شخصیت و شباهت‌ها و تفاوت‌های میان شخصیت‌های واقعی و داستانی بپردازد.

کلیدواژه‌ها: "وقتی مهتاب گم شد"، داستان، شخصیت و شخصیت‌پردازی، جریان سیال ذهن، شهیدعلی خوش‌لفظ.

۱- مقدمه

ادبیات پایداری را می‌توان یکی از گونه‌های ادبی جدید پس از انقلاب اسلامی و شامل انواع مهمی هم‌چون: داستان، شعر، خاطره و... دانست که غالباً به شرح وقایع و رویدادهای دوران هشت سال دفاع مقدس می‌پردازد. این نوع ادبی در جایگاه خود، بسیار ارزشمند است؛ زیرا به ثبت حوادث و خاطرات دورانی می‌پردازد که گاه در ذهن نسل جدید، افسانه و اسطوره را تداعی کرده؛ در حالی که از حقیقتی محض نشأت گرفته و هم‌چون کتاب تاریخی است که سرگذشت یک ملت را برای نسل‌های بعدی بازگو خواهد کرد.

یکی از این آثار شاخص در زمینه ادبیات پایداری، کتاب "وقتی مهتاب گم شد" از حمید حسام است که به شرح خاطرات شهید علی‌خوش‌لفظ در دوران جنگ تحمیلی پرداخته است. سرگذشت نوجوانی که ماجراجویی‌های وی سبب می‌شود؛ قدم در مسیر جدید جبهه و جنگ بگذارد، از آن جایی که این کتاب، یکی از آثار ارزنده دوران دفاع مقدس در زمینه مجموعه خاطرات جنگ است؛ به صراحت می‌توان گفت که این اثر، نمونه‌ای از یک داستان - خاطره و از جنس حماسه است. روایتی عینی از یک واقعه تاریخی که تغییر سرنوشت خیل وسیعی از مردم این سرزمین را به دنبال داشته و تاحدی، دایره المعارف جنگ نیز محسوب می‌شود.

باتوجه به این‌که در این داستان تاکنون عنصر شخصیت مورد تجزیه و تحلیل قرارنگرفته است؛ از این رو، سعی شده تا شخصیت، مهم‌ترین عامل انتقال دهنده تم و طرح داستان بررسی شود؛ زیرا اهمیت عنصر شخصیت تاحدی است که دویلزیر معتقد است در رمان هم باید با تدوین صحنه و معرفی شخصیت‌ها آغاز شود و بهتر آنست که شخصیت‌های اصلی از طریق رفتارهایشان معرفی شوند تا به واسطه توصیف اندامشان (زرقانی و قربان صباغ به نقل از دویلزیر، ۱۳۹۵: ۱۹۴). شخصیت‌های این داستان نیز غالباً فرماندهان لشکر و نیروهای رزمی از نقاط مختلف کشور بوده که ضمن خلق حماسه، به درجه جانبازی یا شهادت نائل شده‌اند و نویسنده در این اثر برای بیان درون شخصیت‌های خود، ترکیبی از نثر خویش و زبان شخصیت را به کار برده است (برای توضیح بیشتر درباره انواع درون نگری شخصیت ر. ک: بیشاپ، ۱۳۷۴: ۳۹۶)؛ درواقع، این مجموعه داستانی با استخدام شخصیت‌های واقعی و نیز گفت‌وگوها، کشمکش‌ها و بحران‌ها بسیار فنی است. شخصیت‌پردازی داستان به صورت مستقیم و گاه به شیوه جریان سیال ذهن است و روایت و زاویه دید آن، به شیوه اول شخص مفرد است. عناصر این داستان تحت تأثیر گره‌افکنی‌های حاصل از کنش شخصیت‌های اصلی داستان، ارزش پیدا می‌کنند و در نهایت نویسنده در این داستان به هنگام گره افکنی، خواننده را به اوج هیجان و احساسات می‌رساند تا جایی که او را برای رساندن هر چه زودتر به پایان داستان، تشویق می‌کند. چارچوب و طرح داستان نیز از نظم و ترتیب منطقی حوادث سخن می‌گوید که نوعی رابطه علت و معلولی بین حوادث آن است که برای شخصیت داستانی اتفاق افتاده است؛ به عبارت دیگر، نویسنده در این داستان به توصیف دقیق اعمال و افکار و دغدغه‌های شخصیت اصلی داستان و حوادث آن پرداخته است؛ زیرا علاوه بر تأثیر فراوان عنصر شخصیت در موفقیت و جذابیت یک اثر داستانی، عناصری مانند سبک، درون‌مایه، زاویه دید، زمان و مکان و حتی زبان نیز بر شیوه پردازش شخصیت‌ها اثر می‌گذارند (برای توضیح بیشتر ر. ک: حسن‌لی و پیرصوفی املشی، ۱۳۹۶: ۸۲). از این رو نگارندگان کوشیده‌اند تا به تحلیل عنصر شخصیت از زوایای گوناگون داستان بپردازند؛ البته ناگفته نماند که در این پژوهش، نه تنها کارکرد معنادار عناصر داستانی شخصیت و شیوه جریان سیال ذهن - پایه و اساس هر اثر روایی - بررسی شده است؛ بلکه به چگونگی بازآفرینی یک سوژه واقعی (زندگی‌نامه) آن هم به شکلی جذاب و

خواندنی و اثر بخش، در قالب داستان نیز توجه شده است؛ از سویی نگارندگان کوشیده‌اند تا به این پرسش پاسخ دهند که انواع شخصیت و شیوه‌های پردازش آن در این داستان چگونه است.

۱-۱- پیشینه پژوهش

تحلیل و بررسی برخی از عناصر داستانی مانند پی‌رنگ، شخصیت، زاویه دید، صحنه و صحنه‌پردازی در ادبیات داستانی به ویژه رمان‌ها و داستان‌های کوتاه، یکی از موضوعات پرکاربردی است که تاکنون پژوهش‌های فراوانی پیرامون آن انجام شده است؛ برای مثال، خسروی در مقاله «شخصیت‌های داستانی دفاع مقدس باید متنوع‌تر شوند» (۱۳۸۲)، سلطانی و صفایی در مقاله «بررسی تحلیلی و تطبیقی شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان‌های کوتاه عروسک فروشی از صادق چوبک و ولگرد از گی دوموپاسان» (۱۳۹۴)، هم‌چنین اسدی در مقاله «شخصیت و شخصیت‌پردازی در رمان «الطریق» نجیب محفوظ» (۱۳۹۵) و نیز آزاد دل و دیگران در مقاله «بررسی و تطبیق عنصر شخصیت‌پردازی در رمان اللص و الکلاب اثر نجیب محفوظ و بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم از نادر ابراهیمی» (۱۳۹۵)؛ چیت‌سازی در مقاله «شخصیت و شیوه‌های شخصیت‌پردازی در شش رمان نوجوان محمدرضایوسفی» (۱۳۹۵) و ناصحی و شادپی در مقاله «از حادثه تا شخصیت: بررسی شخصیت در ادبیات داستانی نوجوان دفاع مقدس» (۱۳۹۲) را می‌توان نام برد که از نمونه آثار پژوهشی در زمینه تحلیل عنصر شخصیت‌اند؛ اهمیت مسأله تاجایی است که رضوانیان در مقاله «ابزارها و عناصر شخصیت‌پردازی در متون داستانی عرفانی (کشف المحجوب، اسرارالتوحید، تذکره الاولیا)» (۱۳۸۰)، به بررسی این مسأله در متون عرفانی هم اهتمام ورزیده است. باتوجه به این‌که تحلیل عنصر شخصیت در رمان‌ها و آثار دفاع مقدس کمتر کار شده؛ نگارندگان کوشیده‌اند تا این موضوع را در کتاب ارزشمند روایی "وقتی مهتاب گم شد" تحلیل و بررسی کنند.

۲- مباحث نظری پژوهش

۲-۱- ادبیات داستانی

ادبیات داستانی درحقیقت بخشی از ادبیات است که می‌توان هر اثر روایت گونه‌متنور تخیلی را بدان اطلاق کرد اثری که با دنیای واقعی ارتباط معنادار داشته و شامل قصه، اسطوره، افسانه، حکایت، رمانس، رمان و داستان کوتاه باشد (یونسی، ۱۳۶۹: ۱۰؛ نیز ر. ک: میرصادقی، ۱۳۸۳: ۱۶)؛ داستان‌ها هم با تمام اشکال مختلف خویش اعم از رمان و داستان کوتاه و غیره؛ در حقیقت شکل‌هایی از روایت‌اند. این وجه اشتراک هرچند می‌تواند دلیلی برای مقایسه‌های خاص در زمینه درونمایه یا صناعت باشد، اما نباید منتقد را از تفاوت‌های بنیادین این ژانرها غافل کند (پاینده، ۱۳۹۵: ۱۴-۱۳). چنان‌که داستان کوتاه، روایت نسبتاً کوتاهی است که برخلاف رمان در آن گروه محدودی از شخصیت‌ها در یک صحنه منفرد مشارکت دارند و با وحدت عمل و نشان دادن برشی از زندگی واقعی یا ذهنی در مجموع تأثیر واحدی را القا می‌کنند؛ درواقع نویسنده، تمام زندگی یا بخش عمده آن را نزدیک به واقع یا براساس ذهنش نشان می‌دهد. داستان کوتاه و رمان بیش از آنکه از نظر تاریخی واقعیت داشته باشند، آفریده ذهن و تخیل نویسنده‌اند؛ با این

حال گاهی می‌تواند از تاریخ یا حوادث واقعی زندگی الهام بگیرد و نویسنده بدون غفلت از قصد اصلی داستان، لذت خواننده و آموزش به وی را لحاظ کند (یاحقی، ۱۳۸۳: ۲۲۶-۲۲۵؛ نیز ر. ک: میرصادقی، ۱۳۶۶: ۲۵۳-۲۵۴).

۲-۱-۱- ادبیات داستانی جنگ

با شروع جنگ تحمیلی در پایان تابستان ۱۳۵۹، ادبیات جنگ هم‌رفته‌رفته به تبع آن پدید آمد. دگرگون شدن زندگی بر اثر جنگ، مسئله تازه‌ای را در دستور کار ادبیات قرار داد و آن، نوشتن داستان‌هایی برای تقویت یا تهییج روحیه رزمندگان بود؛ هرچند داستان‌های آغازین جنگ، ویژگی‌های لازم ادبیات داستانی را نداشته است، چنان‌که «معمولاً در طی جنگ درباره داستان یا رمانی تبلیغ می‌شود که روحیه سلحشوری یا جنگ طلبی را در مردم تقویت کند، حتی اگر ارزش هنری نداشته باشد، چرا که قرار است تأثیری مقطعی بر جای بگذارد و قرار نیست با تکیه بر قدرت درونی خود که از ساختاری منسجم ناشی می‌شود، به زندگی طولانی ادامه دهد. نویسنده برای انجام دادن رسالت عقیدتی خود، بی‌توجه به مبانی زیبایی شناختی کار، داستان‌هایی می‌نویسد که قهرمانان آن‌ها تحت فرهنگ عاشورا راه مبارزه را در پیش می‌گیرند.» (عابدینی، ۱۳۹۴: ۸۸۹؛ نیز ر. ک: سرشار، ۱۳۷۵: ۱۸)؛ اما رفته‌رفته، نویسندگان توانستند ضمن آشنایی بیشتر با تکنیک‌ها و شگردهای داستان‌نویسی، آثاری بیافرینند که از حیث ساختار و محتوا قابلیت تحلیل، تحسین و کسب جوایز ادبی را داشته باشد.

ادبیات داستانی جنگ^۱، یعنی داستان‌هایی که روایت‌گر جنگ و حواشی آن است و جنگ را با تمام تلخی‌ها و شیرینی‌هایش به مخاطب نشان می‌دهد و می‌تواند درباره شجاعت و پایمردی یک ملت یا درباره فرومایگی و پستی ملتی دیگر باشد، مهم نیست که نویسنده از دیدگاه چه کسی سخن می‌گوید؛ آنکه می‌کشد یا آنکه کشته می‌شود؛ در حقیقت نویسنده ضمن شرح داستان‌های مرتبط به جنگ، قصد دارد تجربه‌های خود از حضور در خطوط مقدم را به دیگران انتقال دهد تا خاطرات جنگ فراموش نشود؛ خاطرات و وقایعی دردناک با مؤلفه‌های داستانی که در زمان آغاز جنگ تحمیلی بر سر مردمی مقاوم آوار شده است. کتاب "وقتی مهتاب گم شد" نمونه‌ای از این آثار ارزشمند است که می‌تواند نه تنها در تقویت باورهای ملی و مذهبی مردم این سرزمین در طول تاریخ مؤثر باشد؛ بلکه تصویری روشن از پیوند بین زندگی و جنگ در آن مقطع تاریخی را نشان دهد.

۲-۲- خاطره‌نویسی

خاطره، یکی از انواع ادبی است که نویسنده در آن، روایتگر صحنه‌ها یا وقایع زندگی شخصی‌اش بوده که در اغلب آن‌ها نقش داشته یا شاهد و گواه آن بوده است؛ در واقع، خاطره‌نویسی یکی از عام‌ترین و صمیمانه‌ترین راه‌ها برای انتقال حس به وسیله نوشتن است و هر کس می‌تواند با رعایت اصولی ساده و قواعدی محدود، به ساده‌ترین شکل، اتفاقات مهم زندگی خود را ثبت کند و خاطرات تلخ و شیرین زندگی هم‌چون پیروزی‌ها و شکست‌ها، تجربیات تکرار ناشدنی، حوادث مهم و عواطف و احساسات را ماندگار کند (یونسی، ۱۳۶۹: ۳۸).

نهیض خاطره‌نویسی جنگ، در ایران یکی از گسترده‌ترین رویدادهای فرهنگی پس از انقلاب اسلامی است. نویسندگان نسل انقلاب، بنابر تعهد خود در قبال ادبیات و نیز آگاهی از نقش ادبیات در پیشبرد اهداف دفاع مقدس، بیشتر به ثبت حقایق، رویدادهای جنگ و انتقال ارزش‌های دفاع مقدس پرداخته و نوشته‌های آنان با گزارش و خاطره

برابری می‌کند، البته شایان ذکر است که «خاطرات جبهه و جنگ دو دسته‌اند: خاطراتی که بحبوحه جنگ نوشته شده‌اند، به دلیل شرایط بحرانی جنگ و مجال اندک برای پردازش ادبی و هم به دلیل ضعف نگارشی نویسندگان آن، با خاطرات پس از جنگ متفاوتند؛ اما نزدیکی زمان نگارش خاطره و زمان وقوع آن و یکی شدن نویسنده با موضوع خاطره و زمان آن، قابل توجه است؛ ولی خاطره نگاری پس از جنگ، به دلیل ثبات وضعیت نویسنده، فرصت درنگ و تأمل بر گذشته و آگاهی از نقد و تحلیل‌های انجام شده درباره ادبیات جنگ؛ سبب شده که این خاطرات جنبه هنری و ادبی بهتر و بیشتری پیدا کند و خاطره نگاشته‌های دیگری با عنوان داستان - خاطره را رقم زند (رضوانیان، ۱۳۸۸: ۶۴-۶۵)

کتاب "وقتی مهتاب گم شد" یکی از نمونه‌های عالی در این زمینه است که نویسنده با مهارت در فنون نویسندگی، به تدوین و تنظیم خاطرات پرداخته و آگاهانه به روایت داستانی نیز نظر داشته است که همین امر، موجب به وجود آمدن خلط‌هایی از روایت داستان - خاطره شده است. این کتاب، شامل مجموعه خاطرات علی (جمشید) خوش لفظ (راوی خاطرات) از نخستین روزهای مقاومت مردم خرمشهر در برابر ارتش بعثی و متجاوز عراق است که به اهتمام حمید حسام تدوین شده است.

۲-۳- شخصیت و شخصیت‌پردازی در کتاب "وقتی مهتاب گم شد"

شخصیت، عاملی اصلی در انتقال درون‌مایه داستان است و برای طرح داستان بسیار اهمیت دارد؛ زیرا از راه‌های شناخت دقیق و فهم درست یک داستان است (گرچی و حامدی، ۱۳۸۹: ۱۶۶؛ نیز ر. ک: براهنی، ۱۳۶۸: ۲۴۳، یونسی، ۱۳۶۹: ۲۵). ارسطو چهار اصل پسندیدگی سیرت، مناسبت وصف سیرت با طبیعت و سرشت اصلی، مشابهت با اصل و ثبات در سیرت را از ویژگی‌های عنصرشخصیت برشمرده است (زرین کوب به نقل از ارسطو، ۱۳۸۱: ۴۷). در اصل شخصیت، موجودی است که نویسنده با اعمال روش‌هایی مخصوص او را وارد داستان کرده تا خواننده بتواند از طریق آشنایی با عملکرد شخصیت، او را بشناسد و در پایان او را از داستان خارج می‌کند (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۲۵). مارتین ترنل، شخصیت را یک ساختمان کلامی دانسته که بیرون از محدوده کتاب، هیچ موجودیتی ندارد؛ بلکه محل تجلی، حالات و احساسات رمان‌نویس است و اعتبار و ارزش آن در برقراری رابطه با دیگر ساختمان‌های کلامی نویسنده است (عبداللهیان، ۱۳۸۱: ۵۳)؛ منظور از شخصیت، ساختن شخصی مشابه موجود زنده نیست، بلکه شخصیت، موجودی است که بر اساس تخیل و تجربیات درونی نویسنده ساخته می‌شود و مبنای ساخت هر داستان و حوادث آن است (عابدی، ۱۳۷۱: ۶۷). باتوجه به این‌که کنش شخصیت در ایجاد و پیشبرد حوادث طرح نقش اساسی دارد؛ برای شناخت آن دو مرحله پیش رو است: نخست آنکه شخص از حیث نمود بیرونی (جسمی و فیزیکی) و درونی شناخته شود و دیگر آنکه ریشه بروز رفتارها، افکار و اخلاقیات او یا همان عناصر تشکیل دهنده شخصیتش سنجیده و ارزیابی شود، البته نمود بیرونی، حالت جبری دارد و در مسأله شخصیت دخالت چندانی ندارد؛ اما وجوه اعتباری و اجتماعی در حوزه اختیار قرار داشته و تعیین کننده شخصیت افراد است و از سویی جنبه درونی با دو وجه روحی و عاطفی که بیشتر با ناخودآگاه فرد در ارتباط بوده از نظر عقلی و استدلالی می‌تواند به شناخت بهتر شخصیت کمک کند (حجوانی، ۱۳۸۰: ۷۴-۷۳؛ نیز ر. ک: محمدی، ۱۳۷۸: ۱۷۴؛ معینی، ۱۳۸۹: ۳۲؛ غنی پور ملک‌شاه و محسنی و حقیقی، ۱۳۹۴: ۹۸؛ هاثورن، ۱۳۷۹: ۳۱). کتاب "وقتی مهتاب گم شد" مملو از حوادثی است که شخصیت را مجبور به واکنش و مقابله میان خود و دیگران می‌کند و از این رو عنصری به نام شخصیت و تحلیل شخصیت را به همراه می‌آورد که نویسنده

و تدوین‌گر، موظف است با رعایت چارچوب‌ها و موازین نویسندگی به بیان ویژگی‌ها، آثار و خصوصیات اخلاقی آن‌ها بپردازد تا در خلق یک اثر هنری مؤثر باشد و مخاطب را جذب کند.

۲-۳-۱- شیوه شخصیت‌پردازی در این مجموعه داستانی

این کتاب از آنجا که روایت‌گر خاطرات واقعی جنگ است و تمامی شخصیت‌های آن در تاریخ، مابه ازای بیرونی دارند و تدوین‌گر، هیچ‌گونه اختیاری در به حرکت واداشتن شخصیت‌ها نداشته است؛ بنابراین اصطلاح شخصیت‌پردازی؛ چندان مناسب آن نیست؛ زیرا ذهن نویسنده در خلق شخصیت نقشی ندارد. شخصیت‌پردازی در این کتاب هم به معنای معرفی و بازسازی شخصیت‌های واقعی از منظر راوی است.

۲-۳-۲- انواع شخصیت‌پردازی در این مجموعه داستانی

در این داستان، شخصیت‌های متنوعی نقش‌آفرینی دارند و برای شناخت آن‌ها باید گفت که به طور معمول، شخصیت‌های یک داستان را می‌توان به سه صورت نمایش داد: نمایش بیرونی، نمایش درونی، و نمایش بیرونی-درونی. در نمایش بیرونی، از بیرون وجود شخصیت و در نمایش درونی، از درون وجود شخصیت به او، به زندگی‌اش، و به پیرامونش نگریسته می‌شود و در نمایش بیرونی-درونی، از بیرون و از درون وجود شخصیت، بدان نگریسته می‌شود (ایرانی، ۱۳۸۰: ۴۸۰) در کتاب «وقتی مهتاب گم شد» خواننده با راوی اول شخص روبه‌رو است که خود نیز یکی از شخصیت‌های اثر است. شخصیت‌های دیگر، از صافی ذهن او به خواننده معرفی می‌شود. او با شرح رفتار، افکار و گفتار شخصیت‌ها، ویژگی‌های آن‌ها را بیان می‌کند. در اینجا به اقسام شخصیت‌پردازی در این داستان اشاره می‌شود:

۲-۳-۲-۱- شخصیت‌پردازی به شیوه نمایش بیرونی

با توجه به این تقسیم‌بندی، تمامی شخصیت‌ها در این کتاب، طبق نمایش بیرونی صورت گرفته است؛ به استثنای شخصیت علی خوش‌لفظ، که به لطف آنکه خودش، هم راوی است و هم از شخصیت‌های اصلی و قهرمان داستان، اطلاعاتی از خود و زندگی‌اش و نیز از محیط پیرامونش به مخاطب ارائه می‌دهد. در واقع زاویه دید روایت در این کتاب، شخصی و از نوع درونی است و نقل یا طرح موضوع از طریق اول شخص است؛ نقل داستان توسط شخصیت اصلی هرچند محاسن فراوانی دارد؛ اما یکی از بزرگترین عیوب آن اینست که «شخصیت داستان می‌تواند فقط از عقاید خود صحبت کند و از تشریح عقاید و خصوصیات درونی شخصیت‌های دیگر عاجز است (میرصادقی، ۱۳۶۶: ۲۳۹)؛ به عبارت دیگر، راوی یا علی خوش‌لفظ همه شخصیت‌ها را از بیرون می‌بیند و به دلیل محدودیت زاویه دید اول شخص، نمی‌تواند به درون شخصیت‌ها نفوذ کند، پس تنها از طریق نمایش بیرونی به شخصیت‌پردازی می‌پردازد. البته علاوه بر گفت‌وگو و توصیف مستقیم شخصیت، یکی دیگر از روش‌هایی که تدوین‌گر کتاب، بارها از آن برای شخصیت‌پردازی بهره برده، رجوع به گذشته شخصیت، از طریق تداعی خاطره است:

«عباس راست می‌گفت: روح من هم با او و بهرام رفته بود... اصلاً تمام وجودم از پشت خاکریز خارج شد و به گذشته برگشت. به روزهایی که با عباس و بهرام در محله شترگلو در همدان زنگ خانه‌ها را می‌زدیم و فرار می‌کردیم

و به آن روزهایی که پای من به جبهه باز شده بود و زنگ خانه بهرام و عباس را که در مجاورت خانه ما بودند می‌زدم و از آن‌ها می‌خواستم به جبهه بیایند...» (حسام، ۱۳۹۶: ۶۱۳)

از طرف دیگر، راوی آن‌قدر به مستند و واقعی بودن گفته‌هایش در روایت خاطرات تأکید دارد که تصاویر شخصیت‌های داستان را در پایان هر فصل کتاب آورده است؛ هرچند این کار در داستان و رمان جایگاهی ندارد و بیشتر در کتاب‌های خاطرات و تاریخ سابقه دارد، اما در شناخت دقیق‌تر اشخاص و ثبت آن‌ها در ذهن خواننده، نقشی بسزایی دارد.

آن‌چه سبب می‌شود که این اثر از شکل یک گزارش ساده خاطرات فاصله بگیرد و به ساختار داستانی نزدیک شود، این است که راوی یا همان تدوین‌گر خاطرات، شخصیت‌ها را به هنگام عمل و در برخورد با حوادث و نیز در گفت‌وگو با اشخاص دیگر نشان می‌دهد.

«یک روز وقتی در شهرک المهدی بودیم جوان فرز و چابکی را دیدم که زیر آن گرما یک تنه دارد چاه می‌کند.

__ پرسیدم: «چه کار می‌کنی؟»

__ خب می‌بینی که چاه آب می‌کنم.

__ چاه کن هستی یا کار دیگری داری؟

__ توی جبهه هر کاری را باید یاد گرفت، حتی چاه‌کنی را.

فهمیدم که نمی‌خواهد از کارش حرف بزند. این خصلت بچه‌های گشت و شناسایی بود. گفتم: «حداقل می‌گویی

اسمت چیست؟ __ مهدی بیات.» (همان: ۱۰۰)

۲-۲-۳-۲- شخصیت‌پردازی به شیوه جریان سیال ذهن

شیوه جریان سیال ذهن یکی از اقسام مهم شخصیت‌پردازی در داستان است که این اصطلاح، اولین بار توسط ویلیام جیمز برادر هنری جیمز (۱۸۴۲-۱۹۱۰) در کتاب «اصول روان‌شناسی» ذکر شد که در آن جریان تغییرات متناوب فکر تشریح شده بود (میرصادقی، ۱۳۶۶: ۴۲۴؛ نیز ر. ک: مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۹۰)؛ نویسنده با استفاده از این شیوه و نمایش عمل‌ها و کشمکش‌های ذهنی و عواطف درونی شخصیت‌بدون هیچ تعبیر و تفسیری می‌تواند غیر مستقیم شخصیت را به خواننده بشناساند که این روش باعث شکل‌گیری رمان‌های جریان سیال ذهن می‌شود (میرصادقی، ۱۳۶۴: ۱۹۲؛ نیز ر. ک: گودرزی نژاد، ۱۳۸۸: ۱۵۹). استفاده از حدیث نفس و تک‌گویی و دیدگاه دانای کل نیز از دیگر شگردهای بهره بردن از شیوه جریان سیال ذهن است (حجازی، ۱۳۹۴: ۷). در این مجموعه داستانی هم شیوه جریان سیال ذهن بیشتر در میان دیالوگ‌ها و گفت‌وگوهای طرفین بسیار مشهود است و عمل داستانی را که درون شخصیت‌ها اتفاق افتاده؛ به طور غیر مستقیم به خواننده نشان داده است.

۲-۲-۳-۲- نمونه اول جریان سیال ذهن

«یک آن شیطان وسوسه‌ام کرد که تو خسته‌ای و از تو فعلاً کار شناسایی و اطلاعاتی نخواستند؛ پس از حبیب بخواه بهت مرخصی بدهد و دو سه روزی برو همدان. حبیب هم‌چنان به چهره درهم من خیره مانده بود. او کوه حلم بود و من مثل یک ذره بی‌مقدار که باید به او پناه می‌بردم تا از وسوسه شیطان در امان می‌ماندم. چشمم به پای بانداژ شده‌اش

افتاد از افکار درهم خود و این که از مرخصی حرف بزنم و این که در اصل عملیات تردید کنم؛ خجالت کشیدم. زخم پای مجروح او دلیل و حجت راه من بود. من عاشق او شده بودم؛ پس باید مثل او صبور می‌ماندم. چشمم به چشم‌های سرخ او افتاد. حیا و شرم مثل باران افکارم را شست. حرف را عوض کردم.» (حسام، ۱۳۹۶: ۱۵۰)

۲-۳-۲-۲-نمونه دوم جریان سیال ذهن

«... من نیروی اطلاعات گردان بودم و ذهنم پر بود از سوال. سوال‌هایی که گاه با شک و تردید به اصل عملیات می‌رسید با خودم محاسبه می‌کردم که ما برای مرحله اول آن همه شناسایی کردیم و عراق هم غافلگیر شده تازه شد این، آن وقت چطور می‌خواهیم چند کیلومتر از دل عراق عبور کنیم و خودمان را برسانیم به دژ جدید و از آنجا هم عبور بکنیم؟ اصلاً عبور از میان آن همه تانک که بر خلاف تانک مقر زین القوس که تا مرحله آخر خواب بودند مگر امکان دارد؟ عکس هوایی دیگر چه صیغه‌ای است؟ این سوال و افکار درهم کلافه‌ام کرد» (حسام، ۱۳۹۶: ۱۴۹)

۲-۳-۲-۳-شخصیت‌پردازی به شیوه کنش (آکسیون یا عمل داستانی)

شخصیت‌پردازی با استفاده از کنش یا آکسیون از موضوعات مهم دیگری است که در تحلیل شخصیت و شخصیت‌پردازی باید بدان توجه شود، به عبارت دیگر، در هر داستان، شخصیت‌ها برای رسیدن به اهداف خود، دست به انجام اعمال و رفتاری زده و رویدادی را رقم می‌زنند که متناسب با شخصیت آن‌هاست، به سخی دیگر؛ شخصیت چیزی نیست جز تجلی رویدادها و رویدادها چیزی نیستند جز ترسیم شخصیت. گاهی اوقات هم نویسنده بدون هر نوع قضاوت یا پیش داوری تنها عملکرد شخصیت‌ها را توصیف می‌کند و به شخصیت فرصت می‌دهد که با رفتار و کردارش، وجوه مختلف خویش را بیان کند و زمینه را برای نتیجه‌گیری مخاطب فراهم کند (مارتین، ۱۳۸۲: ۸۴)؛ نمونه ذیل در شمار همین نوع از شخصیت‌پردازی است:

«... فکرهای درهم کلافه‌ام کرده بود. به عقربه و خطوط فسنری ساعت نگاه می‌کردم. یک ساعت گذشت. مردد بودم که جلو بروم یا بمانم. ساعت به ده و پانزده دقیقه نزدیک بود که ناگهان صدای شوم انفجاری که بارها شنیده بودم در گوشم نشست. صدای انفجار مین و المرو چند ثانیه بعد انگار دست کسی روی ماشه رفته باشد تک تیرهایی بلند شد. تک تیرها را شمردم؛ یک، دو، تا شش تیر. خواستم جلو بروم که صدای انفجار دیگری برخاست و باز هم صدای انفجار و المری و چند تیر متوالی و یک آن صدای ناله...» (حسام، ۱۳۹۶: ۴۱۳)

۲-۳-۲-۴-شخصیت‌پردازی با شیوه حقیقت‌مانندی و خلق شخصیت‌های زنده

خلق شخصیت‌های زنده و باورپذیر از دیگر رسالت‌های نویسندگان داستانی است و با توجه به این که در جهان داستان شخصیت‌ها به مثابه پایه‌های ساختمان اثر داستانی محسوب می‌شوند. (دقیقیان، ۱۳۷۱: ۱۷)، پس باورپذیری آن‌ها از سوی مخاطب به پذیرش و باورکردن کل اثر منجر می‌شود. از این رو نویسنده باید به گونه‌ای اقدام به پردازش شخصیت‌ها کند تا این شخصیت‌ها زنده و واقعی جلوه کنند. در این راستا نویسندگان باید سه عامل مهم را مد نظر داشته باشند: اول، شخصیت‌ها باید در رفتار و خلقیاتشان ثابت قدم و استوار باشند و نباید در وضعیت و

موقعیت‌های مختلف اعمال و رفتاری متفاوت داشته باشند مگر این‌که برای چنین رفتاری دلیلی وجود داشته باشد. دوم، شخصیت‌ها برای آنچه انجام می‌دهند باید انگیزه معقولی داشته باشند. سوم، شخصیت‌ها باید پذیرفتنی و واقعی جلوه کنند. آن‌ها نباید نمونه مطلق پرهیزکاری و خوبی باشند و نه دیو بد سرشت و شریر بلکه باید ترکیبی از خوبی و بدی و مجموعه‌ای از فردیت و اجتماع باشند (میرصادقی، ۱۳۶۴: ۸۵؛ نیز برای توضیح بیشتر ر. ک: عبدی و زمانی، ۱۳۹۰: ۹۹). البته این موارد در داستان‌های کوتاه شامل یک یا دو شخصیت می‌شود؛ زیرا در داستانهای کوتاه، میدان و فضای کافی برای بسط شخصیت‌ها نیست.

۲-۳-۳- تحلیل شخصیت

شخصیت‌های داستان از ضروری‌ترین عناصر داستانی‌اند که با اقوال و اعمال خود، داستان را هدایت می‌کنند. در یک داستان خوب شخصیت‌ها باید زنده، موجه و قابل قبول باشند تا بتوانند بر جذابیت داستان افزوده و خوانندگان را جذب کنند. یکی از انبوه هنرهای داستان، رونمایی از درون شخصیت در تضاد و تقابل وی با موقعیت‌ها و واکنش او به ویژه در لحظات بحرانی است. شخصیت‌ها توان بالقوه زیادی دارند؛ گاهی با دادن روحیه، محرک رفتار شده و باعث شناخت طبیعت، خود یا حتی دیگران شوند یا با بدل شدن به الگو، در زندگی اشخاص، آن‌ها را به اتخاذ تصمیم‌های جدید هدایت کنند (سنگری، ۱۳۸۳: ۲۱۵؛ نیز ر. ک: عبدالهیان، ۱۳۷۸: ۳۵).

کتاب "وقتی مهتاب گم شد" مجموعه خاطره نامیده شده است. خاطره‌ای شخصی از جنگ ایران و عراق که راوی در آن حضور فعال داشته است. تعداد شخصیت‌ها فراوان و متنوع است و به غیر از چند سرباز عراقی، تمامی اشخاص، ملیت ایرانی دارند. شخصیت‌ها اکثرشان مثبت، واقعی و نه ساخته و پرداخته ذهن نویسنده‌اند؛ چراکه «بی‌تردید شهیدان، قهرمانان زنده دفاع مقدس، بیش از آنکه شخصیت داستانی باشند؛ شخصیت‌های حقیقی و تاریخی هستند. در داستان‌های معمولی، نویسنده شخصیت‌ها را می‌آفریند؛ اما در ادبیات دفاع مقدس، شخصیت‌ها وجود دارند، با تمام خصوصیت‌هایشان.» (مستور، ۱۳۷۹: ۲۹۶)

۲-۳-۳-۱- تحلیل و شیوه شخصیت‌پردازی چند شخصیت اصلی در کتاب "وقتی مهتاب گم شد"

در این پژوهش، شخصیت‌های داستانی به دو دسته اصلی و فرعی تقسیم می‌شوند و منظور از شخصیت اصلی همان اشخاصی‌اند که تعداد ورود و خروج یا حضورشان در اکثر موقعیت‌ها و صحنه‌های داستان بسیار زیاد است و نقش پررنگ و اساسی دارند. تعداد شخصیت‌های داستانی این مجموعه، بسیار زیاد است؛ بنابراین تنها به شرح چند شخصیت اصلی در این داستان اکتفا می‌شود:

۲-۳-۳-۱-۱- شخصیت راوی (علی خوش لفظ)

وقتی مهتاب گم شد روایت زندگی انسانی است که رگه‌های بسیار قوی و گیرا از یک شخصیت خاص دارد. داستان با معرفی روایت‌گونه و بسیار فنی شخص راوی (جمشید معروف به علی خوش لفظ) شروع می‌شود:

«در صفحه اول شناسنامه کهنه من نوشته است: جمشید خوش لفظ، تاریخ تولد: ۱۳۴۳/۸/۸، شهرستان همدان. مثل خیلی از آدم‌ها، از طفولیت چیزی یادم نیست. بزرگ‌تر که شدم، مادرم تعریف می‌کرد: «اسم جمشید را آفات-خدا بیامرز- انتخاب کرد. می‌گفت اسم شیک و جدیدی است. شاید هم آفات به خاطر این، این قدر حظ کرد که روز و ماه و تولد تو، دو سه روز بعد از تولد پسر شاه - رضا پهلوی- بود. اما اسم برادر کوچک‌ترت -جعفر- را حضرت رضا انتخاب کرد...» (حسام، ۱۳۹۶: ۱۵).

راوی داستان، همان قهرمان و شخصیت اصلی و حماسه‌ساز هشت سال دفاع مقدس از اهالی همدان است. شخصیتی که دست‌پرورده محیط پیرامون خویش است. در دورانی که جنگ کارخانه آدم‌سازی می‌شود؛ شخصیت او هم متحول می‌شود. او در دوران کودکی و اوایل نوجوانی بسیارشیطان و پر جنب و جوش است و از دیوار راست بالا می‌رود و تشنه مردم آزاری و سرک کشیدن به باغ‌های همسایگان همراه با دوستانش است و از سویی جسارت و شجاعت از ویژگی‌های بارز شخصیتی اوست تاحدی که با استفاده از پنجه بوکس به مبارزه با اراذل و اوباش داخل کوچه و افراد سرکش بزرگتر از خود می‌پردازد. جسارت و شجاعتی که بعدها در میدان‌های نبرد حق علیه باطل به نمایش درمی‌آید. مبارزه با معلم‌های بی‌حجاب، افراد ضد انقلاب و طرفداران شاه، شورش در شهر برای سرنگونی رژیم پهلوی از دیگر اقدامات مهم اوست. شاید بتوان گفت اولین تحول زندگی او که باعث تغییر شخصیت وی شده؛ پیروزی انقلاب اسلامی در ۲۲ بهمن سال ۱۳۵۷ بود؛ زیرا به نقل از راوی در متن داستان:

«با پیروزی انقلاب در ۲۲ بهمن ماه سال ۱۳۷۵ نوجوانانی مثل من زیر چتر معنویت اسلام به نام مسجد محل، مسیر تازه‌ای را در زندگی خود آغاز کردند. پنجه بوکس را دور انداختم. عکس خواننده‌های دوران طاغوت را، که همیشه مایه رنجش مادرم بود، از در و دیوار اتاقم کندم و دلخوشی و سرگرمی‌ام شد مدرسه و مسجد.» (همان: ۳۲)

تغییر شخصیت در این داستان از وی یک شخصیت پویا ساخته است زیرا، «شخصیت پویا، شخصیتی است که یکریز و مداوم در داستان، دستخوش تغییر و تحول باشد و جنبه‌ای از شخصیت او، عقاید و جهان‌بینی او یا خصلت و خصوصیت شخصیتی او دگرگون شود.» (میرصادقی، ۱۳۶۴: ۱۹۵)

بنابراین، شرایط و اوضاع آن برهه از زمان، سبب می‌شود شخصیت سربه‌هوا، بازی‌گوش و پرنرزی قهرمان داستان به یک شخصیت بسیجی، اهل نماز و مسجد، مأنوس با قرآن و عامل به احکام و اخلاق اسلامی بدل شود. این تحول، اولین جرقه‌ای است که او را راهی جنگ می‌کند و سرنوشتی نامعلوم را برای وی رقم می‌زند. قهرمان داستان با حس مسولیتی شگرف، در تمام صحنه‌های نبرد، همواره پیش قدم می‌شود و شخصیت مثبت، پرجنب و جوش و شوخ طبع خود را حفظ می‌کند. داشتن فکر خلاق و جنگ ذهنی او با عراقی‌ها سبب پیروزی مداوم وی در تمام عملیات‌ها می‌شود. او بی‌توجه به نام و آوازه در عین گمنامی فقط با نیت قربه الی الله در جبهه خدمت می‌کند؛ چنان‌که گشت و شناسایی، مسئولیت گردان عملیات، دیده‌بانی شبانه، بی‌سیم‌چی و حتی رانندگی تانکر آب را در کارنامه خویش رقم می‌زند. از خصوصیات بارز اخلاقی او می‌توان به جسارت، شهامت، اراده قوی و اعتماد به نفس بالا و حاضر جوابی اشاره کرد. گاهی هم به خود مغرور شده و احساس دانایی و کار بلدی برایش در دسرهایی را به دنبال می‌آورد. دل‌نوشته‌های خوش لفظ سرشار از سادگی صفا و معرفت و صداقت و خالی از هر گونه غل و غش است. او همیشه در سنگرها با خدای خود خلوت کرده و به راز و نیاز می‌پردازد. در ادامه به پاره‌ای از ویژگی‌های فردی و اجتماعی وی با استناد به متن کتاب اشاره می‌شود:

نمونه‌ای از توان و قدرت بدنی فوق‌العاده شخصیت علی خوش‌لفظ

آن‌گونه که از متن داستان برمی‌آید راوی از توان بدنی و جسمی بالایی برخوردار بوده و برخی از اقدامات او در جبهه، بیانگر این ویژگی ممتازشان است:

«عصر عملیات، یک کامیون پنج تنی مهمات آوردند و در خط تقسیم کردند. بخش زیادی از آن خمپاره ۱۲۰ میلی‌متری بود که به دلیل نبودن جاده ماشین‌رو، بردن مهمات خمپاره تا پای قبضه‌ها ممکن نبود. عملیات نزدیک می‌شد و مجال تأخیر نبود. با چند نفر شروع کردیم و یکی یکی جعبه‌های خمپاره را روی دوش انداختیم و از یک مسیر پانصد متری تا پایین تپه، یعنی محل استقرار خمپاره‌ها، بردیم. وزن هر جعبه بیش از ۲۵ کیلوگرم بود و راه شیب‌دار خاکی را باید به دفعات می‌رفتیم و برمی‌گشتیم. قریب چهارصد جعبه را تا پای قبضه‌ها بردیم...» (همان: ۶۴)

نمونه‌هایی از شجاعت شخصیت علی خوش‌لفظ

باتوجه به اوصاف راوی در داستان، می‌توان گفت که جسارت، شجاعت کم‌نظیر و ریسک‌پذیری شهید خوش‌لفظ در سراسر کتاب ستودنی و اعجاب‌انگیز است؛ برای مثال، در کتاب آمده است:

«شاید کم‌سن و سال‌ترین فرد که از دیوار بلند ساواک بالا می‌کشید من بودم نه از گلوله می‌ترسیدم و نه از ضرب باتوم آژان‌ها» (حسام، ۱۳۹۶: ۲۸).

«از چاله خارج شدم بی‌خیال گلوله و انفجار» (همان: ۹۹).

این صحنه‌ها به خوبی، شجاعت و مقاومت و پیش‌گامی او در صحنه جنگ را نشان می‌دهد. نوجوان شانزده ساله‌ای که داوطلبانه با دستکاری شناسنامه‌اش عازم جنگ می‌شود. ترسیم چنین چشم‌انداز بی‌بدیلی، بی‌گمان یکی از ویژگی‌های اساسی یک شخصیت‌پردازی ماندنی و پویاست که بر سایر عناصر دیگر را هم اثر گذاشته و موجب انتقال قدرتمندی خود به آنان نیز شده است؛ زیرا برای خلق داستانی بزرگ به شخصیتی بزرگ نیاز است.

بعد از تحلیل رفتارها و گفتارهای قهرمان داستان، می‌توان گفت که شخصیت وی، پویا، متغیر و کروی است؛ زیرا او در طول جنگ با دیدن صحنه‌های نبرد، شهید شدن دوستان و آشنایان و... دید تازه‌ای، پیدا می‌کند و دچار دگرذیسی شخصیتی و تحول در عقاید و جهان‌بینی‌اش می‌شود؛ هم‌چنین شخصیت راوی، شخصیتی جامع و چند بعدی است و نمی‌توان وی را در یک عبارت توصیف کرد؛ بلکه رفتار وی، براساس شبکه‌ای در هم تنیده از انگیزه‌ها و هدف‌ها و شرایط بنا شده است و در طول مسیر زندگی خود، با انجام اعمالی کاملاً غیره منتظره و جدید مثل، دستکاری شناسنامه، شگفتی خواننده را برمی‌انگیزد.

هرکس با مطالعه دقیق این اثر، سیر تکاملی شهید خوش‌لفظ را درک خواهد کرد؛ نوجوانی که هم شیطنت‌های خود را دارد و هم در بستری مناسب، از انرژی و شور جوانی برای خودسازی درونی و اثرگذاری در جامعه بهره برده است. در تهذیب نفس شهید، به یقین حساسیت فوق‌العاده مادر و آموزش‌های وی از کودکی، بی‌تأثیر نبوده است؛ چرا که مادر ایشان، تمام همت خود را به تربیت اسلامی فرزندانش معطوف کرده بود؛ به عبارت دیگر، محیط نقش به سزایی در عملکرد شهید خوش‌لفظ داشته است؛ به گونه‌ای که قبل از جنگ، محیط نابه‌سامان محله از او فردی جسور و اهل دعوا و بی‌مبالا ساخته بود؛ ولی با آغاز جنگ و تغییر محیط زندگی او، به شخصیتی خودساخته و مبادی آداب و متدین بدل می‌شود؛ در واقع، جنگ شرایط تازه‌ای را پیش روی شهید قرار داده و سبب می‌شود از دوستان و هم‌زمانش، ویژگی‌های متعددی را وام گرفته و در خود پرورش دهد؛ برای مثال، از شهید علی محمدی ویژگی

«معصومیت» و از شهید دیگری که کارگر و هم‌زمش بوده؛ «تبعیت از فرمانده» و «ایستادگی» را آموخته و درس‌های بسیاری نیز از دو دوست دیگر خود «حجت‌الاسلام حمید ملکی» و «آیت‌الله سید رضا فاضلیان» می‌آموزد؛ برای مثال راوی دربارهٔ شخصیت ممتاز حمید ملکی می‌گوید:

«همین برخورد لطیف و اخلاقی و روان‌شناسانهٔ آقای ملکی، بهرام را مرید او کرد و لطف خدا شامل حالش شد و زودتر از من به حلقهٔ سپاه پیوست» (حسام، ۱۳۹۶: ۹۱).

تدوین‌گر، حجم قابل توجهی از صفحات کتاب را به شخصیت راوی اختصاص داده است تا اهمیت وی را در روایت به خواننده نشان می‌دهد. بعد از راوی، شخصیت‌هایی چون؛ «حبیب مظاهری»، «علی چیت‌سازیان»، «علیرضا ناهیدی»، «محمود شهبازی»، «حاج احمد متوسلیان»، «علی محمدی» و در نهایت «مادر علی» از اهمیت بسیاری برخوردارند؛ به گونه‌ای که راوی، زیباترین و احساسی‌ترین توصیف‌های خود را نثار این افراد کرده است؛ تنها شخصیت‌هایی که به طور مطلق خوب هستند و هیچ سهو و لغوی در رفتار، گفتار و تصمیم‌های آن‌ها دیده نمی‌شود، تا جایی که به حقیقت نمایی آن‌ها هم تاحدی آسیب وارد کرده است. خواننده با خواندن اثر در می‌یابد که محوریت توصیف و معرفی شخصیت‌ها، مردم معمولی و جنگ زدهٔ همدان و خرمشهر و... هستند که تا قبل از جنگ، یک زندگی عادی را سپری می‌کردند و با شروع جنگ، رفتار متفاوتی را از خود نشان می‌دهند، با این حال نمی‌توان آن‌ها را جزو شخصیت‌های پویا (جز راوی) به شمار آورد، زیرا «رفتار شخصیت‌ها در موقعیت‌های مختلف (جنگ و صلح) به معنای تغییر کنش‌گری آن‌هاست که در این اثر تحت تأثیر تغییر وضعیت است و تغییر نقش کنش‌گری به معنای تغییر شخصیت نیست؛ حال آنکه «شخصیت پویا»، شخصیتی است که مدام در داستان دستخوش تغییر و تحول باشد و جنبه‌ای از شخصیت او، عقاید و جهان‌بینی او یا این خصلت و خصوصیت شخصی او دگرگون شود.» (میرصادقی، ۱۳۶۴: ۱۹۵).

براساس این دیدگاه، می‌توان گفت اکثر شخصیت‌های کتاب، ایستا هستند.

جدول ۱. ویژگی‌های مثبت شخصیتی راوی داستان

کلام موجز: «دو کلمه بیشتر نگفت: مستقیم برو، می‌رسی به همت»	روک و راست در گفتار: «... و از هر باغی، هرچه به دستان می‌رسید و میلمان می‌کشید می‌خوردیم» (همان: ۸).
(حسام، ۱۳۹۶: ۱۰)	
شاداب و پرنرزی: «تا به جنوب برسیم توی سر و کول هم می‌زدیم.»	مطیع و فرمانبر: «ولی باز به خودم اجازه ندادم بی‌اذن سعید اسلامیان به قصر شیرین بروم» (همان: ۲۶۸)
(همان: ۲۰۳)	
پرتحمل: «پرستار باور نمی‌کرد با این زخم بیست روز زندگی کرده باشم»	ساده زیستی: «سرم را روی زمین گذاشتم و روی فرش دراز کشیدم و گفتم بچه‌های توی جبهه روی زمین می‌خوابند» (همان: ۲۲۹-۲۳۰).
(همان: ۱۸۶)	
گریزان از شهرت: «آنجا که از آفت بلدچی پرآوازه گریخت تا خود واقعی‌اش را پیدا کند» (همان: ۱۱)	امین: «یک کیف جیبی پر از پول پیدا کردم با چشم‌های اشکی کیف را به مادرم دادم که به معتمدان محل بدهد» (همان: ۲۳)
خستگی ناپذیر و مصمم: «پس از یازده بار مجروحیت با تیر و ترکش و موج شیمیایی حالا نمی‌تواند روی تخت بیمارستان بنشیند...» (همان: ۱۱)	اهل مراقبه و خودسازی: «به این فکر می‌کردم که باید در اخلاق و منش خود تغییر رویه بدهم به خصوص اینکه حالا مرا به عنوان بچه مسجدی می‌شناختند» (همان: ۲۵)
بازیگوش و پرنشاط: «بچهٔ بازیگوش محلهٔ شتر گلوی همدان که روزی از دیوار راست بالا می‌رفت» (همان: ۱۱)	روحیهٔ انقلابی‌گری و شجاعت: «شاید کم سن و سال‌ترین فرد که از دیوار بلند ساواک بالا می‌کشید من بودم نه از گلوله می‌ترسیدم و نه از ضرب باتوم آژان‌ها» (همان: ۲۸)

اجتماعی و اهل رفاقت: «علی خوش لفظ به تعبیر همزمانش علی خوش رفیق است طی هشت سال جنگ هشتصد نفر از رفیقانش شهید شده‌اند که با نود نفر از آنان رفیق‌تر و عقد اخوت بسته بود (همان: ۱۲)

دشمن ستیز و ضد طاغوت و اهل عمل: «... بغض و کینه نسبت به حکومت طاغوت در دل و جانم زیانه می‌کشید. احساس می‌کردم با معرفت و آگاهی همراه است از حادثه و ماجرا لذت نمی‌بردم فکر می‌کردم به آموزه‌های منبر و مسجد عمل کنم» (همان: ۲۸)

بامرام و بامعرفت: «علی خوش رفیق برای هیچ کدام از آن‌ها رفیق نیمه راه نبود؛ کتاب خاطرات او مرام نامه برادری است» (همان: ۱۲).

کنجکاوی: «... جعبه‌ها سنگین بودند از سر کنجکاوی یکی از آن‌ها را باز کردم.» (همان: ۵۰)

باحیا: «هر بار که خواستم بگویم برای شهادت من رضایت بده خجالت کشیدم و فقط می‌گفتم مادر جان برایم دعا کن» (همان: ۱۰۵).

مسئولیت‌پذیر: «ترس برای شخص خودم نبود که از هر حیث آماده اسارت یا شهادت بودم؛ بلکه به دلیل نگرانی برای انجام وظیفه بود و این که آیا می‌توانم در شب عملیات ۳۵۰ نفر را پشت سر خود بیاورم» (همان: ۱۱۶).

جهادگر و ایثارگر: «ولی دیدن شرایط بغرنج در زیر دامنه قراویز فکر استراحت را از ذهنم برده بود.» (همان: ۹۵).

متواضع و فروتن در برابر والدین: «... اما فکر کردم که به خصوص مادرم مهبای شهادت من نیست لذا فکری به سرم زد که او را به پابوس امام رضا ببرم و همان جا قسم بدهم که به شهادت من راضی باش» (همان: ۱۰۴)

اهل معنا: «علی خوش لفظ به تعبیر استاد و مرادش آیت‌الله حاج آقا رضا فاضلیان «علی خوش معنا» است در قید و بند لفظ و تکلف گفتار و آرایه‌های کلامی نیست» (همان: ۱۲)

شوخ و بامزه: «همان فرد که این اسم بامسمای واحد کانکس مرغ را روی ما گذاشته بود اسمش ناهیدی بود... خنده معنی داری کردم و به بغل دستی ام گفتم: ناهید که اسم خانمه» (همان: ۵۱)

ماجراجو: «ناهدی با تمام زوایای آشکار و پنهان روح من آشنا بود؛ بیشتر از همه روحیه ماجراجویی ام او را نگران می‌کرد» (همان: ۶۸)

آمر به معروف و ناهی از منکر: «رفتم سروقت بهرام و با عصبانیت گفتم: با این آدم‌ها و اندیشه‌های الحادی شان رابطه نداشته باش» (همان: ۹۰) // «... می‌دانستم که او تحت تاثیر تعریف‌های من به جبهه علاقه مند شده...» (همان: ۲۳۶).

قابل اعتماد و رازدار: «... این را در خلوت فقط برای من گفته بود.» (همان: ۲۹۶)

خوش قول: «علی آقا اخم شیرینی کرد که مخصوص خودش بود: قبول دارم که خوش قول هستی.» (همان: ۵۶۰)

باهوش و تحلیل‌گر: «من قلق و فرمول رد شدن و پنهان ماندن از چشم سگ‌ها تا رسیدن به درخت گلابی را می‌دانستم» (همان: ۱۹-۲۰) / (وقتی برگشتم گزارش شناسایی را این گونه به رده مافوق نوشتم... تحلیل من درست بود) (همان: ۳۰۴-۳۰۵)

باتقوا و اهل مبارزه با هوای نفس: «آنجا یاد گرفتم که برای هرکاری باید دلیلی خداپسندانه داشته باشم و همه چیز را بر اساس تکلیف شرعی نه التذاذ نفسانی انجام دهم» (همان: ۱۰۲).

هرچند در این داستان، مخاطب با شخصیت مثبت راوی به ویژه پس از اعزام به جبهه روبه‌رو است؛ اما در تحلیل شخصیت این عنصر اصلی باید به ویژگی‌های منفی او نیز اشاره کرد؛ چنان‌که با مطالعه این مجموعه داستانی می‌توان ویژگی‌های منفی راوی را نیز استنباط کرد.

جدول ۲- ویژگی‌های منفی شخصیتی راوی داستان

جوگیر و سر به هوا: «شوق رسیدن به تهران و رفتن به لبنان بی‌قرارم کرده بود آن قدر که بازهم جوگیر شدم و یادم رفت که قرار است من جلودار باشم...» (همان: ۱۸۱).

مغرور و خودبرتربین: «هم سن و سال من بود و شاید اولین بار بود که به جبهه می‌آمد، اما حالا فرمانده گروهان بود... برایم سنگین بود که با سابقه رزم در چند جبهه و آن هم از نوع کار اطلاعات عملیات حالا مهمات بیاور یک نوجوان باشم» (همان: ۲۴۶-۲۴۷)

بی مبالات و بی احتیاط: «صبح روز پنجم بازشیطنت کار دستم داد از پناه و پوشش صخره خارج شدم تا جایی که هم من عراقی‌ها بالای تپه را می‌دیدم و هم آن‌ها مرا. تا به خود بیایم از آسمان رگبار تیر به ستم روانه شد.». (همان: ۲۵۲)

لج‌باز: «لج‌گرفته بود یا غرور برم داشته بود که فقط گفتم: نیازی به مادون کشی نیست» (همان: ۳۷۳)

پرخور: «سرخپایان یک دکه ساندویچی بود سه تا ساندویچ و دو تا نوشابه گرفتم و دلی از عزا درآوردیم... دکتر گفت پاشو تو که نمی‌توانی جلوی شکمت را بگیری چطوری می‌خواهی جلوی عراقی‌ها را بگیری؟» (همان: ۵۱۵)

همانطور که اشاره شد، اغلب این ویژگی‌ها مربوط به دوران کودکی و نوجوانی راوی و قبل از رفتن وی به جبهه است؛ اما شخصیت راوی بعد از رفتن به جنگ، متحول شد؛ باوجود این، هر از گاهی برخی از این خصیصه‌ها در طول جنگ نیز آشکار می‌شود؛ اما راوی با تهذیب‌های نفسانی و ریاضت‌های درونی خود و تأسی گرفتن از شخصیت‌های بزرگ جنگ مانند حاج احمد متوسلیمان، علی چیت سزایان و... این ویژگی‌ها را ترک می‌کند.

۲-۳-۱-۲-۳-۲-۲ مادر شهید علی خوش‌لفظ

ایشان از شخصیت‌هایی پرتکرار در این اثر است که راوی داستان با آن انس و الفت ویژه‌ای دارد. مادر شهید فردی کاملاً مذهبی است که در شکل‌گیری شخصیت راوی بسیار مؤثر بوده و زمینه فرستادن پسرانش به جبهه را نیز فراهم کرده است. وی نمونه یک مادر مهربان و ناصح است که ایمان، صبر و صلابت بالای او به فرزندانش، آرامش می‌داد. ایشان بسیار پای‌بند به آداب و رسوم اجتماعی است و این مطلب از سخنان راوی مشخص می‌شود. مادر شهید، نمونه یک شخصیت ساده، مسطح، ایستا، نوعی و قراردادی و همراز و یاری دهنده است.

۲-۳-۱-۳-۳-۲ بهرام عطائیان

این شخصیت داستانی دوست صمیمی و هم‌بازی دوران کودکی راوی و فردی خوش‌رو و شوخ‌طبع بوده است. از شخصیت‌های ساده، نوعی، فرعی، پویا و قالبی و قراردادی داستان است. پویایی شخصیت وی بدین دلیل است که او در اوان نوجوانی به همراه راوی به مردم آزاری می‌پرداخت و درب خانه‌های مردم را می‌زد و فرار می‌کرد؛ اما بعدها متحول شده و راهی جبهه می‌شود. شخصیت او نمونه شخصیت متغیر و همه‌جانبه است و چون تا پایان شهادتش در جنگ، حضور فعال دارد از شخصیت‌های قراردادی داستان است. وی مونس تنهایی‌های علی و بسیار طرفدار حق بود و اعتقاد داشت که اگر کار اشتباهی کند باید مجازات شود. وی به خاطر یک تصادف ناخواسته و مرگ یک پیرمرد عرب ۲ ماه در زندان به سر برد و در این مدت تنها غصه او دوری از جبهه بود. وی سرانجام در عملیات کربلای ۵ شهید شد.

۲-۳-۱-۴-۳-۲ حسن مرادیان

حسن مرادیان از شخصیت‌های مؤثر بر شخصیت راوی است. این شخص مسئول آموزش نیروهای بسیجی و از پاسداران گمنام و مربیان برجسته بود. او در داستان شخصیتی ایستا، فرعی، همه‌جانبه، قراردادی و کروی دارد، زیرا به تمام مسائل بسیار ریزبینانه و دقیق برخورد می‌کند و نمونه یک استاد کامل و بسیار زیرک و فهمیده و یک شخص بسیار جدی و مصمم در کارش بود. وی برای اعزام نیرو به جبهه به سبب مسئولیت سنگینی که داشت از بسیجیان تعهدنامه یا رضایت‌نامه والدین گرفته و همین امر نشان دهنده توجه و ریزبینی او در تمام امور است. ایشان همیشه گوشزد می‌کرد که جبهه جای جمع کردن ثواب است.

۲-۳-۳-۱-۵- علیرضا ناهیدی

یکی از شخصیت‌های داستانی پرتکرار به ویژه در بخش آغازین داستان، علیرضا ناهیدی است. او جوانی خوش سیما با لهجه تهرانی، تاحدی لاغر اندام با روحیه‌ای بسیار بالا و بسیار شیرین و شوخ طبع بود. ناهیدی، مؤسس و استاد تمام عیار واحد ادوات در سازمان رزم نیروهای تهرانی و فرمانده تیپ ذوالفقار- تیپ ادوات- از لشکر ۲۷ محمد رسول الله بود. از طریق گفت‌وگوهای ناهیدی می‌توان به شخصیت جامع او پی برد. او از افراد مؤثر بر شخص راوی (علی خوش لفظ) بود؛ زیرا وی را از خانواده و تمام افکار گذشته دور می‌کرد. ناهیدی به حال درونی افراد پی می‌برد و حس ششم خوبی داشت. او، فردی بسیار مهربان و دلسوز بود که پیوسته راوی داستان را هدایت می‌کرد و حتی برخی مواقع، به او فرصت مرخصی می‌داد تا به خانواده‌اش سر بزند. بنابراین، می‌توان او را شخصیتی، قهرمان، یاری‌دهنده، ایستا، همراز و کروی دانست. او بسیار ناصح و آشنا به تمام مسائل جنگ بود. ناهیدی با سخنان پخته و سنجیده خود به شخص راوی فهماند که چه مسئولیت سنگینی بر دوش دارد.

«برادر خوش لفظ، درست است که سن و سالت کم است، اما حالا یک مسئول هستی و باید احساس مسئولیت بکنی. به هیچ وجه برای یک نفر عراقی، یک خمپاره سنگین مصرف نکن. مهمات را برای ستون عراقی‌ها و سنگرهای اجتماعی خرج کن.» (حسام، ۱۳۹۶: ۶۹)

۲-۳-۳-۱-۶- حمید ملکی

حمید ملکی، رئیس انجمن اسلامی و جوانی موقر، محکم و صبور و ژرف‌نگر که با جذب فوق‌العاده و برخوردهای لطیف و اخلاقی و روان‌شناسانه خود، جایگاه ویژه در استحکام شخصیت نوجوانان و جوانان محله دارد. وی با این‌که هم‌سن و سال بقیه بچه‌های جبهه بود، از همان آغاز مرتبه استادی میان بچه‌ها را داشت. شخصیت وی ساده، ایستا، مسطح، فرعی و قراردادی است.

۲-۳-۳-۱-۷- فرمانده تمام (حاج احمد متوسلیان)

حاج احمد متوسلیان، یکی از شخصیت‌های مهم و یاری‌دهنده، ایستا، فرعی، مسطح و یاری‌گر و همراز و همه‌جانبه‌ای که به نوبه خود در روند داستانی و تغییر شخصیت قهرمان اصلی نقش بسزایی دارد و یکی از اثر گذارترین افراد در

میان اشخاص داستانی است که در دل مردم بسیار جا باز کرده بود او همیشه از پیروزی اسلام بر کفر سخن می‌گفت و بسیار با صلابت، متواضع و مؤمن بود. جته‌اش بر خلاف هیبتش لاغر اندام بود و سخنان زیبا و پر مفهوم می‌گفت: «یک بلدچی باید اول خودش را بشناسد، بعد خدای خودش را و بعد مسیر رسیدن به مقصد را. آن وقت می‌تواند دست دیگران را بگیرد و راه را از چاه نشان بدهد. شاه کلید توفیق در عملیات‌ها دست بلدچی‌هاست. آن‌ها باید گردان‌های پیاده را از دل معبر و میدان مین عبور بدهند و برسانند بالای سر دشمن، اما باید قبل از این‌کار، با دشمن نفس مبارزه کنند و از میدان تعلقات بگذرند. آن وقت می‌توانند گردان‌ها را آن‌گونه که باید هدایت کنند...» (همان: ۷۴)

او باوجود داشتن مقام و مرتبه بالای اطلاعاتی و جدیت در کار، فردی کاملاً شوخ طبع بود. آشنایی او با راوی داستان در وادی راه خون اتفاق افتاد. حاج احمد آدم روراستی بود و برای منصرف کردن رزمندگانی که قصد بازگشت به عقب داشته؛ سخنرانی کرده تا وجدان‌های خسته و بهانه جوی آن‌ها را تکان دهد. آزادی خرمشهر برای وی از جان و مال و ناموسش عزیزتر بود. حاج احمد، آدم روان‌شناسی بود. نمونه‌ای از سخنان وی برای رزمندگان: «... برادران می‌دانم که خسته‌اید، اما خرمشهر هنوز دست عراقی‌هاست. ناموس ما دست دشمن است. خدا کند که حاج احمد بمیرد و خرمشهر را دست دشمن نبیند. ما چه جوابی برای امام داریم؟ جواب شهدا را چه بدهیم؟ جواب...» (همان: ۱۶۷)

۲-۳-۱-۸-حبیب مظاهری

حبیب مظاهری، از مسئولان جبهه سر پل ذهاب و اولین فرمانده گردان مسلم بن عقیل در لشکر ۲۷ محمد رسول الله بود. او سیمایی دوست‌داشتنی، نورانی و محاسنی بور و خرمایی و قیافه صبوری داشت که عموماً اهل حرف زدن نبود؛ اما با نگاه‌های نافذش با آدم‌ها حرف می‌زد. ایمان حبیب و اراده بالای وی، از او شخصیتی آرام و با طمأنینه ساخته بود. حبیب در تمام عملیات‌ها بدون اذن محمود شهبازی دستور نمی‌داد؛ حتی در مواقعی که موقعیت یا راه‌توسط دشمن شناسایی می‌شد؛ وی می‌کوشید تا علی از این قضیه مطلع نشود؛ زیرا همیشه مراقب علی بود و نمی‌گذاشت ترس و دلهره به جان علی راه یابد. وی یکی از شخصیت‌های مهم و تأثیرگذار بر راوی داستان است که شخصیتی فرعی، مسطح، همه‌جانبه، ایستا، قراردادی، نوعی، یاری‌دهنده و همراه با راوی دارد که حضور پررنگ وی در قسمت‌های پایانی کتاب، کم‌رنگ‌تر می‌شود.

۲-۳-۱-۹-پدر علی (اسد الله)

اسدالله پدر قهرمان اصلی داستان، نمونه یک پدر زحمت‌کش است. ایشان راننده پرتلاش و نان‌آوری سخت‌کوش‌اند که با کامیون و ولو، در همدان و اطراف آن کار می‌کند. او در داستان نقش کم‌رنگی دارد و نویسنده تنها سه الی چهار بار از وی یاد می‌کند؛ برای مثال، زمانی که علی باید برای رفتن به خط مقدم جبهه از پدر کسب اجازه کند و نیز زمانی که علی مجروح شده و در بیمارستان بستری می‌شود از همراهی پدر یاد شده است.

تمام شخصیت‌های بالا به جز پدر راوی، در داستان حضور پررنگ داشته و بیشترشان شخصیت فرعی، ایستا، قراردادی و نوعی... دارند. تعداد شخصیت‌های داستانی این مجموعه بسیار زیاد است که در اینجا فقط به تحلیل کلی برخی از شخصیت‌های برجسته داستان اکتفا شد.

۲-۳-۴- نگاه کلی به تحلیل شخصیت‌ها

در توصیف و تحلیل انواع شخصیت‌ها باید گفت که از لحاظ علمی، دو نوع شخصیت اصلی وجود دارد؛ شخصیت داستانی و شخصیت واقعی که این دو هیچ وجه مشترکی با هم ندارند؛ مثلاً هیچ لزومی ندارد که شخصیت‌های داستانی؛ مانند شخصیت‌های واقعی عقده‌هایی داشته باشند. از سویی دیگر شخصیت‌های داستانی و شخصیت‌های واقعی از نظر عمده‌ترین حقایق زندگی؛ مانند تولد، خوراک، خواب، عشق و مرگ متفاوت هستند؛ برای مثال شخصیت داستان هرگز یک سوم اوقاتش را در خواب نمی‌گذراند و به ندرت اتفاق می‌افتد که شخصیت داستان برای ادامه حیات به خوراک نیاز داشته باشد و یا از خوردن آن لذت ببرد، مگر این‌که به اجبار در داستان از ایشان خواسته شود که به خوراک نیاز پیدا کنند و یا از خوردن آن لذت ببرند (فورستر، ۱۳۵۳: ۷۴-۷۶).

بنابراین، در زندگی واقعی به هیچ وجه توانایی شناخت افراد وجود ندارد؛ زیرا نمی‌توان از احوال و درونیات آنان باخبر شد؛ اما رمان، زمینه شناخت درونی شخصیت‌ها و پی بردن به احوالات آنان را فراهم می‌کند و همین مطلب باعث تفاوت ذاتی شخصیت داستانی از شخصیت واقعی می‌شود و زندگی و اوضاع و احوال درونی و بیرونی شخصیت داستانی برای مخاطب آشکار می‌شود؛ درحالی که زندگی درونی شخص واقعی پوشیده است و فقط مظاهری از آن در کلام یا نگاه یا پوست صورتش به جلوه در می‌آید. آنچه در تحلیل شخصیت‌های داستانی به دست آمده؛ حاکی از این است که تمام اشخاص داستان، وجود حقیقی و واقعی دارند و نویسنده در به تصویر کشیدن این اشخاص، هیچ دخل و تصرفی نداشته و به بازتاب تمام‌نمای حوادث و زندگی این افراد پرداخته است؛ هرچند برخی از ویژگی‌ها و ظاهر شخصیت‌ها، به شیوه مستقیم وصف شده‌اند؛ اما زاویه دید اول شخص سبب شده؛ امکان شناخت کامل درون اشخاص محقق نشود و تنها از طریق اعمال، رفتار و کنش‌های صورت گرفته توسط شخصیت‌ها و شیوه جریان سیال ذهن تاحدی به مخاطب در درک بهتر شخصیت‌ها کمک‌شود. با این شیوه شخصیت‌پردازی، می‌توان افراد و تمام شخصیت‌های جبهه و جنگ را از نظر روان‌شناسی و فردی، اجتماعی، شخصیتی و... واکاوی کرد و این شیوه سبب می‌شود که ذهن مخاطب را درگیر کرده و او را تا پایان داستان برای شناخت کامل شخصیت‌ها سوق دهد. البته شایان ذکر است که این کتاب هم مانند سایر آثار داستانی خالی از ضعف یا نقص نیست به گونه‌ای که می‌توان گفت عواملی چون لحن یکسان شخصیت‌های متفاوت در گفت‌وگوهای داستان و دخالت‌های غیرضروری و حضور غیر فنی نویسنده در روند داستان و هم‌چنین شعار دادن نویسنده از زبان شخصیت‌های داستان را می‌توان از ضعف‌ها و سستی‌های شخصیت‌پردازی در این مجموعه داستانی قلمداد کرد.

نتیجه‌گیری

پس از بررسی شخصیت‌ها و شیوه‌های پردازششان، در این اثر، نتایج ذیل حاصل شده است:

نویسنده در این کتاب با درک اهمیت و جایگاه عنصر شخصیت در عالم داستان از طیف‌های گوناگون شخصیتی - ساده و جامع، ایستا و پویا، مقابل، همراه، فرعی و... بهره برده است. تجلی شخصیت‌های ایستا و ساده در این مجموعه به واسطه محدود بودن عرصه داستانی، بسیار بیشتر از شخصیت‌های جامع و پویا می‌باشد؛ هم‌چنین شخصیت و شخصیت‌پردازی در این مجموعه با نوع روایت یا زاویه دید در ارتباط است؛ به گونه‌ای که در این مجموعه داستانی به دلیل زاویه دید اول شخص، شناخت کامل و همه جانبه طیف شخصیتی بسیار محدود است؛

اما نویسنده کوشیده است تا حد امکان به حقیقت ماندی شخصیت‌ها توجه کند و به بهترین وجه ممکن، شخصیت‌های داستانی را برای مخاطب، تصویرسازی کند.

با این‌که تمام شخصیت‌ها و حوادث در کتاب وقتی مهتاب گم شد واقعی هستند؛ اما تدوین‌گر کتاب در پردازش و ارائه آن‌ها در مقیاس وسیع به شیوه داستان‌نویسی عمل کرده است؛ اگر چه این کار موجب جذابیت هر چه بیشتر خاطرات شده است؛ اما از طرفی نیز باعث شده تا در بخش‌هایی از این مجموعه که با نوع ادبی رمان خلط شده، سندیت روایت در سایه قرار بگیرد، البته باید ذکر شود که هر اثری باید متناسب با معیارهای خاص نوع ادبی آن اثر، نقد شود؛ چنان‌که در این پژوهش هم بعد از بررسی و تبیین نوع ادبی کتاب وقتی مهتاب گم شد می‌توان گفت که این کتاب نه تنها از حیث جایگاهش در خاطره‌نویسی، بلکه از نظر استقبال عمومی گسترده از سوی خوانندگان خود، یکی از موفق‌ترین و کامل‌ترین کتاب‌های خاطرات جنگ به شمار می‌آید.

پی‌نوشت

۱- برای توضیح بیشتر ر. ک: سعیدی، ۱۳۹۵: ۱۷-۲۴.

منابع

- اخوت، احمد، (۱۳۷۱)، دستور زبان داستان، چاپ اول، اصفهان: فردا.
- ایرانی، ناصر، (۱۳۸۰)، هنر رمان، چاپ اول، تهران: آبانگاه.
- براهنی، رضا (۱۳۶۸)، قصه‌نویسی، چاپ چهارم، تهران: البرز.
- بیشاپ، لئونارد (۱۳۷۴)، درسهایی درباره داستان‌نویسی، ترجمه محسن سلیمانی، تهران: زلال.
- پاینده، حسین (۱۳۹۵)، داستان کوتاه در ایران (۱)، جلد اول داستان‌های رئالیستی و ناتورالیستی، چاپ سوم، تهران: نیلوفر.
- حجازی، سیدفاطمه (۱۳۹۴)، «جریان سیال ذهن در سینما»، مجموعه مقالات کنفرانس بین‌المللی پژوهش در علوم و تکنولوژی، صص ۱-۱۴.
- حجوانی، مهدی (۱۳۸۰)، «گزارش شخصیت‌پردازی در ادبیات داستانی: گزارش دهمین نشست نقد آثار ادبی»، کتاب ماه کودک و نوجوان، صص ۷۱-۸۳.
- حسام، حمید، (۱۳۹۶)، وقتی مهتاب گم شد (خاطرات علی خوش‌لفظ)، چاپ ۲۵، تهران: سوره مهر.
- حسن‌لی، کاووس؛ پیرصوفی املشی، زهرا (۱۳۹۶)، «بررسی انتقادی مقالات علمی-پژوهشی با موضوع «شخصیت و شخصیت‌پردازی» در ادبیات داستانی»، فصلنامه علمی-پژوهشی نقد ادبی، س ۱۰، ش ۳۹، صص ۶۱-۱۰۰.
- خسروی، شمسی (۱۳۸۲)، «شخصیت‌های داستانی دفاع مقدس باید متنوع‌تر شوند»، گزارش میزگرد شخصیت‌پردازی در ادبیات داستانی دفاع مقدس، ادبیات داستانی، سال یازدهم، شماره ۷۳، صص ۱۵-۱۹.
- دقیقیان، شیرین‌دخت، (۱۳۷۱)، منشاء شخصیت در ادبیات داستانی، تهران: مؤلف
- رضوانیان، قدسیه (۱۳۸۰)، «ابزارها و عناصر شخصیت‌پردازی در متون داستانی عرفانی (کشف المحجوب، اسرارالتوحید، تذکره الاولیا)»، بخش نخست، آیین میراث، سال چهارم، شماره ۲، صص ۸-۳.
- رضوانیان، قدسیه، (۱۳۸۸)، از سرگذشت‌نویسی به داستان‌نویسی (آیینی نو در نگارش)، مازندران: دانشگاه مازندران.
- زرقانی، سیدمهدی؛ محمودرضا، قربان صباغ (۱۳۹۵)، نظریه ژانر (نوع ادبی) رویکرد تحلیلی-تاریخی، تهران: هرمس.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۱)، ارسطو و فن شعر، تهران: امیر کبیر.
- سرشار (رهگذر)، محمدرضا (۱۳۷۵)، منظری از ادبیات داستانی پس از انقلاب، تهران: پیام آزادی.
- سعیدی، مهدی (۱۳۹۵)، ادبیات داستانی جنگ در ایران، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاد دانشگاهی.
- عابدی، داریوش، (۱۳۷۱)، پلی به سوی داستان‌نویسی، تهران: مدرسه.
- عبداللهیان، حمید (۱۳۷۸)، «درباره ادبیات داستانی: داستان و شخصیت‌پردازی در داستان»، مجله هنر «ادبیات داستانی»، شماره ۵۰، صص ۳۹-۳۱.
- عبداللهیان، حمید، (۱۳۸۱)، شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان معاصر، تهران: آن.
- عبدی، صلاح‌الدین؛ زمانی، شهلا (۱۳۹۰)، «شخصیت‌پردازی زن در ادبیات داستانی نجیب گیلانی (بررسی موردی رمان لیالی ترکستان، عذرا، جاکارتا و عمالقه الشمال)»، زن در فرهنگ و هنر (پژوهش زنان)، دوره ۲، ش ۳، صص ۹۷-۱۱۶.
- غنی پور ملک‌شاه، احمد؛ محسنی، مرتضی، حقیقی، مرضیه (۱۳۹۴)، «عنصر شخصیت و شخصیت‌پردازی در منظومه داستانی هفت پیکر نظامی»، پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال سیزدهم، ش ۲۵، صص ۹۷-۱۱۶.
- فورستر، ای. ام، (۱۳۵۳)، جنبه‌های رمان، ترجمه ابراهیم یونسی، تهران: امیرکبیر.
- گرچی، مصطفی؛ حامدی، یوسف رضا (۱۳۸۹)، «بررسی و تحلیل رمان بیوتن با تأکید بر عنصر شخصیت و شخصیت‌پردازی»، فصلنامه تخصصی پیک نور زبان و ادبیات فارسی، سال اول، شماره اول، صص ۱۶۱-۱۸۳.
- گودرزی‌نژاد، آسیه، (۱۳۸۸)، «شخصیت‌پردازی در رمان چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم»، فصل‌نامه ادبیات فارسی، شماره ۱۴، ص ۱۵۹.
- مارتین، والاس، (۱۳۸۲)، نظریه‌های روایت، ترجمه محمد شهبان تهران: هرمس، چاپ اول.
- محمدی، محمدهادی (۱۳۷۸)، روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان، تهران: سروش.

- مستور، مصطفی، (۱۳۷۹)، مبانی داستان کوتاه، چاپ سوم، تهران: مرکز.
- معینی، فرزانه (۱۳۸۹)، «بررسی برخی عناصر داستانی در داستان ضحاک (پیرنگ، شخصیت و شخصیت‌پردازی، زاویه دید، صحنه و صحنه‌پردازی)»، نامه پارسی، شماره ۵۲، صص ۲۵-۴۶.
- مقدادی، بهرام (۱۳۷۸)، فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی (از افلاطون تا عصر حاضر)، تهران: فکر روز.
- میرصادقی، جمال (۱۳۸۳)، داستان و ادبیات، چاپ اول، تهران: آیه مهر.
- میرصادقی، جمال (۱۳۶۶)، ادبیات داستانی (قصه، داستان کوتاه، رمان)، تهران: شفا.
- میرصادقی، جمال، (۱۳۶۴)، عناصر داستان: مفهوم داستان، درون‌مایه، چاپ اول، تهران: شفا.
- میرعابدینی، حسن، (۱۳۹۴)، صد سال داستان‌نویسی ایران، جلد سوم، چاپ اول، تهران: چشمه.
- ناصری، مهدی؛ شادپی، محبوبه (۱۳۹۲)، «از حادثه تا شخصیت: بررسی شخصیت در ادبیات داستانی نوجوان دفاع مقدس»، هفتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، صص ۱۸۲۵-۱۸۳۲.
- هاثورن، جرمی (۱۳۷۹)، «شخصیت‌پردازی»، مترجم محمد علی آتش سودا، ادبیات داستانی، شماره ۵۳، صص ۳۳-۵۰.
- یاحقی، محمدجعفر، (۱۳۸۳)، جویبار لحظه‌ها (ادبیات معاصر فارسی)، چاپ ششم، تهران: جامی.
- یونسی، ابراهیم (۱۳۶۹)، هنر داستان‌نویسی، چاپ پنجم، تهران: نگاه.

بررسی تطبیقی مفهوم ازخودیگانگی در داستان گاو اثر غلامحسین ساعدی و داستان ملکوت اثر بهرام صادقی براساس مکتب ادبیات تطبیقی امریکایی

شادی شجعی (نویسنده مسئول)

دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

shadishajee@gmail.com

مهناز جوکاری

دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز

m.jokari67@gmail.com

چکیده

مفهوم ازخودیگانگی، نمودها و تأثیرات آن همواره در آثار ادبی دوران‌های حکومت‌های دیکتاتوری به‌وضوح دیده می‌شود. این پدیده در آثار داستان‌نویسان دهه‌های سی و چهل نیز به‌ویژه در مواجهه با شرایط اجتماعی و سیاسی آن زمان جریان داشته است. ازخودیگانگی به‌عنوان یک حالت روانی به‌معنای گم‌کردن خود و تحت سلطه عاملی بیگانه قرارگرفتن است. در این وضعیت، فرد قدرت تفکر مستقل خود را از دست می‌دهد و هویت خود را نابودشده می‌پندارد. این مقاله به بررسی این مفهوم و علل ایجاد آن در دو داستان «گاو» اثر غلامحسین ساعدی و «ملکوت» اثر بهرام صادقی می‌پردازد. با تحلیل شخصیت‌های این دو داستان که در فاصله‌ای کوتاه از یک‌دیگر نوشته شده‌اند، می‌توان مؤلفه‌های متعددی از ازخودیگانگی را مشاهده کرد. شخصیت‌ها در این آثار، به‌ویژه تحت فشارهای اجتماعی و سیاسی، با بحران هویت مواجه‌اند.

کلیدواژه‌ها: داستان گاو، داستان ملکوت، ازخودیگانگی، الیناسیون.

۱. مقدمه

ادبیات تطبیقی به گفته کفافی «سبکی نوین از سبک‌های پژوهش ادبی است که در برخی دانشگاه‌های غرب، در آغاز دوران جدید، به عرصه وجود گام نهاده است. این سخن به آن معنا نیست که این فن، کاملاً نوظهور است، بلکه از گذشته‌های دور، ادیبان در سرزمین‌های مختلف به انواع پژوهش‌های تطبیقی می‌پرداختند. لیکن گسترش شیوه‌های پژوهش‌های ادبیات تطبیقی و کوشش در تحکیم مبانی آن، ره‌آورد دوران جدید است» (کفافی، ۱۳۸۲: ۳).

از ادبیات تطبیقی تعریف‌های متفاوتی ارائه شده است و با توجه به این تعریف‌ها، دو مکتب فرانسوی و امریکایی، در شیوه و روش با هم فرق دارند. اما تعریف فراگیری از ادبیات تطبیقی هم هست که بیشتر به شیوه مکتب فرانسوی نزدیک است؛ زیرا مکتب امریکایی سعی دارد محدوده ادبیات تطبیقی را گسترش دهد و از صرف پرداختن به روابط تاریخی و تأثیر و تأثری آن فاصله بگیرد. «ادبیات تطبیقی به بررسی تلاقی ادبیات در زبان‌های مختلف و روابط پیچیده آن در گذشته و حال و روابط تاریخی آن از حیث تأثیر و تأثر در حوزه‌های هنری، مکاتب ادبی، جریان‌های فکری، گونه‌های ادبی، سبک‌ها و... می‌پردازد» (سیدی، ۱۳۹۰: ۹). طبق دیدگاه مکتب امریکایی، لازم نیست دو اثر هنری با هم رابطه تأثیر و تأثری داشته باشند. در مکتب امریکایی، تشابه در ادبیات ملل گوناگون، اصل و اساس در نظر گرفته شده است. «ادبیات تطبیقی در این مکتب، با نقد مدرن گره خورده است. نقد مدرن که در مقابل مکتب ادبیات تطبیقی فرانسه قرار می‌گیرد، برخلاف این مکتب، متون ادبی را از جنبه بیرونی آن مورد بررسی قرار نمی‌دهد، بلکه با جنبه‌های درونی متن یعنی با ویژگی‌های هنری و زیبایی‌شناختی آن به بررسی متون می‌پردازد» (سیدی، ۱۳۹۰: ۲۶).

این مقاله داستان‌ها را با توجه به دیدگاه مکتب امریکایی بررسی کرده است. این دو داستان در یک دوره تاریخی نوشته شده‌اند و به این که آیا از هم تأثیر گرفته‌اند یا نه، توجهی نمی‌شود. در این مقاله ابتدا شرح کوتاهی از زندگی نویسندگان و خلاصه داستان‌ها را آورده، سپس به بررسی مفهوم ازخودبیگانگی و مؤلفه‌های آن پرداخته‌ایم و مؤلفه‌های ازخودبیگانگی را در داستان‌ها پیدا کرده و به همانندی‌ها و ناهمانندی‌های این مفهوم در داستان‌ها پرداخته‌ایم. تا حدودی هم سبک‌های شخصی نویسندگان و مفاهیم رایج در آثارشان که به مفهوم ازخودبیگانگی مربوط می‌شود، بررسی شده است.

داستان گاو، یکی از داستان‌های کتاب عزاداران بیل، نوشته غلامحسین ساعدی است که به شیوه آثار دیگر وی، یعنی به اصطلاح رمان روانی یا رمان روان‌شناختی نوشته شده است. در این داستان، فقر و بیچارگی مردم روستا به تصویر کشیده شده است. مشدی حسن وقتی گاو خود را که تنها سرمایه زندگی‌اش بوده، از دست می‌دهد دچار ازخودبیگانگی یا به اصطلاح الینه می‌شود. در مبحث نمادشناسی، گاو مظهر بردگی و استثمار است؛ زیرا نسبت به چهارپایان دیگر استفاده بیشتری از آن می‌شود، به عبارتی هم از زنده و هم از مرده آن استفاده می‌شود.

داستان دوم، ملکوت، اثری از بهرام صادقی نویسنده همین دوره است. آقای مودت، شخصیت اصلی داستان الینه شده، البته تمام اشخاص داستان به نوعی، به این بیماری مبتلا هستند و به‌طور کلی فضای داستان بیشتر، رنگ‌وبوی ازخودبیگانگی دارد تا تک‌تک شخصیت‌ها.

در این مقاله سعی کردیم، مؤلفه‌های ازخودبیگانگی را در این دو داستان‌ها مشخص کنیم و سپس به بررسی تطبیقی آن‌ها بپردازیم.

۲. پیشینه پژوهش

در بررسی‌های انجام‌شده درباره داستان گاو و رمان ملکوت، مقاله‌های بسیاری درباره ابعاد روان‌شناختی و شخصیتی و سبکی در این آثار نوشته شده است، اما چندین مقاله وجود دارد که از نظر محتوایی با این مقاله نزدیکی بیشتری دارند؛ از جمله:

رقیه هاشمی و همکاران (۱۴۰۰)، در مقاله خود به از خودبیگانگی در داستان گاو پرداخته‌اند. این مقاله بستر سیاسی و فکری دوره نویسندگی غلامحسین ساعدی و تأثیر جریان شبه‌مدرنیته در شکل‌گیری این داستان بررسی کرده است. در این مقاله، مفهوم الیناسیون با استعاره‌ای هم‌چون «قدرت و ایدئولوژی»، «هویت» و «دیگری» و نظریه بیگانگی هگل «بیگانگی / بیگانگی / رهایی از بیگانگی» بررسی شده است.

یحیی طالبیان و همکاران (۱۳۹۹)، در مقاله خود به مؤلفه‌های معنا‌باختگی در رمان ملکوت پرداخته‌اند. نویسندگان این مقاله، معنا‌باختگی را متأثر از ادبیات غرب دانسته‌اند و معتقدند بهرام صادقی متأثر از این جریان معنا‌باختگی در غرب است. نویسندگان به بررسی مؤلفه‌های معنا‌باختگی در این اثر پرداخته‌اند و ملکوت را رمانی معنا‌باخته در ادبیات فارسی دانسته‌اند.

این پژوهش در نظر دارد با در نظر گرفتن زمینه‌های مشترک تاریخی، با بررسی تطبیقی دو نویسنده و دو اثر ملکوت و گاو، مفهوم از خودبیگانگی در این آثار را بررسی کند.

خلاصه‌ای از زندگی نویسندگان

غلامحسین ساعدی: وی در سال ۱۳۱۴ در آذربایجان تولد یافت و در سال ۱۳۳۰ هم‌زمان با نهضت ملی، فعالیت‌های سیاسی‌اش را آغاز کرد. در سال ۱۳۳۴ وارد دانشکده پزشکی تبریز شد و به تحصیل پرداخت. به‌طور مداوم طبابت نمی‌کرد و بیشتر وقت خود را به نوشتن اختصاص می‌داد. او با نشریات زیادی همکاری داشت و داستان‌ها و نمایشنامه‌هایش را با نام مستعار گوهرمراد به چاپ می‌رساند. آثار برجای‌مانده از او بسیار زیاد است و از میان آن‌ها می‌توان از داستان‌های نخود هرآش، مرغ انجیر، خانه‌های شهر ری، هشت داستان پیوسته عزاداران بیل و هم‌چنین نمایشنامه‌های ده‌لال‌بازی، چوب به دست‌های ورزیل، بهترین بابای دنیا و... نام برد. رمان عزاداران بیل در سال ۱۳۴۳ به چاپ رسید و تا چند سال بعد دوازده بار تجدید چاپ شد.

در داستان‌های ساعدی، جهان غم‌انگیز سرشار از فقر و بدبختی مردم روستا یا پایین‌شهر، روشن‌فکران بی‌هدف و مادی‌گرا و طبقه متوسطی که از اقشار بالاتر ضربه می‌خورند به تصویر کشیده می‌شود. ساعدی در دوم آذر سال ۱۳۶۴ در اثر خون‌ریزی داخلی در بیمارستان سن آنتوان پاریس درگذشت و در گورستانی به نام پرلاشز در همان شهر به خاک سپرده شد.

بهرام صادقی: وی در سال ۱۳۱۵ در نجف‌آباد اصفهان چشم به جهان گشود. او پس از گذراندن تحصیلات در اصفهان، در دانشکده پزشکی تهران مشغول به تحصیل شد؛ ولی پس از فارغ‌التحصیلی هیچ‌گاه به‌طور مداوم طبابت نکرد. صادقی داستان‌هایش را در اوج جوانی نوشت. از او بیست‌وپنج داستان کوتاه و یک رمان باقی‌مانده که داستان‌های کوتاهش با نام «سنگر و قمقمه‌های خالی» و رمانش با نام «ملکوت» در سال ۱۳۴۲ به چاپ رسیده است. جمال میرصادقی درباره فضای داستان‌های او می‌نویسد: «صادقی از آن دسته نویسندگانی است که از ذهنیت خاص خودشان

هیچ‌وقت خلاصی ندارند و این ذهنیت اغلب بر همه آثارشان سایه می‌افکند. ذهنیت صادقی اندوه‌زده، مرگ‌آلود و هیچ‌گرا (نهیلیستی) است و عناصر ماوراءالطبیعی و وهمی در تکوین آثارش نقش ساختاری مهمی دارند.» (میرصادقی، ۱۳۸۲: ۲۴۵). صادقی در شانزدهم آذر سال ۱۳۶۲ به عارضهٔ سکت، چشم از جهان فروبست.

۳. مبانی نظری

بررسی مفهوم ازخودبیگانگی

واژه الیناسیون در گذشته برای مناسبات حقوقی استفاده می‌شده است: به معنای سلب حقی از یک شخص و انتقال آن به شخصی دیگر. در طول زمان این معنا گسترش پیدا می‌کند و به علومی هم‌چون جامعه‌شناسی، فلسفه، روان‌شناسی و روان‌پزشکی راه پیدا می‌کند.

ازخودبیگانگی حالتی است که در آن انسان با خود بیگانه می‌شود و در تسلط موجود دیگری قرار می‌گیرد. گاهی خود را شخص دیگری تصور می‌کند و گاهی گمان می‌کند به صورت حیوانی درآمده است. «براساس نظر فریره در حالت ازخودبیگانگی، مرکز کنترل اعمال از فرد خارج شده، در اختیار یک نیروی خارجی قرار می‌گیرد» (کریمی و ذاکری، ۱۳۹۰: ۱۲۹). «این مفهوم به طور جدی، از سدهٔ هجدهم، با نقد روسو از جامعهٔ مدنی که جان لاک مطرح کرده بود، آغاز شد و سپس فیخته، شیلینگ و هگل، آن را با عنوان بیگانگی ذهن، طرح کردند. بعد از هگل، فوئرباخ ازخودبیگانگی را از حوزهٔ متافیزیکی به حوزهٔ مردم‌شناسی وارد ساخت. بحث از خودبیگانگی با مارکس شکوفا می‌شود؛ وی، شرایط کارگر در نظام سرمایه‌داری را معرّف وضعیت انسان ازخودبیگانه می‌داند. برای مارکس از دست دادن «خود» در اشیایی که او تولید می‌کند، ازخودبیگانگی اولیه است» (کریمی و ذاکری، ۱۳۹۰: ۱۲۷). هگل ازخودبیگانگی را حالتی می‌داند که در آن فرد می‌پندارد که شخصیت فردی‌اش خارج از ذاتش قرار دارد و شخصیتش را در جامعه و دولت می‌بیند. او زمانی حس می‌کند عصر روشنگری فرارسیده که ازخودبیگانگی به پایان رسیده باشد (رجبی، ۱۳۸۰: ۸۲).

این بیماری از ابتدای خلقت بشر وجود داشته است و فقط تحلیل آن به عصر رنسانس در اروپا بازمی‌گردد. با صنعتی شدن جوامع غربی، این حالت به عنوان یکی از آسیب‌های بزرگ اجتماعی شناخته شد و پس از آن راهکارهای بسیاری برای درمانش اندیشیده شد (آقاحسینی و ربانی، ۱۳۸۴: ۱۶۵).

در فلسفهٔ اسلامی رابطهٔ انسان با خدا، رابطه‌ای از نوع تعلّق است و در آموزه‌های وحیانی حقیقت انسان با ذات الهی سنجیتی تمام دارد؛ در نتیجه، خودفراموشی حاصل خدافراموشی است و خودیابی حاصل خدایابی می‌باشد (صادقی و گنجور، ۱۳۸۹: ۷۷).

در جامعه‌شناسی اوضاع اجتماعی و عواملی که این حالت روانی را به وجود می‌آورند، بررسی می‌شود؛ اما در علم پزشکی بیشتر از آن که به عوامل، توجه کنند به توضیح علایم بیماری و شیوه‌های درمان آن می‌پردازند. «از دیدگاه علم پزشکی، الیناسیون به معنای بیماری‌های روانی، ناسازگاری با محیط، فشارهای روانی مداوم، هیجان‌های تندروانه بیش‌ازاندازه، دردهای زمان‌دار و مانند آن است» (آقاحسینی و ربانی، ۱۳۸۴: ۱۶۵).

در روان‌پزشکی برای این واژه معانی دیگری وجود دارد: «واپس‌زدن، مهار، انسداد یا تجزیه احساسات خود به گونه‌ای که این احساس‌ها برای خود بیمار آشنا، مؤثر و قانع‌کننده به نظر نرسد. این نوع بیگانگی با احساسات خود،

یکی از خصوصیات نوروز و سواسی اجباری است. ممکن است در بیماری اسکیزوفرنی هم دیده شود، اما در این جا بعضی از اعضا یا مناطق بدن یا کل بدن به نظر می‌رسد که از آن شخص نیست یا متفاوت است. این احساس منجر به پیدایش مسخ شخصیت می‌گردد» (پورافکاری، ۱۳۷۳: ۱۳۸).

نظریه پردازان غربی، دیدگاه‌های بسیاری درباره الیناسیون ارائه داده‌اند و در نظریاتشان تفاوت‌های بسیاری دیده می‌شود؛ اما همه آن‌ها در این که از خودبیگانگی حالتی است که در آن انسان از خود و مرتبه انسانی‌اش دور می‌شود، با هم اشتراک دارند.

دکتر شریعتی واژه الینه‌شدن را به معنای جن‌زده شدن ترجمه کرده‌اند: «در قدیم معتقد بودند کسانی که دیوانه می‌شوند کسانی هستند که عقل خودشان را از دست داده‌اند... یعنی «جن»، که یک شخصیت غیر انسانی است، در وجود انسانی «من» حلول می‌کند و شخصیت انسانی مرا که به وسیله عقلم احساس می‌شد، زایل می‌کند و خودش به جای آن می‌نشیند و بعد که «جن» به این شکل در «من» انسانی ام حلول کرد، من خودم را، نه دیگر آن انسانی که همیشه می‌شناختم، بلکه این جن احساس می‌کنم... مجنون هم که در فارسی می‌گوییم، درست ترجمه لغوی الینه است. من لازم نمی‌دانم «الینه شدن» یا «الیناسیون» را «بیگانگی» یا «از خودبیگانگی» ترجمه کنم... زیرا عین این لغت در فارسی هست. در زبان فارسی، هم کلمه عربی و هم کلمه فارسی آن، هر دو درست کلمه «الینه‌شدن» و «الیناسیون» را معنی می‌دهند؛ به خاطر این که هم اروپائی‌ها و هم ایرانی‌ها و هم اعراب، در قدیم معتقد بودند که دیوانه‌شدن یعنی «جن» را به جای خود یافتن، یعنی حلول جن در آدم، برای همین هم بود که دیوانه‌ها یا مجنون‌ها را پیش دعاخوان‌ها و رمال‌ها می‌بردند تا «دیو» یا «جن» را از بدنشان دور کند؛ یعنی سالمشان کنند... پس کلمه «مجنون» یعنی «الینه‌شده» و مجنون کسی است که «جن‌زده» است، «دیوانه» هم کسی است که «دیو» در او حلول کرده... این احساس در حالت شدیدش است که به صورت مرض درمی‌آید. اما در حالت عمومی‌اش، به صورت یک رفتار اجتماعی، اخلاق و بینش و روحیه‌ای خاص درآمده و مرض نیست» (شریعتی، ۱۳۸۶: ۱۸۹-۱۹۰).

ظاهر تعریفی که دکتر شریعتی از مفهوم الیناسیون و ترجمه آن دارند تا حدودی با سایر تعاریف متفاوت است؛ چرا که به اعتقاد پیشینیان نظر دارند، اما نظریه پردازان و جامعه‌شناسان غربی هم واژه الیناسیون را از قدمای خود گرفته‌اند و سپس آن را به شکل امروزی درآورده‌اند و مفاهیم جدیدی در آن جای داده‌اند. این که ما بخواهیم از واژه «مجنون» به جای «از خودبیگانگی» استفاده کنیم، فهم مطلب را برای مخاطب دشوار می‌کند، زیرا واژه مجنون به طور عام در مفهوم الیناسیون برای همگان، جا نیفتاده است و معنای روان‌شناختی آن دریافت نمی‌شود. هدف از آوردن این تعریف در این قسمت این بود که نویسندگان داستان‌های مدنظر، در ضمیر ناخودآگاه خود اعتقاد قدما را در نظر داشته‌اند؛ مخصوصاً داستان ملکوت که در آن آقای «مودت» جن‌زده می‌شود و همین جن‌زدگی نماینده فضایی است که در آن همه از خودبیگانه هستند.

تا کنون نظریه‌پردازان، مؤلفه‌های زیادی برای از خودبیگانگی برشمرده‌اند که ما تعداد محدودی از آن‌ها را با توجه به مضمون داستان‌ها در نظر می‌گیریم. مؤلفه‌هایی چون پذیرش بی‌چون و چرا، تعیین‌شدگی، ماده‌زدگی، توده‌ای‌شدن و... این مؤلفه‌ها با استفاده از نظریه‌های پژوهشگران غربی و با توجه به حاکمیت صنعت و تولید، وضع شده است. اوضاعی که در آن کارگران کارخانه‌ها مجبورند بی‌چون و چرا شرایط جدید را بپذیرند و بی‌اراده در جایگاهی تعیین شوند و در توده‌ای عظیم از آدم‌های ماشین‌مانند هم‌سان ناپدید شوند.

با ماده‌زدگی دست‌آوردهای بشری بی‌ارزش می‌شوند و همه‌چیز تحت سلطه کالا و تولید درمی‌آید. در نظریه دورکیم، در تعیین‌شدگی، فرد در حکم چرخ‌دنده‌ای از یک ماشین بزرگ است که همیشه در مسیری ثابت که از سوی نیروی خارجی، تعیین و به وی تجویز می‌شود، گام برداشته و دست به عمل می‌زند. طبق نظر هربرت مارکوز در ماده‌زدگی دست‌آوردهای بشری، کارکرد خود را از دست می‌دهند، ارزش‌ها تضعیف شده و به همه‌چیز از دید سود عملی و فایده مادی آن نگریسته می‌شود و در پذیرش بی‌چون‌وچرا، فرد در برابر وضع موجود، واکنش و مقاومتی از خود نشان نداده، منفعل می‌گردد و تن به سازگاری با اوضاع موجود می‌دهد و در برابر واقعیت‌های زندگی تسلیم می‌شود. از محتوای نظریه مارتین هایدگر هم مؤلفه توده‌ای شدن به دست آمده است. توده‌ای شدن حالتی است که در آن فرد وجود منحصر به فرد خود را از دست می‌دهد، مفهوم ضمیر شخصی برایش بی‌معنا می‌شود. در این شرایط، فرد متعهد به خویشتن نیست و باید دنباله‌روی انتخاب دیگران باشد. هرکس، یک دیگری است و هیچ‌کس خودش نیست (کریمی و ذاکری، ۱۳۹۰: ۱۳۰). از میان این سه مؤلفه، مؤلفه پذیرش بی‌چون‌وچرا و توده‌ای شدن بیشتر در داستان‌ها مشاهده می‌شود.

۴. تحلیل داستان‌ها با توجه به مؤلفه‌های از خود بیگانگی

۴.۱. خلاصه داستان‌ها

داستان گاو

مشدی حسن یکی از اهالی روستای بیل است که تنها سرمایه‌اش گاوی است که کمک‌خرج زندگی آن‌هاست و او برای امرار معاش و کار به یکی از روستاهای مجاور می‌رود. مشدی حسن علاقه زیادی به گاو خود دارد و هنگامی که خانه است بیشتر وقتش را در طویله می‌گذراند. علاقه او به گاوش آنقدر زیاد است که تمام اهالی روستا از احساسش باخبرند و مراقب رفتارشان هستند که مشدی حسن ناراحت نشود. مثلاً بچه‌هایشان را از گاو مشدی حسن دور می‌کنند یا این‌که کسی از گاو او شیر نمی‌دوشد و فقط این کار را خودش انجام می‌دهد.

یک روز که مشدی حسن برای کار از روستا خارج می‌شود، گاوش به‌علتی نامعلوم، شب‌هنگام می‌میرد. همسر مشدی حسن که علت مرگ گاو را نمی‌فهمد با حال بسیار بد و با ناراحتی خیلی زیاد، اول صبح در کنار حوض وسط روستا، شیون سر می‌دهد، به‌حدی که همه اهالی، دور او جمع می‌شوند و پس از تمام شدن گریه‌وزاری‌هایش، از ماجرا مطلع می‌شوند.

بزرگان روستا از جمله کدخدا و مشدی اسلام به فکر چاره می‌افتند و پس از این‌که هر کدام نظرهای متفاوتی می‌دهند، تصمیم بر این می‌شود که گاو را در چاه دفن کرده و حقیقت را مخفی کنند. پس از این‌که مشدی حسن به روستا بازمی‌گردد، مثل همیشه اول از همه سراغ گاو خود می‌رود و هنگامی که جای او را خالی می‌بیند، با نگرانی از همسرش جویای حال گاو می‌شود، اما زن از شدت ترس جواب نمی‌دهد و مشدی حسن از خانه بیرون می‌رود. اهالی روستا به او می‌گویند که گاوش فرار کرده و چند نفر رفته‌اند که گاو را برگردانند. مشدی حسن که تا حدودی به همه شک کرده، دچار شوک می‌شود و حالت عادی خود را از دست می‌دهد و برای پرکردن جای خالی گاوش، خود را گاو تصور کرده و به طویله می‌رود. مثل گاوش علف می‌خورد و صدای گاو درمی‌آورد. بیل‌ها پس از تلاش فراوان، وقتی می‌بینند

که نمی‌توانند او را از این حال درآورند، تصمیم می‌گیرند که او را به تیمارستان ببرند، اما مقاومت‌های بیش‌ازاندازهٔ مشدی‌حسن او را در میان راه، از پا درمی‌آورد.

داستان ملکوت

آقای مودت و چندتن از دوستانش در باغشان مشغول خوش‌گذرانی هستند. ناگهان ساعت ۱۱ شب، جن در آقای مودت حلول می‌کند! آقای مودت زبانش بند می‌آید و بدنش سست و بی‌رمق می‌شود. دوستانش به‌شدت می‌ترسند و شبانه او را به شهر می‌برند تا به جن‌گیر یا دکتری نشان دهند. منشی جوان، فرد چاق و فرد ناشناس، دوستان مودت هستند. منشی جوان، انسان خوش‌قلبی است که سعی دارد در زندگی به همه‌خیر برساند. فرد چاق آدم خودخواهی است که فقط به منافع خود فکر می‌کند و غذای خوب و خواب کافی و هوس‌رانی، از هر چیزی برایش مهم‌تر است. دربارهٔ فرد ناشناس هم نویسنده به ما می‌گوید که او را نمی‌شناسیم و تا آخر داستان هم نخواهیم شناخت. در راه رسیدن به شهر بین فرد چاق و ناشناس بحثی پیش می‌آید که باعث می‌شود فرد ناشناس تا آخر داستان لب به سخن نگشاید. وقتی به شهر می‌رسند، آقای مودت را پیش معروف‌ترین پزشک شهر، دکترحاتم، می‌برند. این دکتر ظاهراً فرد خیرخواهی است، اما شایعاتی هم پشت سرش هست؛ از جمله این‌که او دستیارانش را به قتل می‌رساند و از آن‌ها برای خودش صابون می‌سازد! سرانجام به مطب می‌رسند و دکتر حاتم با روی باز آن‌ها را می‌پذیرد و درمان خود را شروع می‌کند. او لوله‌ای را درون معده آقای مودت می‌برد و مایعی بنفش‌رنگ در آن می‌ریزد. فرد چاق به حیاط می‌رود، فرد ناشناس، ساکت روی صندلی می‌نشیند و منشی جوان هم گرم صحبت با دکترحاتم می‌شود. در این گفت‌وگو دکتر، زندگی‌اش را برای جوان تعریف می‌کند. او شایعات پشت سرش را رد کرده و خود را پزشکی مردم‌دوست معرفی می‌کند که هیچ‌وقت در زندگی شانس نیاورده است. از همسرانش می‌گوید که یا مرده‌اند یا طلاق گرفته‌اند یا خیانت کرده‌اند. نارضایتی‌اش را نسبت به وضع ظاهری‌اش بیان می‌کند، چون او سروصورتی پیر و اندامی جوان دارد و می‌گوید: «یک گوشهٔ بدنم مرا به زندگی می‌خواند و گوشهٔ دیگری به مرگ...».

دکترحاتم حال یکی از بیمارانش را توصیف می‌کند که هرچند وقت یک‌بار برای قطع عضوی از بدنش پیش او می‌آید. نامش م. ل است! در این گفت‌وگو مشخص می‌شود که نام همسر محبوب منشی جوان و نام همسر قدیمی دکترحاتم که حالا مرده، ملکوت بوده است. سرانجام جن از شکم آقای مودت بیرون می‌آید و نامه‌ای به دکتر حاتم می‌دهد و می‌رود. در این نامه که به زبان رمزی نوشته شده خبر سرطان وخیم مودت حک شده، اما دکتر به کسی چیزی نمی‌گوید.

در آخر دکترحاتم آمپولی را به منشی و فرد چاق معرفی می‌کند که باعث بقای عمر و تقویت قوای جسمی و جنسی است. آن دو هم با خوشحالی آمپول را تزریق می‌کنند. حال مودت بهتر می‌شود و همگی خداحافظی می‌کنند. دکتر، فرد ناشناس را به گوشه‌ای می‌کشاند و به او رازش را می‌گوید چون می‌داند ناشناس حرف نمی‌زند و رازش را برملا نمی‌کند: «اما این راز را بشنو، من همهٔ زن‌ها و شاگردا و دستیارهایم را کشته‌ام و از آن‌ها صابون و چیزهای دیگر ساخته‌ام. این آمپول‌هایی هم که به همهٔ مردم این شهر و به دوستان تو تزریق کرده‌ام چیزی جز یک سم کشنده و خطرناک نیست که در موعد معین، یعنی چند وقتی که من این‌جا نیستم، وقتی که فرسنگ‌ها از شهر لعنتی شما دور شده‌ام و به شهر و یا ده یا سرزمین لعنتی دیگر پا گذاشته‌ام و سوزن‌ها و سرنگ‌هایم را برای تزریق به مردمانش

جوشانده و آماده کرده‌ام، اثر خواهد کرد. کودکان را خیلی زود خواهد کشت و بزرگ‌ترها را با رنج تحمل‌ناپذیر گوناگون و عوارض وحشتناک، سرانجام از میان خواهد برد...». ماجرای آقای مودت در فصل اول و آخر داستان آمده است و فصل‌های دیگر درباره زندگی م. ل و خود دکتر حاتم است. م. ل به خاطر این‌که پسرش را به قتل رسانده و زبان کارگش شکو را بریده، خود را مقصر می‌داند و برای همین هم هر سال برای قطع عضوی از بدنش نزد دکتر حاتم می‌آید! دکتر حاتم نیز شهر به شهر می‌گردد و به مردم آمپول‌های مرگبارش را تزریق می‌کند، همسری را که از آن شهر گرفته می‌کشد و به شهر دیگری سفر می‌کند! در فصل آخر می‌خوانیم که آقای مودت و دوستانش از ترس، داخل باغ نرفته‌اند و جلوی در خوابیده‌اند. دکتر حاتم به دیدنشان می‌آید و راز را به همه‌شان می‌گوید. فرد چاق بلافاصله از ترس سخته می‌کند. منشی جوان از زندگی ناامید می‌شود و به پوچی می‌رسد و به دوستانش می‌گوید اگر این حرف‌ها شوخی و دروغ باشد، باز هم خودکشی خواهد کرد، چون سرانجام همه‌چیز تمام می‌شود و مرگ فرامی‌رسد. آقای مودت که هنوز از سرطان وخیم خود بی‌خبر است، بسیار خوشحال به نظر می‌رسد. فرد ناشناس نیز هم‌چنان سکوت خود را نمی‌شکند و فقط لبخند می‌زند. ظاهراً او تنها نجات‌یافته این بازی شوم است!

۲.۴. زمینه‌های مشترک در شکل‌گیری دو اثر

اولین ویژگی مشترکی که باعث نگارش داستان ملکوت و داستان گاو با محتوای از خودبیگانگی شده است، این است که هر دو در یک دوره تاریخی نوشته شده‌اند و همین یکی از دلایل مهم است که داستان‌ها، رنگ‌وبوی از خودبیگانگی دارند. دوره‌ای که کسی نمی‌توانست اعتقادات و آرمان‌هایش را آزادانه به زبان بیاورد و سانسورهای حکومتی باعث اختلال در کار نویسندگان می‌شد.

ملکوت در سال ۱۳۴۲ و گاو در سال ۱۳۴۳ نوشته شد، پس این دو نویسنده دو فضای شهر و روستا را با توجه به یک اوضاع تاریخی وصف کرده‌اند. هر دو روزگار سختی را گذرانده و با مشکلات زیادی دست‌وپنجه نرم کرده‌اند. آن‌ها بی‌اراده‌بودن انسان‌های اطراف خود را می‌دیدند و رنج می‌بردند. «دو مجموعه مهم و تأثیرگذار ساعدی، «عزاداران بیل» (۱۳۴۳) و «دندیل» (۱۳۴۵) با فاصله بسیار کمی پس از رفرم امریکایی شاه منتشر شده‌اند که نتیجه مستقیم اصلاحات نامتوازن در ایران به شمار می‌آید» (مهدی‌پورعمرانی، ۱۳۸۵: ۲۵). پس بسیاری از اتفاقات و حوادثی هم که در داستان‌هایشان رخ می‌دهد، بازتاب همین اوضاع بوده است.

یکی دیگر از اشتراکات دو نویسنده، بعد از هم‌زمانی تاریخی و اوضاع اجتماعی که سبب شده داستان‌ها با حالات روانی آدمی سروکار داشته باشند، پزشک‌بودن آن‌هاست. «سعدی نویسنده‌ای است روان‌کاو و شاید به ضرورت مطالعه‌ها و پژوهش‌های خود، جنبه بیمارگونه زندگانی امروز را به صحنه نمایش‌نامه و داستان آورده است» (دستغیب، ۱۳۵۴: ۱۱). «سعدی آدم‌هایی را به داستان‌هایش راه می‌دهد که هر کدامشان به نوعی بیمارند. بیماری آدم‌های ساعدی از نوع جسمی نیست، از نوع روانی است. روان‌نژندی، ویژگی عمومی شخصیت‌های داستانی ساعدی است. ساعدی به‌عنوان یک روان‌شناس، می‌کوشد درون آشفته آدم‌ها را بکاود و از راه درون‌کاوی شخصیت‌ها، روان‌شناسی اجتماعی را به میان مردم ببرد. از دید او، آدم‌های آشفته محصول شرایط آشفته اجتماعند» (مهدی‌پورعمرانی، ۱۳۸۵: ۹۱). صادقی هم اگرچه مثل ساعدی روان‌پزشک نیست، اما پزشکی است که با بیماری‌های روانی آشنایی دارد و شاید

انتخاب دکتر حاتم، ناشی از طبیب‌بودن او بوده است. جالب این‌که در هر دو اثر، چهره خوبی از درمانگر ارائه نشده و این اوج ناامنی در یک جامعه را نشان می‌دهد، چراکه پزشک درمان دردهاست، نه به‌وجودآورنده آن.

۳. ۴. مؤلفه‌های ازخودیگانگی

پذیرش بی‌چون‌وچرا و توده‌ای شدن

داستان‌ها؛ یکی روستا و دیگری شهر را به ما نشان می‌دهد. یکی اتفاقات واقعی و دیگری حوادث خیالی را پیش روی ما می‌گذارد. با وجود این، هر دو همان روستا و شهر خودمان هستند. ساعدی برای آشناسدن با محیطی که در داستانش وصف می‌کند، به روستاهای زیادی سفر کرده و با مردمان آنجا نشست و برخاست داشته است. «دهی که ساعدی وصف می‌کند، مردم سواحل خلیج فارس، آدم‌های کوچه و برزن، زاده خیال او نیستند که با واقعیت مشابهنی نداشته باشند. این‌ها مردمی هستند که هر روز دور و برمان می‌بینیم و با آن‌ها محشور هستیم» (دستغیب، ۱۳۵۴: ۱۱). صادقی هم از همان آدم‌های کوچه و بازار اطراف خود سخن گفته و درد آن‌ها را با زبانی رمزی و نمادی بیان کرده است. با توجه به نظریات جامعه‌شناسان، هرچقدر حکومتی استبدادی‌تر و دیکتاتوری‌تر باشد، قدرت تفکر و اختیار را بیشتر از مردم می‌گیرد و آن‌ها را به سمت ازخودیگانگی پیش می‌برد. در روستای بیل و شهر دکتر حاتم، همگی ازخودیگانه هستند و اراده و هویتی ندارند. در این دوره در آثار هنرمندان، اغلب چنین مفهومی یافت می‌شود. داستان گاو فضای روستای قحطی‌زده‌ای را به تصویر می‌کشد که مردمانش هیچ اعتراض و شکایتی ندارند. آن‌ها حتی سعی و تلاشی هم برای رهایی از این وضعیت انجام نمی‌دهند. تنها کاری که از دستشان برمی‌آید، گدایی در شهر است. «محیط دهکده‌ای مجسم می‌شود که در آن بیماری و قحطی رایج شده است، مردم ده یکی پس از دیگری بیمار می‌شوند و مجبورند که برای درمان، خود را به شهر برسانند، اما شهر برای آنان دور از دسترس است...» (همان، ۳۶). ما در رمان عزاداران بیل، شش داستان پیش نظر داریم که سرگذشت اهالی بیل را برایمان حکایت می‌کند. این داستان‌ها ارتباطی با هم ندارند اما همگی گوشه‌هایی از وضعیت روستا را به ما نشان می‌دهند. پس مردم روستا گرفتار مؤلفه پذیرش بی‌چون‌وچرا هستند. این مؤلفه در مردم شهر دکتر حاتم نیز به چشم می‌خورد. ساعدی ازخودیگانگی در داستان‌های صادقی را این‌طور بیان می‌کند: «درماندگی آدمی در شناختن تصویر خویش؛ در شناختن خویشتن خویش، از دست دادن نه تنها هویت وجودی که حتی هویت حضوری» (مجبایی، ۱۳۷۸: ۱۵۶). آن‌ها بی‌چون‌وچرا آمپول‌های مرگ‌بار او را تزریق می‌کنند و جالب‌تر آن‌که این توطئه هیچ‌گاه آشکار نمی‌شود. نه مردم یک شهر و نه مردم شهرهای متفاوت، هیچ‌کدام از حال هم خبردار نمی‌شوند و دکتر حاتم به راحتی می‌تواند به کار خود برسد! داستان ملکوت هم شش فصل دارد. در مردم این شهر نیز مؤلفه توده‌ای شدن و پذیرش بی‌چون‌وچرا دیده می‌شود. در ابتدا ما با یک جمع دوستانه مواجه می‌شویم که هر کدام نمادی از یک دسته از آدم‌ها هستند. ساعدی درباره جامعه‌ای که شخصیت‌های داستانی صادقی در آن هستند می‌گوید: «او با چرخاندن مدام این آدم‌ها و جا دادنشان در جاهای مختلف، به خصوص حضور مداومشان در برابر هم، تصویر بسیار دقیقی از یک جامعه راکد و بی‌معنی ارائه می‌دهد» (مجبایی، ۱۳۷۸: ۱۵۷).

آقای مودت، فرد نسبتاً ثروتمندی است که جن در او حلول می‌کند و حتی توان حرف‌زدن را از او می‌گیرد. مودت انسانی است با آرزوهای دور و دراز. او دوستانی دارد که تفاوت زیادی با هم دارند. فرد چاق تا حدی شبیه مودت

است؛ در هر دو دنیاطلبی هست اما در فرد چاق، هزاران برابر بیشتر. فرد ناشناس را هم که نمی‌شناسیم و در آخر منشی جوان که با جمع دوست‌های خود فرق دارد و در پی انسانیت است، اما او هم مثل همه به کام پوچی می‌رود و از خود و آرمان‌ها و علاقه‌هایش دست می‌کشد.

نمونه‌هایی که نشان‌دهنده شخصیت این افراد است: منشی جوان: «می‌خواست تا سرحد امکان مفید و مؤثر باشد، پیشنهاد کرد که هرچه زودتر آقای مودت را به شهر برسانند...»، فرد چاق وقتی به شهر می‌رسند می‌گوید: «خیلی خوب، این هم شهر نصف شب خودمان را آواره کردیم و آمدیم، حالا می‌خواهم بدانم دنبال چه کسی می‌گردید؟ فکر می‌کنید نتیجه‌ای داشته باشد؟» و فرد ناشناس که فقط چند دیالوگ کوتاه در آغاز داستان دارد، قبل رفتن به مطب می‌گوید: «ولی من چیزهای دیگر احساس می‌کنم. مثل این که امشب چیزی می‌خواهد رخ بدهد که از دایره وظیفه خود و حق معالجه و این بدبختی تازه که برای مودت پیش‌آمد کرده بیرون است».

مردم روستای بیل و مردم شهر، همگی در زندگی روزمره غرق شده‌اند و یکی از عللی که نمی‌توانند فکر کنند و الینه می‌شوند، همین است. ساعدی «نمایشگر طبقه متوسط و سرگردان و سردرگمی بود که همه اعضای آن بلامتکلیفند و نمی‌دانند که به کجا آویزان هستند» (مجابی، ۱۳۷۸: ۱۵۷).

مردم روستا در فکر غذای شب و مردم شهر در پی عمر طولانی و کامجویی بیشتر از زندگی. در ملکوت و گاو، همین نیازهای روزمره و شاید غرق‌شدن در این نیازها، تحقیر می‌شود. این عوامل مقاومت مردم را کم و آن‌ها را تسلیم می‌کند. جلال‌آل احمد درباره مشکلات روستای بیل می‌گوید: «آدم‌های بیل حرف‌های ساده می‌زنند و از مسائل بسیار ساده، از دزدی شبانه پوروسی‌ها، از بیماری عمومی ده مجاور، از عشق ساده یک زن، از کشت و کار... اما مشکلات اصلی مملکت را با همین حرف‌های ساده طرح می‌کنند. عزادان بیل سفره دل یک روشنفکر درمانده نیست که روی بساط کتاب‌فروشی‌ها باز شده باشد. ادا و اطوار ندارد. لاهوت و ناسوت نیست. صحبت از آب می‌کند و از گاو و از بدوی‌ترین وسایل زندگی ده. یعنی اساسی‌ترین مشکل مملکت. این دو تا» (سیف‌الدینی، ۱۳۷۸: ۶۲). با این تفاوت که در داستان گاو، همه اتفاقات واقعی است، اما حوادثی که در داستان ملکوت رخ می‌دهد اغلب خیالی و باورنکردنی است. «رویا و توهمات بی‌بندوبار غیرواقعی، رابطه داستان را با زندگانی قطع کرده است» (دستغیب، ۱۳۵۴: ۱۳).

۴. ۴. شخصیت‌پردازی

در داستان گاو، اول باید به شخصیت مشدی‌حسن پردازیم. او درواقع نمادی از همه مردم روستا است. مردمی که زیر خط فقر قرار دارند. مردمی که نباید چیزی از آن‌ها گرفته شود. «مشدی‌حسن به دلیل وابستگی بیش‌ازحد به گاو و ناتوانی‌اش در هضم مشکل پدیدآمده، آن‌قدر با خود کلنجار می‌رود که به جنون می‌رسد و خود را گاو می‌پندارد. داستان‌نویس می‌خواهد نشان بدهد که جامعه روستایی - روستای داستان - آن‌قدر بسته و تک‌عاملی (تک‌فاکتوره است) که حذف یکی از ارکان آن - در اصل مهم‌ترین رکن آن - اساساً امکان‌پذیر نیست و به محض حذف آن، یکی باید بی‌درنگ جای آن بنشیند. حتی اگر جانشین، یک نفر آدم و صاحب گاو باشد... اگر ژرف‌تر به این موضوع پردازیم، خواهیم دید که در اصل کشمکش میان آدمی (مشدی‌حسن) و عوامل محیطی و بیرونی باعث تلقی جنون‌آمیز مشدی‌حسن شده‌اند» (مهدی‌پورعمرانی، ۱۳۸۵: ۱۸۴). نمونه‌ای از حالت مشدی‌حسن در ابتدای ازخودبیگانگی: «...سرش را از توی کاهدان آورد بیرون. صورتش خونی بود و چشم‌های خسته و آشفته‌اش در حدقه می‌چرخید.

دهانش پر بود از علف که می‌چرخید. مردها را نگاه می‌کرد. توی گلو غرید و دوباره سرش را برد توی کاهدان... مشدی حسن آرام شد و خوشحال شد و نشخوار کرد و گفت: برام علف بیار، برام یونجه بیار، برام کاه بیار، برام آب بیار، آب و بعد دست گذاشت به نعره، نعره‌ای که گاوها هر وقت تشنه‌شان بشود سر می‌دهند».

در ملکوت هم عوامل بیرونی زیادی دخیل هستند. آن‌قدر که از گستره عوامل زمینی فراتر می‌رود و به موجودات ماورائی می‌رسد. یک جن به اندازه یک کف دست، با لباسی قرمز! «جن به اندازه یک کف دست بود. شب‌کلاه قرمز و درخشان و دراز و منگوله‌داری به سر داشت. قبا و ردائی زراندود و ملیله‌دوزی‌شده به بر کرده بود و نعلین‌هایی ظریف و کوچولو پایش را می‌پوشاند». ورود این موجودات هم نشان دیگری از ناامنی است. اگر مردم روستای مجاور (پوروسی‌ها) به بیل‌ها حمله می‌کنند، به اهالی شهر، موجودات ماورائی آسیب می‌رسانند. در بین پوروسی‌ها همه دزد هستند. هربار که حمله می‌کنند و گوسفند یا گاو یا مرغی را می‌برند، بیل‌ها عزادار می‌شوند اما باز کاری نمی‌توانند بکنند. چطور ممکن است که اهالی یک روستا همه دزد باشند؟ این‌ها نمادی از بیگانگان هستند که برای بیل‌ها آرامش نمی‌گذارند. وجودشان باعث شده بیل نتواند برای خود چیزی نگه دارد. پس زحمت و کار همه نابود می‌شود، چون چیزی در مالکیتشان نمی‌ماند. در شهر فاجعه از این هم فراتر است. مردم حتی مالک جان خود یا خانواده خود هم نیستند. منشی جوان که چند ماهی بیشتر از ازدواجش نگذشته و عاشق همسر خود، ملکوت است، در آخر می‌فهمد که تا چند روز دیگر می‌میرد. ملکوت هم می‌میرد. تمام رؤیاهایش نابود می‌شود. او که انسان درستکاری بوده، چرا؟ پس تفاوت او با فرد چاق که در پی هوسرانی بوده چیست؟ قصد او و ملکوت از تزریق آمپول بسیار با قصد فرد چاق تفاوت دارد؛ اما همگی با هم به کام مرگ می‌روند. و شاید برای رهایی از نابودی فقط باید ناشناس بود و سکوت کرد و رمزآلود زندگی کرد. شاید هم این فرد ناشناس ما هستیم که داستان را می‌خوانیم و در آخر با خیال‌های واهی اشخاص داستان لبخند تلخی بر لبانمان می‌نشیند. منشی جوان در آخر داستان وقتی خبر آمپول‌های مرگبار را می‌شنود و می‌فهمد که تا هفته دیگر زنده نیست، می‌گوید: «چرا تا کنون نفهمیده بودم که مرگ خواهد آمد؟ سال‌ها به خوبی کار کردم و حرف زدم و راه رفتم، زندگی معتدل و پاکی داشتم، مال کسی را نخوردم و به همه کمک رساندم. اما احمق بودم، در تمام آن سال‌ها که من مثل معصومان و مقدسان زندگی می‌کردم و به خیال خود نمونه کامل یک فرد انسانی بودم، در حقیقت خودم را فریب می‌دادم و گول می‌زد... زیرا برای هیچ و پوچ زحمت می‌کشیدم... و اگر جز این بود چرا می‌بایست به این سرنوشت کثیف دچار بشوم؟ چرا می‌بایست محکوم به مرگی باشم که مایه خنده و شوخی است؟ درست مثل مرگ حیوانی بی‌زبان و ابله».

در هر دو داستان اتفاقات بسیار ساده، زمینه‌ساز از خودبیگانگی می‌شوند. اتفاقات ساده و گاهی فریبنده. آشناسدن با دکتري بسیار خوش صحبت و به ظاهر خوش قلب. اعتماد به چنین کسی و تزریق آمپولی شفا بخش. پس دشمن همیشه در لباس زیبایی، سراغ ما می‌آید. در بیل البته این گونه نیست و دشمن در زشت‌ترین چهره، خود را به ما می‌نمایاند. اما باز هم این چهره، یک اتفاق ساده را پیش رویمان می‌گذارد. «خیال ساعدی همواره عامل ویرانگر و کشنده‌ای را پس دست خود دارد که در لحظه موعود وارد قصه می‌کند، این عامل به صورت سرنوشت محتوم آدم‌های قصه درمی‌آید، اگرچه از نظر خواننده فارغ‌البال نه آن‌قدر سرنوشت‌ساز است و نه چندان مجهول و مسلط، اما فضای موجود، به ظهور و هجوم این عنصر عادی که اکنون نیرویی غیرعادی یافته، مجال و میدان می‌دهد» (مجابی، ۱۳۸۱: ۲۹۸).

در اوضاعی عادی، مردن گاوی که مشدی حسن می‌پندارد پوروسی‌ها دزدیده‌اند، شاید باعث بروز چنین حالتی نمی‌شد. جلال‌آل‌احمد دربارهٔ مردن گاو مشدی حسن می‌گوید: «یک‌جا گاو مشدی حسن می‌میرد. خیلی ساده. اما به این سادگی نیست. گاو در یک ده یعنی رابطهٔ آدم با زمین. و قدیم‌ترین رابط. اساطیری‌ترین چهارپای عالم... و البته که این واقعه‌ای است. حتی فاجعه‌ای. و چرا؟ چون گاو یعنی ابزار کشت. وسیلهٔ زندگی. و حالا مرده. از ابزار جدید هم هنوز خبری نیست. هنوز پای ماشین به ده باز نشده تا جانشین این ابزار عتیق بشود» (سیف‌الدینی، ۱۳۷۸: ۶۳). از طرف دیگر مشدی حسن همیشه می‌ترسیده، همیشه با اضطراب گاوش را به چرا می‌برده. او از مدت‌ها پیش، منتظر این اتفاق بوده و دروغ بیلی‌ها به او باورش را شعله‌ورتر می‌کند تا وقتی که راستش را هم گفتند، باز نتواند باور کند. او مدت‌ها تحت فشار بوده و گاوش عاملی که او از خودبی خود نشود.

اشخاص دیگر در داستان‌ها از قبیل دکتر حاتم و ساقی و م. ل در ملکوت و کدخدا و اسلام در گاو، هر کدام ویژگی‌هایی دارند. دکتر حاتم و م. ل از نگاه جمال میرصادقی چنین کسانی‌اند: دکتر حاتم «گرفتار غم ناتوانی جنسی خود است. شهر به شهر می‌رود و تمام کسانی را که در فکر غریزهٔ جنسی‌شان هستند، با زهر کشنده‌ای سربه‌نیست می‌کند. زنش را می‌کشد چون به او وفادار نمانده، شخصیت دیگر م. ل که پسرش را کشته است و احساس گناه می‌کند، با کمک دکتر حاتم اعضای بدنش را بریده است و در شیشهٔ الکلی نگاه می‌دارد و جسد مومیایی شدهٔ پسرش را با خود حمل می‌کند... صادقی جنبهٔ تمثیلی قضیه را مدنظر دارد و در فکر القای تمثیل خدا و شیطان در قالب م. ل و دکتر حاتم است. دکتر حاتم خود اقرار می‌کند که شیطان است و م. ل خداست. خدایی که مثله شده و فرزند خود آدم را کشته» (میرصادقی، ۱۳۸۲: ۲۵۳).

همان‌طور که گفته شد، دکتر حاتم به شیطان بودن خود اقرار می‌کند و شیطان یک عامل بیگانه و قدرتمند است. اما م. ل نمی‌تواند خدا باشد، چون او هم در آخر تسلیم می‌شود و از آمپول حاتم تزریق می‌کند و به فکر ازدواج می‌افتد و به زندگی عادی و طبیعی بازمی‌گردد. م. ل شخصیتی ضعیف و ذلیل است که همهٔ لحظات عمرش را با ترس و نگرانی و دلهره می‌گذراند. خواب‌هایش همه کابوس است و می‌خواهد با مثله‌شدن کمی از عذاب وجدان خود بکاهد. او بیشتر از هر کسی در این داستان از خودبیگانه است؛ چراکه حتی تحمل اعضای بدنش را هم ندارد. تحمل زندگی و ازدواج و تشکیل خانواده را ندارد. بیش از هر کسی به دکتر حاتم نزدیک است؛ اما از باطن این دکتر جوان و پیر آگاه نیست. در آخر هم که تصمیم می‌گیرد به زندگی عادی بازگردد، باز فایده‌ای ندارد؛ چون کسی خود را فراموش کرد و تسلیم کسی دیگر شد، اراده‌اش برای همیشه نابود می‌شود. شخصیت م. ل در نظر دکتر حاتم تحسین‌برانگیز بود. یعنی همان چیزی بود که دکتر حاتم می‌خواست باشد و همین‌که از سلطهٔ حاتم بیرون آمد، به کام مرگ فرو رفت. در حالتی که از خودبیگانه بود، روحش به تدریج به سمت مرگ می‌رفت و هنگامی که خواست از این حالت بیرون بیاید و به زندگی عادی بازگردد، جسمش به سمت مرگ رفت.

در همین داستان، ساقی همسر دکتر حاتم نیز هم مؤلفهٔ پذیرش بی‌چون‌وچرا و هم مؤلفهٔ تعیین‌شدگی را دارد. انگار دکتر حاتم این قدر قدرت داشت که به دلخواه هر کسی را در هر جایی تعیین کند و برای آینده‌شان تصمیم بگیرد. چه شده بود که ساقی، این دختر جوان و زیبا عاشق مردی پیر شده بود؟ خانواده‌اش را رها کرده بود و شهر به شهر با همسرش سفر می‌کرد؟ معلوم نبود چندمین زن دکتر حاتم است؟ و مسلماً آخرینش هم نبود. وقتی هم که از جایگاهی که حاتم برایش تعیین کرده بود، بیرون آمد و از حالت پذیرش بی‌چون‌وچرا خارج شد و به او خیانت کرد، حاتم

به راحتی او را کشت. همان طور که هیچ عاملی باعث از بین رفتن پوروسی ها نمی شد، گویی دکتر حاتم هم به هیچ صورت از بین نمی رفت.

از میان شخصیت های دیگر، کدخدا در داستان گاو، اگرچه که به ظاهر همه کاره روستاست، اما معمولاً کاری از دستش بر نمی آید. مشدی اسلام بیشتر فایده دارد تا او، چون حداقل با گاری اش به اهالی کمک می کند. زمانی هم که گاو می میرد از دست هیچ کس کاری بر نمی آید. انگار مثل تمام شخصیت های داستان ملکوت، سرنوشت مشدی حسن هم باید مرگ باشد.

حالت شخصیت های داستان، حتی بر محیط و فضا هم تأثیر گذاشته، در هر دو اثر، توصیف طبیعت و حتی جانوران به گونه ای است که گویی افسرده اند. نمونه ای از داستان گاو: «گاو مشدی حسن وسط طویله افتاده مانده بود. دست و پایش را جوری دراز کرده بود مثل این که مرد خسته ای خوابیده است» و در این جمله که نشان می دهد آغاز شب از پوروس است: «ردیف کله ها برگشت و ماه را که مثل بادبادک طلایی از پوروس بالا می آمد، نگاه کردند». «ساعدی در بیشتر داستان هایش حرفی از دنیای تاریک و ناشناخته درون دارد. درونی بیمار، رهرو عالم رؤیا و نشانه های این بیماری و رؤیا شب است و ماه و صدا های ناشناس و بادهای مرموز و موجودات عجیب» (مهدی پور عمرانی، ۱۳۸۵: ۱۰۰). این ویژگی در داستان ملکوت هم بسیار دیده می شود مثلاً در شبی که جن در مودت حلول کرد: «ماه بدر تمام بود... و سایه های وهم انگیز به وجود می آورد... در فضا خنکی و لطافت و جوهر نامرئی نور موج می زد و از دور زمزمه های ناشناخته ای در هوا پراکنده می شد...»، ساعدی درباره دیدگاه صادقی می گوید: «بهرام صادقی گاه ناظری است که از پشت منشور تیره حیات روانی خود حوادث زندگانی جدید را می بیند و در لابه لای ابهام و ابرهای تیره کلمات شاعرانه پنهان می شود» (دست غیب، ۱۳۵۴: ۳۳).

پایان داستان ها نیز نسبتاً مشابه هم است. میل به زندگی در آدم های از خود بیگانه ای را نشان می دهد که گمان می کنند آینده خوبی در انتظارشان است. در انتهای داستان گاو، عروسی مشدی اسماعیل برپاست. یعنی شروع زندگی. آن ها از سرنوشت مشدی حسن خبر ندارند و کدخدا و اسلام هم حرفی نمی زنند. در آخر «تنها صدای گریه زن مشدی حسن می آمد که تک و تنها با فانوس روشنش نشسته بود پشت بام طویله و صدای دایره و کف زدن ها که رفته رفته نزدیک تر و تندتر می شد و نعره درمانده گاوی از درون طویله». در داستان ملکوت هم آقای مودت از سرطان خود بی خبر است و از زندگی و آسودگی حرف می زند و به منشی جوان می گوید: «تو نباید گله ای داشته باشی... گفتی که اگر هم زنده بمانی خودکشی می کنی... اما من خودکشی نمی کنم، سالم و آسوده ام و سال ها پس از تو زنده می مانم. ناشناس تبسم کرد. سپیده زد».

۵. نتیجه گیری

اوضاع سیاسی و اجتماعی، همواره تأثیراتی بر آثار ادبی و هنری هر ملتی داشته است. در دوره ای هم که داستان ملکوت و داستان گاو نوشته شد، اوضاع اجتماعی به گونه ای بود که این دو اثر رنگ و بوی از خود بیگانگی گرفته و شخصیت های لینه شده ای پدید آورد. پزشک بودن این دو نویسنده هم تأثیر بسزایی در شخصیت پردازی آن ها داشته است؛ زیرا با حالات بیمارانی از این دست آشنایی کامل داشته اند.

از خود بیگانگی به محض تسخیر افراد جامعه، قدرت تفکر را از آن‌ها می‌گیرد و به سمت نابودی سوقشان می‌دهد. این بلایی بود که بر سر تک‌تک اشخاص داستان ملکوت و اهالی روستای بیل آمد. آن‌ها به کام نابودی کشیده شدند و این سرنوشتی بود که بیگانگان برایشان رقم زدند. آن‌ها بی‌چون‌وچرا، جایگاه تعیین‌شده را پذیرفتند و هیچ اقدامی برای رهایی انجام ندادند. عده معدودی هم که می‌خواستند خود را از این زندان خلاص کنند، به کام مرگ رفتند. این سرنوشت کسانی است که خود را فراموش می‌کنند و به جای خود واقعی‌شان کس دیگری را می‌نشانند. آن وقت است که تحت سلطه عاملی بیگانه درمی‌آیند و پشیمانی یا رهایی، دیگر مفهومی ندارد. در آخر صدای نعره واهی گاوی خیالی از طویله به گوش می‌رسد و تبسم تلخ فردی ناشناس که برخلاف همه از سرنوشت شوم اطرافیانش آگاه است.

منابع

- آقاحسینی، حسین و رسول ربانی، (۱۳۸۴)، «تحلیلی از مفهوم ازخودبیگانگی در شعر ناصرخسرو»، مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز، ش ۱، بهار، ص ۱۶۳.
- پورافکاری، نصرت‌الله، (۱۳۷۳)، فرهنگ جامع روان‌شناسی و روان‌پزشکی، چ ۳، تهران: فرهنگ معاصر.
- دریابندری، نجف، (۱۳۶۹)، درد بی‌خویشتنی (بررسی مفهوم الیناسیون در فلسفه غرب)، تهران: پرواز.
- دستغیب، عبدالعلی، (۱۳۵۲)، نقد آثار غلامحسین ساعدی، تهران: چاپار.
- رجبی، محمود، (۱۳۸۰)، انسان‌شناسی، قم: مؤسسه آموزشی و پژوهشی امام خمینی (ره).
- ساعدی، غلامحسین، (۱۳۴۳)، عزاداران بیل، تهران: نیل.
- سیدی، سیدحسین، (۱۳۹۰)، بررسی تطبیقی نظریه ادبی نیما و نازک الملائکه، مشهد: ترانه.
- سیف‌الدینی، علیرضا، (۱۳۷۸)، بختک نگار قوم، اشاره.
- شریعتی، علی، انسان بی‌خود، تهران: قلم، ۱۳۸۶.
- صادقی حسن‌آبادی و مهدی گنجور، (۱۳۸۹)، «خداآبادی، خودیابی یا ازخودبیگانگی»، مجله علمی پژوهشی الهیات تطبیقی دانشگاه اصفهان، ش ۱.
- طالبیان، یحیی، حمید عبداللهیان و همکاران (۱۳۹۹)، «مؤلفه‌های معنا‌باختگی در ملکوت بهرام صادقی»، متن پژوهی ادبی، شماره ۷۶، ص ۲۸ تا ۷.
- فرهت قائم مقامی، ابوالقاسم، (بی‌تا)، ازخودبیگانگی و انسان بی‌خویشتن، سازمان نشر فرهنگ اسلامی.
- کریمی، محمدحسن و مختار ذاکری، (۱۳۹۰)، «بررسی مؤلفه‌های ازخودبیگانگی در داستان‌های کودک و نوجوان»، مجله علمی پژوهشی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز، ش ۲، پاییز و زمستان، ص ۱۲۵.
- کفافی، محمدعبدالسلام، (۱۳۸۲)، ادبیات تطبیقی (پژوهشی درباره نظریه ادبیات و شعر روایی)، ترجمه سیدحسین سیدی، مشهد: به‌نشر.
- مجبایی، جواد، (۱۳۸۱)، شناختنامه غلامحسین ساعدی، چ ۲، تهران: آینه.
- مهدی پورعمرانی، روح‌الله، (۱۳۸۵)، نقد و تحلیل گزیده داستان‌های غلامحسین ساعدی، تهران: روزگار.
- میرصادقی، جمال، (۱۳۸۲)، داستان‌نویسان معاصر ایران، اشاره.
- هاشمی، رقیه، غلامرضا پیروز و همکاران، (۱۴۰۰)، «بررسی تبارشناسانه مفهوم الیناسیون (ازخودبیگانگی) در داستان گاو اثر غلامحسین ساعدی»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۶۲، ص ۱۲۷ تا ۱۵۳.

Exploring the Concept of Alienation in "The Cow" by Gholamhossein Sa'edi and "Malakout" by Bahram Sadeghi: An American Comparative Literature Perspective

جستاری در شعر و اندیشه غلام‌علی حکیم شیرازی

سمیه شرونی

مدرس مدعو گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خلیج فارس، بوشهر

s.sharuni69@gmail.com

سید ناصر جابری

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خلیج فارس، بوشهر

jaberi@pgu.ac.ir

چکیده

شیخ غلام‌علی حکیم شیرازی عارف، فیلسوف، متفکر و شاعر شیعه مذهب ناشناخته اواخر قرن سیزدهم و اوایل قرن چهاردهم هجری است. او کوشیده است تا سخنان و تعلیم خود را با زبان و بیان قله‌های باشکوه شعر فارسی هم‌چون مولانا، نظامی، حافظ و سعدی عرضه کند و دنباله‌های شعر بازگشت را تا پایان عصر قاجار امتداد دهد. بر این اساس، زندگی و اندیشه‌های غلام‌علی حکیم شیرازی شایسته تأمل و تحقیق است. در این پژوهش که به روش تحلیلی و توصیفی صورت می‌گیرد تلاش می‌شود ضمن معرفی این شاعر ناشناخته به ویژگی‌های شعر و اندیشه‌های ایشان پرداخته شود. پرسش اساسی این پژوهش آن است که «حکیم شیرازی کیست و جهان‌بینی و شعر او چگونه است؟». نتایج بحث بیانگر آن است که اشعار او آمیخته‌ای از معارف اسلامی و شیعی، حکمت متعالیه ملاصدرا، عرفان ابن عربی، رندی‌های حافظ و اندیشه‌های تجددخواه و نوگرا است. در حقیقت حکیم شیرازی در عصر تجددخواهی می‌زیست و محصور در تقلید سنت‌های عرفانی بود اما تمایلات عارفانه و زاهدانه‌اش موجب بی‌توجهی او به شرایط سیاسی و اجتماعی زمانه نمی‌شد.

کلیدواژه‌ها: حکیم شیرازی، دیوان اشعار، عرفان، سبک بازگشت.

۱- مقدمه

شیخ غلامعلی حکیم شیرازی فرزند ملا اکبر، فیلسوف، عارف، متفکر و شاعر شیعه مذهب اواخر قرن سیزدهم و اوایل قرن چهاردهم هجری است. تاریخ ولادت حکیم بر ما پوشیده است اما سال درگذشت او بر اساس ماده تاریخ نعمت فسایی، ۱۳۳۵ ه. ق است. زادگاه او را برخی شیراز و بعضی دیگر حوالی و اطراف شیراز نوشته‌اند. صاحب مرآت‌الفصاحه (۱۳۱۶) که شاعر را از نزدیک دیده، او را برازجانی‌الاصل خشتی‌المسکن دانسته است (ر. ک: داور شیرازی، ۱۳۷۱: ۴۵۰). شیخ غلامعلی مقدمات علوم را در شیراز فرا گرفت و چون در آن زمان حوزه فلسفی و عرفانی تهران بسیار پررونق بود، برای ادامه تحصیلات به تهران سفر کرد و در مدرسه سپهسالار اقامت گزید و گویا در همان دوران اقامت در مدرسه سپهسالار بوده که مرحوم آقا محمدکاظم ملک‌التجار شیخ غلامعلی را به تربیت فرزندان خویش برمی‌گزیند که یکی از ایشان حاج حسین آقا ملک مؤسس کتاب‌خانه ملی ملک است که از استاد خود بسیار کسب کمال نموده است. وفات حکیم در خانه پدری حاج حسین آقا ملک اتفاق افتاده اما از مدفن ایشان اطلاعی در دست نیست. از وضعیت خانوادگی و ازدواج و فرزندان حکیم اطلاعی در دست نیست و در اشعارش نیز اشاره‌ای به این مطلب نکرده است. محتمل است که حکیم خانه و بنه‌ای در تهران نداشته، به سبب اشتغال به تحصیل و تدریس، راه تجرد پیش گرفته باشد. شیخ غلامعلی شیرازی در طول دوران شاعری خود دو تخلص «فانی» و «حکیم» را برای خود برگزید و بررسی دیوان اشعار او نشان می‌دهد چند تن از معاصران خود را در قصایدی ستوده که از جمله آن‌ها می‌توان به وثوق‌الدوله - که صرف نظر از شخصیت سیاسی، یکی از چهره‌های روشن ادبیات معاصر است و در فن شعر و خطابه استاد بود -، غلامرضاخان آصف‌الدوله - که به عقیده ملک‌الشعرا بهار مرد دانشمندی بود و از ادبیات و تاریخ و ریاضیات و هیئت و نجوم اطلاعاتی داشت -، محمدحسن میرزا ولیعهد احمدشاه و آخرین ولیعهد قاجار اشاره کرد. حکیم در دوران سکونت در تهران، در محضر درس چندتن از بزرگان فلسفه و عرفان دوران خود هم‌چون آقا محمدرضا قمشه‌ای معروف به حکیم صهبا، آقا علی مدرس طهرانی معروف به حکیم مؤسس و... که جزو سرآمدان روزگار و تأثیرگذاران حوزه‌های علمی بودند، حاضر شد و جهان فکری او در این حوزه شکل گرفت. (حکیم شیرازی، ۱۳۹۹: ۳۵-۳۹)

به طور کلی هدف نگارندگان از این پژوهش معرفی حکیم شیرازی و شناساندن ویژگی‌های شعری او به پژوهشگران و علاقه‌مندان زبان و ادبیات فارسی است. این پژوهش در صدد پاسخگویی به پرسش‌های زیر است:

۱. حکیم شیرازی کیست و جهانبینی او چگونه است؟
۲. بارزترین ویژگی‌های شعر حکیم شیرازی کدام است؟

۱-۱- پیشینه پژوهش

دیوان شیخ غلامعلی حکیم شیرازی، تصحیح و تحقیق روح‌الله خادمی (۱۳۹۹) توسط نشر مجمع ذخائر اسلامی به چاپ رسیده است. در این اثر به تصحیح چهار نسخه خطی موجود از اشعار حکیم شیرازی به قلم ایشان، پرداخته شده است. تا آنجا که نگارندگان بررسیده‌اند در هیچ پژوهش دیگری تاکنون به زندگی و شعر حکیم شیرازی پرداخته نشده است.

۲- شعر حکیم شیرازی

شیخ غلامعلی حکیم شیرازی از شاعران سبک بازگشت در شعر فارسی است که با درک انقلابات و اتفاقاتی چون بیداری ایرانیان، انقلاب مشروطه و استبداد صغیر، به دلیل نوع پرورش و سیر و سلوک فکری خود کوشید تا سخنان و تعالیم خود را به سبک شاعران بازگشت با زبان و بیان قله‌های باشکوه شعر فارسی هم‌چون نظامی، سعدی و حافظ عرضه کند و دنباله‌های شعر بازگشت را تا پایان عصر قاجار امتداد دهد. ایشان با وجود آشنایی با تحولات عصر جدید و داشتن دغدغه‌های اجتماعی به طور کامل از سنت‌ها نگسست و مسیر بینایی را در پیش گرفت تا چراغ شعر کهن فارسی و نگره‌های فلسفه و عرفان اسلامی را در آغازهای عصر تجدد نیز روشن و پرفروغ نگاه دارد (حکیم شیرازی، ۱۳۹۹: ۳۳). حکیم زبانی فصیح و بلیغ دارد و اشعار او به صنایع گوناگون لفظی و معنوی آراسته است و در کسوت یکی از شاعران سبک بازگشت در قرن سیزده و چهارده ذهن و زبان شاعران پیشین را به خوبی بازشناخته و به شیوه شاعران عصر طریق تتبع سبک و نگاه آنان را در پیش گرفته است. سروده‌های او آمیخته‌ای از معارف اسلامی و شیعی، حکمت متعالیه ملاصدرا، عرفان عشق‌مدار ابن عربی، رندی‌های حافظ و اندیشه‌های تجددخواهانه و نوگرایانه است و مطالعه اشعار حکیم تسلط او را بر زبان و ادبیات فارسی و عربی، علوم قرآن و حدیث، عرفان و تصوف و فلسفه و کلام اسلامی نشان می‌دهد (همان: ۵۳ و ۵۴). حکیم در انواع قالب‌های شعری چون «قصیده»، «غزل»، «قطعه»، «ترجیع‌بند»، «مسمط»، «رباعی» و «مثنوی» طبع‌آزمایی کرده است. کهنگی زبان حکیم در قصاید بیشتر از هر قالب دیگری دیده می‌شود استفاده از قافیه‌هایی چون «شخود، فرنود، آمود، پالود، غنود و... خود به خوبی گویای این حقیقت است. به نظر می‌رسد حکیم در قصاید تماماً متأثر از سبک خراسانی است. مقدمه قصاید معمولاً به وصف اختصاص یافته و پس از آن شاعر به مدح ممدوح می‌پردازد و در پایان برای ممدوح خود آرزوی طول عمر و جاودانگی (شریطه و دعا) دارد.

بارزترین ویژگی‌های غزل حکیم نیز تلفیقی بودن آن است که ناشی از تأثیرپذیری فراوان ایشان از حافظ و جریان شعری سده هفتم و هشتم است که معانی و مضامین عاشقانه و عارفانه با یک‌دیگر آمیخته می‌شد به گونه‌ای که تفکیک آن دشوار و ناممکن بود. حکیم در مجموع ۷۴۷ شعر در قالب غزل سروده است که بدین ترتیب نسبت به مراد خود حافظ، قریب ۲۰۰ غزل بیشتر سروده است؛ این بسیاری غزل البته برای او ارجحیتی به ارمغان نیاورده است. او از اوزان متفاوت بهره برده، ابیات ملمع و ابیات عربی بسیار به کار برده است و می‌توان اذعان کرد که به زبان عربی تسلط داشته است و اگرچه ابیات عربی او ساده و از نظر مضمون در قالب ادب کلاسیک حرف تازه‌ای ندارد، اما خوانش اشعار او اثبات می‌دارد که برای آوردن این ابیات و کلمات به دشواری نمی‌افتاده و زبانش در سرایش ملمع یا ابیات کاملاً عربی باز و گشاده بوده است. بیت یا ابیاتی که از آن بوی نئی و تازگی بیاید در دیوان او اندک است؛ اما گه‌گاهی درگذارِ مرور غزلیات می‌توان مضامینی یافت؛ مانند برقراری تناسب میان سیم و فولاد در بیت زیر:

بدین لطافت و خوبی ندانم از چه تو را درون سینه سیمین دلی چو فولاد است

(حکیم شیرازی، ۱۳۹۹: ۱۴۱)

مضامین برخی از غزلیات او چنین است: لبی که مانند لعل خندان است، معشوقی که برتر از حور و غلمان است (۱۱۴) و در کوی عشاق کشته شده بسیارند: «بسی افتاده بر هم کشته در کوبت به ناکامی» (۱۱۴)؛ زاهدانی که از راز درون پرده ناآگاهند و پیر می‌فروشی که آگاه است - و این مضمونی کاملاً حافظانه است، (۱۱۴) - معشوقی که

موی‌میان است: «تا در کمرت بنگرم آن موی میان را» (۱۱۵) - عشقی که در زمان پیری سر برآورده - و به تبع حافظ آورده شده «پیرانه سرم عشق جوانی به سر افتاد» - و حکیم شیرازی از این مضمون ساختارشکن استفاده کرده است: مویت سپید گشت ز پیری حکیم و باز بینم فتاده عشق جوانی به سر تو را

(همان: ۱۱۶)

حکیم شیرازی از اصطلاحات حافظانه بسیار بهره برده است، برخی از این اصطلاحات فهرست وار از این قرار است: زاهد خودبین (۱۱۴) - که مضمون بسیاری از از غزلیات و مخاطب منکر اشعار او به شمار می‌آید - واعظ ناکس (۱۱۵) معتکف خانقاه و ناآگاهی او از حال عرفانی - از ساکنان میکده پرسید سر عشق / کاین حال نیست معتکف خانقاه را (۱۱۷) - که یادآور این شعر حافظ است: «کاین حال نیست زاهد عالی مقام را» (حافظ) ناسودمندی پند واعظ (۱۱۷)، لعل سیراب (۱۱۸)، شیخی که باید سبجه بگسلد (۱۱۹)، جان علوی (۱۱۹)، زاهد و لزوم توجه او به خرابات (۲۱۷) و... حکیم گاهی در زاهدستیزی گوی سبقت از حافظ نیز ربوده است:

امروز شیخ شهر نهفت از حکیم روی زان رو کز آدمی است تنفر دواب را

(همان: ۱۰۸)

حکیم شیرازی برخی غزلیات را به استقبال حافظ سروده شده است:

چو ز آفتاب رخت صبحدم نقاب افتد ز تاب روی تو آتش در آفتاب افتد
غبار هستی ما شد حجاب چهره دوست خوش آن زمان که مرا زین میان حجاب افتد
ز آفتاب برد دل جمال دختر رز فروغ روی تو گر در خم شراب افتد

(همان: ۲۰۷)

و نیز در غزل زیر استقبال او از حافظ آشکارگی تام دارد:

شاهد آن نیست که زینده جمالی دارد یا که بر چهره زیبا خط و خالی دارد
خال و خط نقش و نگار است و بدو دل مسپار بنده صحبت آن باش که حالی دارد

(حکیم شیرازی، ۱۳۹۹: ۲۱۴)

حکیم شیرازی ضمن این‌که به حافظ نظر داشته، به او سخت ارادت می‌ورزیده و در مسمطی هم او را ستوده، هم به حسادت خود نسبت به توان شاعری او اشاره کرده است، اما این ابیات دست کم نشان می‌دهد که او شخص منصفی بوده و برتری شعر حافظ را منکر نشده است:

به جای شعر چکاند ز لب شکر حافظ ندانم از چه صدف آرد این گهر حافظ
مگر حکیم بود گنج پر دُر حافظ حسد چه می‌بری ای سست نظم بر حافظ
قبول خاطر و لطف سخن خداداد است

(همان: ۴۵۳)

با آنکه اغلب غزلیات او مشابهی در دیوان پیشینیان و به ویژه حافظ دارد، اما گاه می‌توان رنگ و بویی از تازگی در آن‌ها یافت. این غزل شاید بتواند یکی از آن نمونه‌ها باشد:

لب شیرین تو را سخت مکیدن باید وز دهانت سخن تلخ شنیدن باید

تا صنوبر نکند جلوه دگر بر سر جو
تا سحر در طلب ای شمع شب افروز مرا
بر سر تربتم ای دوست صبا را نفسی
غنچه را گر ز کسی وصف دهانت شنود
با چنین لعل شکرخند که داری تو مرا
مگر آن چشم سیه خون را ریزد فاش
گر همه دیده دهی وام ز خویشم چو حکیم
در چمن یک دو سه گامیت چمیدن باید
گرد روی تو چو پروانه پریدن باید
تا شوم زنده به بوی تو وزیدن باید
بر تن از رشک دو صد جامه دریدن باید
در قلع ریزی اگر زهر چشیدن دارد
ورنه روزیم به وصل تو رسیدن دارد
که مرا روی دلارای تو دیدن باید

(همان: ۲۷۳)

حکیم شیرازی هم‌چنین در ترجیع‌بندسرای طبع‌آزمایی کرده است و مجموعاً سه ترجیع‌بند سروده است. نخستین این سه شعر با بیت «دوش چون سراچه دل تنگ / غم سلطان عشق زد اورنگ» (ص ۴۳۵) آغاز می‌شود و در هر بند تدابیری را برای تبیین دیدگاه وحدت وجود به کار می‌گیرد. این تدابیر از این قرار است: شنیدن سر وحدت از زبان مغیچگان و مطرب عشق؛ (مغیچگانی که گرد پیری را گرفته‌اند^۱)، دیدار با دلجویی نادر و شنیدن راز وحدت از زبان شاهی ترسا، بیان شگفت‌زدگی از رنگارنگی جهان و معشوق و جستجوی راز وحدت در این همه کثرت و شگفتی، دیدن شاهی شگفت و یکصدا شدن با او در بیان وحدت و یگانگی تکر عالم و... او برای بیان اندیشه‌های عرفانی در زمینه ملاقات‌هایی که تخیل می‌کند یا پرسشی که مطرح می‌کند؛ دارای نوآوری است و سؤال و جواب‌هایی که تدارک دیده ترجیع‌بند او را متفاوت کرده است؛ اما مسلم است که به کارگیری رابطه عاشقانه با خدا و بهره‌گیری از زلف و خط و خال پیشینه‌ای بلند در ادب عرفانی دارد و حکیم شیرازی در این زمینه نوآور به شمار نمی‌آید. ترجیع بند دوم وی از لحاظ مضمون بسیار شبیه نخستین ترجیع بند است و تنها تفاوت اساسی آن بیت ترجیع است که چنین است:

که جهان جلوه‌ای است از رخ یار لیس فی الدار غیره دیار

(حکیم شیرازی، ۱۳۹۹: ۴۴۵)

ترجیع‌بند سوم دارای وزنی متفاوت است و موضوع آن عشق است. این ترجیع‌بند با این بیت آغاز می‌شود:

ای چشم تو فتنه زمانه در شیوه دلبری یگانه

(همان‌جا)

واضح است که حکیم شیرازی قصد داشته نظیره‌ای بر ترجیع‌بند سعدی بیاورد. برخی از ابیات این ترجیع‌بند که تا حدودی حاوی تصاویر متفاوتی است، از این قرار است:

در مصحف چهره تو خوانیم آیات یگانگی کماهی

(همان: ۴۴۶)

از شرم لب نهفته گویی از دیده رخ آب زندگانی
باشد دهن تو چو چشمه خضر سرمایه عمر جاودانی

(همان: ۴۴۸)

در میان ترجیع‌بندهای زبان فارسی آنچه هاتف اصفهانی سروده مشهورتر است اما سرودن ترجیع‌بندهای عرفانی سابقه طولانی‌تری دارد و از جمله سرایندگان این نوع می‌توان به منصور حلاج، شاه نعمت‌الله و فخرالدین عراقی اشاره کرد. عراقی غزل مشهوری دارد که یکی از بندهای آن اغلب در متون بلاغی به عنوان شاهد مثال آورده شده و اثر حکیم شیرازی اتفاقاً از نظر مضمون به آن بند شباهت دارد:

اُگُتوس	تلاُلات	بمُدام	اُم شُموس	تهلُلت	بِعمام؟
از صفای می و لطافت جام	در هم آمیخت رنگ جام و مدام				
همه جام است و نیست گویی می	یا مدام است و نیست گویی جام				
چون هوا رنگ آفتاب گرفت	هر دو یکسان شدند نور و ظلام				
که همه اوست هر چه هست یقین	جان و جانان و دلبر و دل و دین				

(عراقی، ۱۳۳۸: ۲۲۴)

در ابیات زیر تأثیرپذیری حکیم شیرازی از فخرالدین عراقی آشکار است:

ساقی ساده دوش باده ناب	ریخت در شیشه‌های زرد و کبود
ساده از منتهای بی‌رنگی	در نظرها به رنگ شیشه نمود
ورنه در طبع باده روز ازل	ذره‌ای اقتضای رنگ نبود

(حکیم شیرازی، ۱۳۹۹: ۴۴۳)

از دیگر ویژگی‌های شعر حکیم باید به آرایه‌های لفظی و معنوی کلام او اشاره کرد؛ چرا که شعرش سرشار از آرایه‌های بدیعی است. اغراق‌هایش در مدح ممدوح گاه گزاف و نا دلپسند می‌نماید چرا که در زمان سرایش این اشعار دیگر روزگار مدح‌های پر اغراق برای دریافت صله سپری شده است. حکیم در قصیده‌ای که در مدح شاهزاده محمدحسن میرزا سروده او را «طرفه‌نگاری بدیع جمال، روشن رای چون بزرگمهر، خجسته خصال چون انوشیروان، بی‌همال در کمال و فضل» (حکیم شیرازی، ۱۳۹۹: ۹۵) نامیده که به صورت او ممکن است کسی آفریده شده باشد اما آفرینش به سیرت او محال است.

درآمد از درم آن ماه کج کلاه چو مهر	مرا شکیب ز دل برد و دل ز دست ربود
به طره روی سپیدش چو سیم شورانگیز	به چهره زلف سیاهش چو نافه مشک‌آلود
نشست تلخ و ترش کرد روی و با من گفت	که راست گوی، تو را دوش در کنار که بود؟

(حکیم شیرازی، ۱۳۹۹: ۸۲)

به نظر می‌رسد ذکر همین چند بیت خود گویای توجه حکیم به زیبایی‌های کلامی باشد. استعاره «ماه کج کلاه»، «مشبه به «مهر»، تناسب «مهر و ماه»، کنایه «دل ز دست ربودن»، تناسب ماه و مهر، تشبیه «روی سپید به سیم شورانگیز» و «زلف سیاه به نافه مشک‌آلود»، حس آمیزی «تلخ نشستن» و «روی ترش کردن» همگی نشان از توجه حکیم به عناصر بیانی و بدیعی است. از دیگر ویژگی‌های بدیعی شعر حکیم می‌توان به ملمع‌سرایی ایشان اشاره کرد که از جمله صناعاتی است که شاعران بزرگ و توانمند ادب فارسی به آن می‌پرداخته‌اند. ملمع‌سرایی در حقیقت یکی از تفنن‌های شاعران عربی‌دان فارسی‌زبان بوده است و در معنای کلی شعری است که یک مصراع یا یک بیت آن فارسی و یک

مصرع یا یک بیت دیگر آن عربی باشد. حکیم شیرازی نیز در دوره بازگشت و در سده چهاردهم با تسلط بر زبان عربی بار دیگر به این سنت کهن در شعرپارسی پرداخته است. از جمله ویژگی ملمعات حکیم می‌توان به نامرتب بودن آن‌ها اشاره کرد به گونه‌ای که تابع نظم خاصی نیست. ملمع مرتب همان تعریف شعر ملمع است که به آن اشاره شد اما ملمع نامرتب آن است که «شاعر گاه یک مصرع فارسی و یک مصرع عربی و در ادامه دو بیت فارسی و دوبیت عربی و یا یک بیت فارسی و یک بیت عربی می‌آورد» (رسولی و ارازی، ۱۳۹۶: ۶۱) و در حقیقت تابع هیچ نظم خاصی نیست. حکیم علاوه بر قصیده در غزل نیز به ملمع‌سرایی پرداخته است (غزل‌های ۱، ۲۳۰، ۴۹۹، ۵۱۰ و ۵۳۱...) و توانایی و تسلط خود را بر زبان عربی نشان داده است.

یَبْعَثُ رَبُّكَ جِزَايَ عَمَلٍ دَان	جز به عمل کس نیافت ملک مؤبد
اَنْ تَكُ مِمَّنْ تَقْيَ بَعْدَكَ فَاَعْبُدْ	اَنْكَ عَبْدٌ عَلَيكَ اَنْ تَتَّعِبُدْ
چند نهی دل بر این سرای سراگون	چند خوری غم در این رواق زیرجود
قَدْ خُلِقْتَ لِلْبَقَاءِ نَفْسُكَ فَاَسْلُ	فِي سَبِيلِ الْاِهْتِدَاءِ عَلَكَ تُرْشَدْ

(حکیم شیرازی، ۱۳۹۹: ۸۳)

۳- جهان‌بینی حکیم

در ذهن انسان‌ها مجموعه‌ای از باورها و تفکرات، عقاید و اندیشه‌ها، ارزش‌ها و عادات شکل گرفته است که بر اساس آن به جهان هستی می‌نگرند. این تفاوت‌ها در حقیقت ناشی از گرایش‌های گوناگون به مکتب‌ها و مشرب‌های خاص و نگرستن به جهان هستی از نگاه ویژه آن مشرب است. (خوارزمی، ۱۳۹۵: ۶۱) به طور معمول، شاعران و نویسندگان اندیشمند، جهان‌بینی خود را در آثارشان به منصه ظهور رسانده‌اند. حکیم شیرازی که در آغاز در محضر استادانی هم‌چون حکیم صهبا و حکیم مؤسس زانوی تلمذ بر زمین می‌نهاد بعدها در کسوت استادی در مکتب فلسفی و عرفانی تهران عصر ناصری و مشروطه آنچه را که آموخته بود، به شاگردانش تعلیم داد و به عنوان شارح حکمت متعالیه هم‌زمان به شرح و تحشیه آثار طراز اول و غامض فلسفی و عرفانی هم‌چون اسفار و فصوص پرداخت. از جمله آثار حکیم علاوه بر دیوان اشعار می‌توان به حاشیه بر شرح فصوص الحکم، حاشیه بر شرح مقدمه قیصری بر فصوص الحکم، حاشیه بر اسفار اربعه، جمع و تفریق فی بیان‌التصور و التصدیق (به عربی) و میزان‌السداد فی بیان ما یتعلق بمصالح العباد (به عربی) (که شامل پند و اندرزهایی به روش ادبی مستند به آیات قرآن که مخصوصاً موضوعات اخلاقی و عرفانی را ترغیب می‌نماید)، اشاره کرد. (حکیم شیرازی، ۱۳۹۹: ۵۱) حکیم متأثر از این گرایش‌های فکری به تأملات فلسفی نیز پرداخته است که به نظر می‌رسد مقدمه‌ای برای بیان تجربیات عارفانه ایشان بوده است. از جمله آن‌ها می‌توان به تأملات حکیم درباره نحوه خلقت انسان و آفرینش از عدم و دلایل آفرینش، اشاره کرد.

مرا دادی وجود از مخزن جود	شدم از فضل و احسان تو موجود
ز خاشاک عدم کردی تو پاکم	به دست خود سرشتی آب و خاکم
نشاندی در دبستان شهودم	نمودی شرح اسرار وجودم

(حکیم شیرازی، ۱۳۹۹: ۴۹۹)

شعر حکیم هم‌چنین تجلی‌گاه تجربیات عارفانه او و لحظات سرمستی و بی‌خودی ناشی از وجد و شوق درک عظمت باری تعالی است. مرحله‌ای که در سلوک و طریقت از آن به عنوان فنا و نیستی در حق یاد می‌شود. در این مرحله سالک عاری از تمام صفات نفسانی خود، غرق در نور ذات «او» است.

هر دم افزود نور بر نورم	کرد یکباره‌ام ز خود فانی
گشت قائم قیامت کبری	کاوست محو و فنا اعیانی
منکشف بی اشاره بر من شد	سبّحات جلال سبحانی

(حکیم شیرازی، ۱۳۹۹: ۴۴۵)

حکیم هم‌چنین به راه و رسم طریقت و سلوک سالک اشاره می‌کند و بر ضرورت راهنمایی‌های پیر طریقت در این راه تأکید می‌ورزد، پا نهادن بر سر وجود و از بین بردن خودخواهی، همت بلند و تسلیم و رضا را از دیگر شرایط صوفی صافی بودن برمی‌شمرد.

سوی آب زندگانی خضر باید رهنمای	تا نگه دارد در آن ظلمت ز گمراهی تو را
رهروان را در طریقت همتی باید بلند	با تمنای وصال از چیست کوتاهی تو را

(حکیم شیرازی، ۱۳۹۹: ۱۱۶ و ۱۱۷)

دنیاگریزی و گرایش به زهد از دیگر اندیشه‌های متجلی شده در جهان بینی الهی حکیم شیرازی است که بر اساس آن زندگی انسان منحصر به دنیا نیست بلکه مقدمه‌ای برای زندگی لایتناهی، نامحدود و جادوانه اخروی است و کیفیت آن محصول دستاوردهای علمی، عملی و اخلاقی آدمی در زندگی دنیاست. قرآن کریم دنیا را مطاع قلیل و مایه غرور و مظاهر دنیا را زینت و مایه امتحان دانسته و اراده‌کنندگان و آرامش یافتگان و رضایتمندان به دنیا را به سختی مورد نکوهش قرار داده است (اقدامی، ۱۳۸۹: ۱۲۵) بنابراین، رویکرد زاهدانه به یکی از کهن‌ترین جریان‌های فرهنگی و اجتماعی دوره اسلامی تبدیل شد. «زهد این است که دنیا را با قلب خود اراده نکند و با جوارح خود آن را ترک کند، مگر به مقدار ضرورت» (نراقی، ۱۳۸۳: ۳۹۹) حکیم شیرازی به عنوان یک عارف شاعر گرایش به عزلت‌نشینی و بی‌توجهی به دنیای بی‌وفا و نکوهش آن را مضمون شعر خود قرار داده است. حکیم در اشعار بسیاری، خوانندگان را به بی‌وفایی دنیا و بی‌اعتباری این خانه ویرانه هشدار داده و در مقابل فواید و حسن عزلت را بیان کرده است.

حکیم آسا برو تا می‌توانی	سپس عزلت‌گزین زین دیر فانی

(حکیم شیرازی، ۱۳۹۲: ۵۱۰)

حکیم هم‌چنین بر ناپایداری و بی‌اعتباری دنیا می‌نالد و جهان را «منزلگه دریوزه، خیالی خانه یک روزه، خواب، نقشی بر آب، عروس هزار داماد و روسپی و...» (همان: ۵۰۹) می‌خواند و بر مخاطب خود این گونه بانگ بر می‌آورد که:

جهان در دیده روشن‌روانان	بود هم‌چون سرای کاروانان
نرفته کاروان را دیده در خواب	صدای الرحیل آید که بشتاب
ز گیتی تا توانی دیده بردوز	چراغ خویش از این آتش می‌فروز
ز گیتی تا توانی دیده برکن	مکن در خانه ویرانه مسکن

(حکیم شیرازی، ۱۳۹۹: ۵۰۹)

از دیگر اعتقادات حکیم شیرازی که در شعر او متجلی شده عشق به معبود ازلی بی چشم‌داشت پاداش بهشت و یا ترس از عذاب دوزخ است که از روش‌های عبادت خالصانه است و یادآور حدیث امام صادق (ع) است که فرموده‌اند: «إِنَّ الْعِبَادَ ثَلَاثَةٌ: قَوْمٌ عَبَدُوا اللَّهَ عَزَّوَجَلَّ خَوْفًا فَتَلَكَ عِبَادَةُ الْعَبِيدِ، وَقَوْمٌ عَبَدُوا اللَّهَ تَبَارَكَ وَتَعَالَى طَلَبَ الثَّوَابِ فَتَلَكَ عِبَادَةُ الْأَجْرَاءِ، وَقَوْمٌ عَبَدُوا اللَّهَ عَزَّوَجَلَّ حُبًّا لَهُ فَتَلَكَ عِبَادَةُ الْأَحْرَارِ، وَهِيَ أَفْضَلُ الْعِبَادَةِ». (کلینی، ۱۳۶۵: ۸۴). بندگان سه گروه‌اند: گروهی خدا را از ترس می‌پرستند که این پرستش بردگان است و گروهی در جستجوی پاداش که این پرستش مزدوران است (که گر به او مزد ندهند عبادت نمی‌کند) و گروهی خداوند را به سبب عشق و محبت می‌پرستند که این پرستش آزادگان و برترین نوع پرستش است. کسانی که از بند ترس و طمع آزاد هستند، خداوند را با انگیزه محبت او عبادت می‌کنند.

با ما سخن از خلد برین گو نکند شیخ عشاق تو را کوی تو خوشتر ز بهشت است

(حکیم شیرازی، ۱۳۹۹: ۱۳۹)

در سبیل حق نپوید آن که جوید سلسبیل چند بیم از دوزخ و امید طوبی داشتن

(همان: ۹۹)

۴- حکیم، مقلد سنن عرفانی به شیوه شاعران عارف

بررسی تأملات عارفانه حکیم شیرازی نشان می‌دهد ایشان مقلد سنت‌های عرفانی است. با توجه به شناخت و آگاهی حکیم از منابع مهم عرفان و نوشته‌های صدرالمتألهین و «حاشیه‌ای که بر اسفار اربعه نگاشته است» (ر. ک: حکیم شیرازی، ۱۳۹۹: ۵۱) تأثیرپذیری ایشان از حکمت متعالیه ملاصدرا دور از ذهن نیست. «صدرای شیرازی یک حکیم عارف است و در حکمت متعالیه دو قلمرو فلسفه و عرفان را به هم پیوند زده است. صدرا معتقد است جسم یا تن دیگر به هستی عینی‌اش در مقام محسوس محدود نیست و تن از حالت عنصری‌اش که کیفی است تا رسیدن به جسم ناطقی دگرگونی‌های پیاپی می‌یابد. حتی ماده هم همان مادیت محسوس نیست و از حالت‌های بی‌نهایت می‌گذرد. روان هم از زمان نزولش به جهان مادی تا عروجش به جهان معنوی دگرگونی‌ها و استحاله‌های بسیاری می‌پذیرد» (شایگان، ۱۳۷۳: ۲۴۴) این اندیشه‌ها در شعر حکیم نیز منعکس شده است:

از جمادی شدم نباتی وصل وز نما سر زدم به حیوانی

باز از شوق کعبه مقصود من ز حیوان شدم به انسانی

در من از خود دمید نفخه روح پا نهادم به ملک روحانی

از طبیعت برون شدم یکبار رستم از ظلمت هیولانی

(حکیم شیرازی، ۱۳۹۹: ۴۴۴)

حکیم در نحوه بیان و انعکاس این مضامین متأثر از سبک سخن‌سرایی مولاناست:

از جمادی مردم و نامی شدم وز نما مردم به حیوان سر زدم

مردم از حیوانی و آدم شدم پس چه ترسم کی ز مردن کم شدم

(مولوی، ۱۳۹۷: ۱۸۰)

هم‌چنین صدرالمتألهین برای دریافت حقایق جهان هستی اضافه بر استدلال عقلی و اندیشه، بر مجاهدات درونی و مکاشفات عرفانی اصرار می‌ورزد (مجموعه مقالات همایش جهانی بزرگداشت صدرالمتألهین، ۱۳۷۸: ۸۹) حکیم نیز بر این اندیشه معتقد است و عشق بر آمده از مکاشفات درونی را یاری‌گر عقل می‌داند:

چون شدم من برون ز مصر وجود عقل گم کرد راه کنعانی

عشق آمد دلیل راهم شد کردم از گم شدن نگهبانی

هر دم افزود نور بر نورم کرد یکباره ام ز خود فانی

(حکیم شیرازی، ۱۳۹۹: ۴۴۵)

نکته قابل توجه این‌که حکیم علاوه بر مضمون و محتوا، بعضی از اصطلاحات شعری خود را نیز از دیگران وام گرفته و به عنوان یک شاعر غیر خلاق در وادی تکرار افتاده است. از جمله این اصطلاحات می‌توان به ترکیب «مصر وجود» - که در بالا ذکر شد و نیز «بوستان وحدت» (ص ۴۳۷)، «می‌فروش عدم» و «باده‌نوش وجود» (ص ۴۴۳) اشاره کرد که در اشعار شیخ بهایی و صائب نیز دیده می‌شود. هم‌چنین «حکیم بر شرح فصوص‌الحکم ابن عربی نیز حاشیه نوشته است» (حکیم شیرازی، ۱۳۹۹: ۵۱) «در دنیای اسلام قبل از ابن عربی اندیشه وحدت وجودی به شکل کامل خود وجود ندارد و او واضع حقیقی ارکان این اندیشه و مؤسس این مکتب است و پس از او در جهان اسلام هر که سخن از وحدت وجود گفته از او اخذ کرده است» (عفی‌فی، ۱۳۸۰: ۳۵) به نظر می‌رسد که اندیشه‌های وحدت وجود متجلی شده در شعر حکیم متأثر از انس با آثار و اندیشه‌های ابن فیلسوف عارف جهان اسلام باشد. «به عقیده عرفا آن حقیقت یگانه را ظهور و پرتوی است واحد که سراسر جهان را فرا گرفته و مایه واقعیت و بود اشیاء و منشأ وحدت جهان است و آن را در عین یگانگی، مراتب و تطورات و حد و مرزهایی است و پیوسته در قالب افراد و صور در می‌آید و این کثرت از آنجا برخاسته و این پرتو هم‌چون نور خورشید است که بر روزنه و شیشه‌های رنگارنگ بتابد و اشکال مختلف به خود گیرد.» (همان: ۳۶ و ۳۷)

هر زمانی به کسوتی دیگر خویش را در جهان بیاری

گاه مشکات صورت مریم گاه مصباح روح عیسی

گاه مرآت جلوۀ یوسف گاه آیینۀ زلیخای

هم تویی چنگ و هم تویی ساقی هم تویی جام و هم تو صهبایی

هم تویی ظل و هم تویی ذی ظل هم تویی موج و هم تو دریایی

(حکیم شیرازی، ۱۳۹۲: ۴۴۲)

حکیم هم‌چنین با تأثیرپذیری از شیخ بهایی مسمط مخمسی با موضوع زهد و دنیاگریزی سروده است:

چند در جهان پویم در پی تن آسانی بود تا به کی باید پای‌بست نادانی

آدمی نبندد دل بر حدود حیوانی خیز و ده مرا جامی زان شراب روحانی

(همان: ۴۶۳)

و شیخ بهایی سروده است:

ساقیا بده جامی، زان شراب روحانی تا دمی برآسیم زین حجاب جسمانی

(شیخ بهایی، ۱۳۸۹: ۱۳۵)

در ادامه نیز به نمونه دیگری از شعر حکیم در توحید افعالی می‌پردازیم که تماماً تجلی‌گر سبک سخن‌سرایی نظامی در منظومه خسرو و شیرین است. حکیم همه چیز از شادی‌ها و غم‌ها و مهارت‌ها و توانایی‌ها و ویژگی مخلوقات این عالم را به خداوند قادر متعال نسبت داده است و در پایان خود را به نظامی تشبیه کرده است حال آنکه از مقلد تا محقق فرق‌هاست.

یکی را سبچه داد و شیخ ره کرد	یکی را کافر زلف سیه کرد
چنان آراسته بت‌های غماز	که کرده بت‌پرستی زاهد آغاز
به شیرین داد عذاب شکرریز	ز شورش تلخ کرده کام پرویز
درون غنچه پرورده رخ گل	شکسته خار غم در جان بلبل
کشیده حکمتش بی‌ساز اسباب	فلک را نقش انجم بر سطرلاب
زهی منت که داده چون نظامی	ز شور خود مرا شیرین کلامی

(حکیم شیرازی، ۱۳۹۹: ۵۰۶ و ۵۰۷)

۵- حکیم شیرازی؛ متعهد و دغدغه‌مند

از جمله مهم‌ترین ویژگی‌های شخصیتی و شعری حکیم شیرازی تعهد و دغدغه‌مندی است. عزلت‌گزینی‌ها و گرایش‌های عرفانی او باعث بی‌توجهی‌اش به مسائل سیاسی و اجتماعی روز نبوده است و به عنوان یک انسان آگاه مهم‌ترین جریان‌های سیاسی روز هم‌چون انقلاب مشروطه را به دقت دنبال کرده است. در یکی از اشعارش به قرارداد ۱۹۰۷ روس و انگلیس درباره ایران پرداخته و به حيله‌گری و شیطان‌صفتی انگلیس اشاره کرده است:

اتحاد انگلیس و روس با ایرانیان	کرد کاری کز خیالش عقل حیرانی گرفت
بود مشکل داوری با روس، لیکن عاقبت	آه ایرانی گریبانش به آسانی گرفت
گشت دشمن تا قیامت آدمی را انگلیس	تا ز شیطان یاد راه و رسم شیطانی گرفت

(حکیم شیرازی، ۱۳۹۹: ۶۱)

از نظر سیاسی حکیم معتقد به دموکراسی و از منادیان آزادی و عدالت‌طلبی بوده است. ستایش آزادی و آزادی و عدل و داد بخشی از مضامین شعری حکیم را به خود اختصاص داده است.

پیش دانا در این جهان نبود	نعمتی به ز عدل و آزادی
هر کجا این دو چهره بگشایند	مایه عشرتند و آبادی

(حکیم شیرازی، ۱۳۹۹: ۴۳)

حکیم با آگاهی و سواد تاریخی خود از بی‌خبری روحانیون نسبت به وضع مملکت می‌نالید، از اوضاع نابسامان داخلی و خواری ایران شکوه سر می‌دهد، از حيله و فریب دشمنان ایران سخن می‌گوید و با یادآوری گذشته پر عظمت

میهن تلاش می‌کند مردمان سرزمینش را از خوابی گران بیدار سازد. پرداختن به معضلات اجتماعی و سیاسی هم‌چون استبداد، رشوه‌خواری و تسویه حساب‌های شخصی بیانگر احساس درد و دغدغه‌مندی‌های وطن‌پرستانه حکیم است.

فرقه‌ای روحانیانند و نگه‌داران دین بی‌خبر از نظم و ملک کشور ای ایران نو
باد تزویر از شمال و سیل تدبیر از جنوب تا چه آید زین میانمان بر سر ای ایران نو
هر دو هشیارند و بیدار این دو خصم اندر کمین ما همه مست و به خوابیم اندر ای ایران نو
فاش گویم در خطر باشد وطن زین پس بسی برنخیزد گر برفتد دیگر ای ایران نو
چاره باید کرد این بیمار را زان پیشتر کش برآید جان ز تن در بستر ای ایران نو
این همان ایران بود کز سطوتش در ملک روم خون فسردی در عروق قیصر ای ایران نو
(حکیم شیرازی، ۱۳۹۹: ۱۰۲)

در این قصیده حکیم از انتشار روزنامه «ایران نو» استقبال کرده است و هم‌چنین در قصیده دیگری به استقبال از روزنامه «نوبهار» پرداخته و نکته‌های نغز، حرف‌های دلپذیر و نطق‌های استوار آن را ستوده است و در پایان نیز ضمن آرزوی جاودانگی برای این نشریه به موعظه و اندرز نویسنده می‌پردازد که همگی نشان از درد و دغدغه‌مندی و امید به پیشرفت و پیروزی وطن دارد.

اف ازین نامردمان و تف بر این بی‌غیرتان نیست در دلشان همی حب دیار ای نوبهار

تا بود هر نوبهاری سبز و خرم روزگار سبز و خرم باش هم‌چو نوبهار ای نوبهار
(حکیم شیرازی، ۱۳۹۹: ۹۰)

حکیم شیرازی هم‌چنین به نکوهش و سپس موعظه وکلایی که به جعل قوانین پرداخته و با غرور فریفته شده‌اند می‌پردازد و شعار مشروطه و برابری و برادری را یادآور می‌شود و هم‌چنین قصایدی با مضمون سیاسی و اجتماعی در مدح و ستایش دولت مردان زمانه خود هم‌چون وثوق‌الدوله (همان: ۹۱)، سپهدار اعظم (همان: ۸۸) و شاهزاده محمدحسن میرزا (همان: ۹۴) سروده است.

آن که کند ادعای جعل قوانین از ره جهل و ضلال و زلت و خذلان

(حکیم شیرازی، ۱۳۹۹: ۴۳۰)

غره مشو زین سپس که چرخ به بازی بشکندت در کلاه بیضه حرمان

جز که همه خود برادریم و برابر نامه مشروطه را چه باشد عنوان

(همان: ۴۳۱)

نتیجه‌گیری

به طور کلی نگرش، اندیشه‌ها و آموزه‌های فلسفی و عرفانی مضامین اصلی شعر حکیم شیرازی را تشکیل می‌دهد و دیوان او عصاره‌ای از اندیشه‌های حکمی اسلامی است که در طی قرون به عنوان میراثی ارزشمند بدو رسیده و پاس داشته شده است. ظهور شاعران و حکمای توانمندی هم‌چون حکیم شیرازی در بحبوحه تنازع آرا و افکار عصر

مشروطه نشان می‌دهد که شعر فارسی و اندیشه‌های ناب عرفانی و فلسفی با وجود انحطاط شعر فارسی در برخی از دوره‌ها و ورود اندیشه‌های نو در ادب عصر مشروطه همچنان با قوت به راه خود ادامه داده است. حکیم شیرازی فیلسوف، عارف، متفکر و شاعر توانمند سبک بازگشت در شعر و ادب فارسی است که علاوه بر تقلیدهای تقریباً موفق که از شعر و اندیشه‌های رندانه حافظ، مضمون و زبان مولانا، نظامی، شیخ بهایی و قصاید سبک خراسانی و ترجیع‌بند سعدی داشته است شعر او میدان ظهور اندیشه‌های عارفانه و فیلسوفانه ملاصدرا و ابن عربی است. نکته مهم و قابل توجه در شعر حکیم آن است که با وجود تأکید بر عزلت‌گزینی‌ها و کنارگیری از دنیا و متعلقاتش، حب‌الوطن را یاد نبرده و متعهدانه و مسئولانه به مسائل و مشکلات سیاسی و اجتماعی ایران توجه نشان داده و به نصیحت و اندرز دولت مردان زمانه‌اش پرداخته است.

پی‌نوشت‌ها

۱- نمونه این تمثیل حکایت‌گونه در ترجیع بند هاتف نیز به کار رفته است:

مجلسی نغز دیدم و روشن میر آن بزم پیر باده فروش
چاکران ایستاده صف در صف باده خواران نشسته دوش بدوش
پیر در صدر و می‌کشان گردش پاره‌ای مست و پاره‌ای مدهوش

منابع

- اقدامی، علی (۱۳۸۹). «بازشناسی زهد در قرآن کریم»، فصلنامه پژوهشی پژوهشنامه اخلاق، شماره ۱۰، صص ۱۳۶-۱۰۵.
- حائری، محمد حسن و کیوانفر، علی اکبر (۱۳۸۸). «تأملی بر رویکردهای زاهدانه در تاریخ تصوف»، مسکویه، شماره ۱۰، صص ۸۱-۱۰۲.
- خوارزمی، حمیدرضا (۱۳۹۵). تطبیق جهانبینی مولانا و فلوطین»، فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، شماره ۴۵، صص ۹۸-۶۱.
- رسولی، حجت و ارازی، نجم‌الدین (۱۳۹۶). «ملمع و سیر تحول آن از آغاز تا پایان قرن دهم هجری». مجله تاریخ ادبیات، شماره ۷۹/۳، صص ۶۸-۴۷.
- داور شیرازی، مفیدبن محمدنبی (۱۳۷۱). تذکره مرآت الفصاحه: شرح حال و نمونه اشعار شاعران فارس از قدیمی‌ترین زمان تا قرن چهاردهم هجری، تصحیح و تکمیل محمد طاووسی، شیراز: نوید شیراز.
- شایگان، داریوش، (۱۳۷۳). هانری کربن: آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی، ترجمه باقر پرهام، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- شریعتی سبزواری، محمدباقر (۱۳۸۲). «توحید افعالی»، معارف اسلامی، شماره ۵۴.
- شیرازی، شیخ غلامعلی حکیم (۱۳۹۹). دیوان اشعار، تحقیق و تصحیح روح‌الله خادمی، قم: نشر مجمع ذخائر اسلامی.
- شیخ‌بهای، محمدبن حسین (۱۳۸۹). کلیات دیوان اشعار، چاپ چهارم، تهران: طوبای محبت.
- صدرالمتألهین شیرازی، محمدبن ابراهیم بن یحیی قوامی (۱۳۷۸). اسفار اربعه، جلد ۷، قم: چاپ ایران.
- ضیاء نور، فضل‌الله (۱۳۷۴). وحدت وجود: سیرتاریخی و تطور وحدت وجود و بررسی و تحلیل آن در آثار ابن عربی و مولانا، چاپ دوم، تهران: زوار.
- عفیفی، ابوالعلاء (۱۳۸۰). شرحی بر فصوص‌الحکم: شرح و نقد اندیشه ابن عربی، ترجمه نصرالله حکمت، تهران: الهام.
- عراقی، فخرالدین ابراهیم (۱۳۳۸). دیوان عراقی، تصحیح سعید نفیسی، تهران: سنایی.
- قدردان قراملکی، محمد حسن (۱۳۹۳). «تأملی در نظریه آفرینش از عدم»، قبسات، شماره ۷۱، صص ۴۶-۲۷.
- کلینی، محمدبن یعقوب (۱۳۶۵). الکافی، تهران: دارالکتب الاسلامیه.
- مجموعه مقالات همایش جهانی بزرگداشت حکیم صدرالمتألهین، ملاصدرا و حکمت متعالیه (۱۳۸۰)، تهران: انتشارات بنیاد حکمت اسلامی صدرا.
- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۹۷). دفتر سوم مثنوی معنوی، تهران: کلک.
- نراقی، محمد مهدی (۱۳۸۳). جامع‌السادات، چاپ پنجم، قم: اسماعیلیان.

A research on the Poetry and Thoughts of Gholam Ali Hakim Shirazi

Abstract

Sheikh Gholam Ali Hakim Shirazi is a mystic, philosopher, thinker and poet of the Shiite religion of the late ۱۳th century and early ۱۴th century, he is the person who tried to present his words and teachings with the language and expression of magnificent peaks such as Hafez and Nezami, and in this way he followed to extend the return poems until the end of the Qajar era. Based on this, the life and thoughts of Gholam Ali Hakim Shirazi are worthy of reflection and research. In this research, which is done by analytical and descriptive method, while introducing this unknown poet, the features of her poetry and thoughts are discussed. The basic question of this research is "Who is Hakim Shirazi and what is her worldview and poetry?" Examining his poetry book shows that this work is a mixture of Islamic and Shiite teachings, the sublime wisdom of Molla Sadra, Ibn Arabi's mysticism, Hafez's new, and modernist ideas. Hakim has composed odes imitating the language and style of Khorasani, gazelles in imitation of Hafez in a double and combined forms, and he did not go beyond imitation and he tried to bring examples to the tranjia-bands of Saadi. In this research, while introducing this unknown poet, it is tried to examine the characteristics of his poetry and thoughts. In fact, Hakim Shirazi lived in the era of modernism and was confined to imitating mystical traditions, but her mystical and ascetic tendencies did not make her indifferent to the political and social conditions of the time.

Key word: Hakim Shirazi, Divan of Poems, Mysticism, Return Style

ارتقای جایگاه زبان و ادب فارسی در جهان

مالک شعاعی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد ایلام، دانشگاه آزاد اسلامی، ایلام، ایران

malek_sh73@yahoo.com

سیدرضا موسوی‌نیا

استادیار گروه زبان انگلیسی، دانشکده علوم انسانی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

seyyedrezamousavinia@gmail.com

چکیده

ادبیات ایران به خاطر غور و غنایش، عالمان زیادی را در اقصی نقاط دنیا مفتون خود ساخته در دورترین نقاط جهان حضور و نفوذ یافته اکثر ایران‌شناسان با انگیزه علمی و حتی با شیفتگی به فرهنگ و زبان ایران بدین کار روی آورده هزاران ترجمه، تألیف و مقاله از سوی آنان درباره آثار جاودان و جهانی ادب فارسی، مانند شاهنامه، مثنوی، غزلیات حافظ، رباعیات خیام و ... چهره بست و هزاران ایران‌شناس و ایران دوست غیرایرانی دل و عمر بر سر شناخت، فهم، تفسیر و ترجمه این آثار ارزنده گرو ساختند. واقعیت آن است این حضور و نفوذ بدون پشتیبانی دولت‌ها و سیاست‌مداران و بی‌هیچ حمایت مادی و مالی متولیان فرهنگ، ادب و هنر صورت پذیرفته تنها حلاوت و لطافت نکات نغز و حکم بدیع و مفاهیمی که در ادب فارسی نهفته، عطش تشنه‌کامان و جویندگان وادی معرفت را یک‌تنه به آب عذب خویش سیراب گردانده در سایه این عظمت و تلاش‌های خاورشناسان، ادبیات فارسی در مراکز علمی و تحقیقی غرب مورد بررسی قرار گرفته است.

بر ماست این نهضت خودخواسته را چنان‌که کشورهای عربی و ... برای ترویج فرهنگ و زبان خود هزینه می‌کنند سامان داده و برای آن سرمایه‌گذاری نماییم. این مقاله به ارائه راه‌کارهایی در این باره و علل کاهش ایران‌شناسی در غرب پرداخته است.

کلیدواژه‌ها: ایران‌شناسی، زبان فارسی، جهان‌شمولی.

۱- مقدمه

زبان فارسی برخاسته از دو بعد علم و معرفت است بدین سبب مضامین معرفتی شعرا و ادبای ایرانی به بهترین شکل ممکن با استفاده از قالب‌های زبان فارسی بیان شده است. یکی از اهداف ارزشمندی که همایش‌های پی‌درپی ترویج زبان و ادب فارسی در اندیشه آن بوده و انتظاری شایسته و ستودنی از این همایش است؛ پیوند بیشتر این دو بعد با یک‌دیگر به منظور ارتقای جایگاه زبان فارسی به عنوان زبان علم در جهان است. زبان فارسی، یکی از محورهای وحدت در کشور و در حوزه کارکردهای فرهنگی، سیاسی و هویت ملی دارای نقش ویژه و بسزایی است. این زبان ابزار و محمل ادبیات است. به لحاظ فرهنگی ادبیات فارسی یکی از درخشان‌ترین ادبیات‌ها در سطح جهانی و وسیله‌ای برای تعامل با جهان و در نتیجه ابزار نفوذ و قدرت ما در دنیا محسوب می‌شود این زبان، به عنوان دومین زبان جهان اسلام و زبان حوزه فرهنگ و تمدن ایرانی، با هزاران اثر گران‌سنگ در زمینه‌های مختلف ادبی، عرفانی، فلسفی، کلامی، تاریخی، هنری، علمی و مذهبی همواره مورد اعتنا و اعتقاد ایرانیان و مردمان سرزمین‌های دور و نزدیک بوده است.

هر زبانی با قدرت سیاسی یا نظامی یا اقتصادی یا معنوی در خارج از وطن اصلی خود انتشار می‌یابد مادام که تمام یا قسمتی از این قدرت باقی است برقرار می‌ماند وقتی که از حمایت این ابزارها محروم ماند، رو به زوال می‌رود و زبان‌های دیگری که از این قبیل قدرت‌ها بهره‌مندند جای آن را می‌گیرند. زبان فارسی اگر از قرن پنجم هجری به بعد در سراسر آسیای مرکزی انتشار یافت و زبان دربار و شعر و ادب شد چغانیان و سامانیان در آن حدود قدرت سلطنتی و سیاسی داشتند، غزنویان و غوریان حوزه انتشار زبان فارسی را به قسمت مهمی از هندوستان و سلاجقه و خوارزمشاهیان به کاشغر و ترکستان کشاندند استیلای بابر و اولاد او، یعنی گورکانیان بر هند و جهدی که این سلاطین در جلب اهل هنر و ادب ایران در هندوستان داشتند، میدان جدیدی را برای بسط زبان و شعر فارسی و تمدن ایرانی باز نمود. چنان که زبان فارسی در دربار این سلاطین زبان رسمی شد. امروز متأسفانه دولت ایران از قدرت سیاسی و اقتصادی سابق محروم شده دیگر به این وسایل نمی‌تواند در خارج از حدود کشور حامی و مدافع زبان و ادبیات فارسی باشد و در این میدان با دیگران مبارزه کند، تنها پشتیبانی زبان و ادبیات فارسی همان سابقه درخشان و قدرت معنوی آن است اگرچه این سابقه و قدرت هم با وجود سیاست‌های زبانی ممالک مجاور و کوششی که در احیای زبان‌های محلی از طرف آنان می‌شود، نمی‌تواند عامه را تحت تاثیر قرار دهد، در میان خواص اهل فضل و ذوق و برگزیدگان قومی که با لطایف افکار و حقایق عرفانی سر و کار دارند و بنای شعر و ادب و تمدن‌شان مبتنی بر شعر و ادب فارسی و تمدن ایرانی است، به‌شدت مؤثر است تا آنجا که در این قبیل ممالک هیچ اهل دلی یا دانشمند و محقق نیست که به معارف قدیم و سوابق تاریخی و ادبی قوم خود علاقه و توجه داشته باشد و از مطالعه کتب شعرا و مورخین و نویسندگان فارسی‌زبان و استناد و مراجعه به آن‌ها خود را بی‌نیاز شمارد.

واقعیت آن است تا نیمه دوم قرن شانزدهم، ادب فارسی به علت نبود کتاب و منابعی که بتوان از روی آن زبان فارسی را آموزش داد، در اروپا چندان شناخته شده نبود با مطالعه در آثار مستشرقین چنین می‌نماید که آثار ادبی ایران بیش‌تر در دوره معاصر و سده قبل به اروپا معرفی شده اگر قبلاً در این زمینه کاری صورت گرفته سطحی و چندان برجسته نبوده است اما در سده گذشته، زبان و ادبیات فارسی دغدغه و دل‌مشغولی گروه کثیری از نویسندگان، دانشمندان و فرهیختگان اروپایی بوده است. شدت علاقه و دل‌بستگی برخی از این افراد تا بدان حد بوده که زندگی

خود را یک‌سره وقف مطالعه و تحقیق دربارهٔ زبان و ادبیات فارسی کرده‌اند، نیکلسن، آربری و... نمونه‌ای از این افرادند.

بر ماست ضمن بررسی دقیق شرح حال و آثار دانشمندان و فرهیختگان غربی دربارهٔ زبان و ادبیات فارسی، به عنوان ارج نهادن بر این تلاش‌ها، خدمات ارزندهٔ آنان را برای دانش‌آموزان و دانشجویان در غالب عناوین درسی یا حتی رشته‌های میان‌رشته‌ای - که معمولاً از تلفیق دو رشته و به ندرت سه رشته یا میان چهار و پنج رشته حاصل می‌شود - تبیین نماییم یا در تدوین کتب تاریخ ادبیات برای آیندگان به آثار و تألیفات این ایران‌شناسان نیز توجه شود تا اولاً خوانندگان با این افراد و آثارشان بیش‌تر آشنا شوند ثانیاً باعث جذب و تشویق دیگر اروپاییان به شناخت گنجینهٔ زبان و ادب فارسی گردد. چه نیکوست همان‌طور که در دههٔ اخیر درس ادبیات جهان به درس تخصصی رشتهٔ ادبیات و علوم انسانی در دورهٔ متوسطه (قبلاً یک واحد از درس ادبیات فارسی ۱ دوره پیش‌دانشگاهی و اکنون قسمت دوم تاریخ ادبیات ایران و جهان سال دوم متوسطه و سوم متوسطه ادبیات و علوم انسانی به میزان هر کدام دو واحد) اضافه شده حتی عنوان درسی یافته در دوره دانشگاه نیز این ماده درسی در دوره کارشناسی ادبیات فارسی به میزان ۲ واحد و حتی در دکتری ادبیات فارسی ۲ واحد درسی لحاظ گردیده؛ شناخت خاورشناسان یا به بیانی بهتر ایران‌شناسان غربی اگر به عنوان یک ماده درسی گنجانده نمی‌شود حداقل در هر کتاب ادبیات فارسی دوره متوسطه مبحثی در این باره مطرح شود شاید اندیشه ارائه این درس به عنوان واحد درسی دانشگاهی محقق گردد. تا دینی که خاورشناسان و ایران‌شناسان به ویژه ایران‌شناسان در حوزهٔ ادب به عنوان پیچیده‌ترین و ژرف‌ناک‌ترین مقوله فرهنگ کشور بر گردن جامعهٔ ادبی کشورمان - به خاطر معرفی آثار ارزشمند ایران به تمام دنیا- دارند، ادا گردد. و مهم‌تر از همه مقدمات ایجاد رشتهٔ ایران‌شناسی ادبی نیز محقق گرداند ممکن است در وهلهٔ نخست چنین به نظر آید که دانشجویان به این رشته بی‌مهر باشند ولی حقیقت خلاف این را ثابت می‌کند. چنان که استادان شرق‌شناسی نیز به صراحت این مطلب را بیان می‌کنند. بنابراین باید بررسی نمود که علی‌رغم علاقهٔ افراد، چرا رشته‌های ایران‌شناسی آن چنان که باید رونق ندارد مگر ایجاد رشتهٔ ایران‌شناسی به اندازهٔ جامعه‌شناسی اهمیت ندارد؟ اصلاً بهتر نیست رشتهٔ جامعه‌شناسی که شناخت جامعهٔ ایران است با اندکی تحول که لازمهٔ هر علم پویایی است به ایران‌شناسی تغییر یابد و در غالب این رشته و تغییراتی در آن، آتش شوق و اشتیاق فارسی‌دانان و ادب‌دوستان غیر ایرانی ارج نهاده شود تا شیفتگان و دل‌باختگان زبان و ادب فارسی در سراسر جهان بی‌اعتنا نمانند و تلاش غربیان در این زمینه اجر گزارده آید تا شاید در سایهٔ چنین اقدامی تصمیمات و برنامه‌ریزی‌های مدون، علمی، بنیادین از سوی متخصصین در این رشته برای گسترش زبان فارسی اندیشیده شود و این امر به صورت دغدغه برای پیروان این وادی درآید چه بسا در نتیجه تحولات صنعتی و احتمالاً کم‌توجهی، در خطر از میان رفتن و در نتیجه از دست رفتن آثار و بقایا و اسباب بازشناسی مواجه شویم.

علاوه بر این اقدامات، تدوین بانک اطلاعات فرهیختگان غربی در حوزه ادب فارسی و گردآوری آثار و احوال آنان نیز ضروری است.

۲- رشته ایران‌شناسی

گرچه چند سالی است رشته جدیدی به نام «ایران‌شناسی» در مقطع کارشناسی ارشد در دانشگاه‌های مختلف کشور تأسیس شده است به نظر می‌رسد این رشته ایران‌شناسی را باید «دانش شناسایی و پژوهش در خصوص نظرات و

دیدگاه‌ها و مکاتب مختلف مطرح در ایران‌شناسی خارجی که در راستای مطالعه و بررسی مظاهر مختلف فرهنگ و تمدن ایران قرار دارد و همچنین بررسی خاستگاه‌های فرهنگی، اجتماعی و سیاسی آن نظرات تعریف کرد در حالی که قلمرو این رشته بسیار وسیع است و هر گونه مطالعه و پژوهشی که به نوعی مربوط به حوزه گسترده فرهنگ، تمدن و تاریخ، علوم مختلف ایرانی است، شامل می‌گردد اگر ایران‌شناسی را زیر مجموعه شرق‌شناسی بدانیم، که چنین نیز هست، آسیب‌ها و آفت‌هایی این دانش را تهدید می‌کنند:

۱- احتمال تداخل و هم‌پوشانی با دیگر رشته‌ها، که باید به شدت مراقب آن بود و از آن احتراز کرد لازمه این کار ایجاد زیرساخت‌های تئوریک مناسب برای گسترش فضای مفهومی این علم است تا عرصه فراخ‌تری برای تکاپوی آزادانه در اختیار آن قرار گیرد.

۲- نباید در نگاه به شرق‌شناسی به ویژه ایران‌شناسی از منظر غربی بهره جست بلکه باید با دیدگاه ایرانی و بومی خویش به آن بنگریم، به عبارت دیگر ما باید این دانش را بر پایه نیازها و شرایط خاص فرهنگی خود بازخوانی و بازتولید کنیم.

۳- نباید در نظرات و دیدگاه‌های شرق‌شناسان و ایران‌شناسان خارجی متوقف ماند و سخنان آنان را فصل‌الخطاب تلقی کرد بلکه باید با تفکر خلاق و شجاعانه، نظرات و دیدگاه‌های نوینی ارائه داد.

۴- با ذهنیت مثبت یا منفی و پیش‌فرض‌های سطحی و احساسی به مطالعه آثار ایران‌شناسان پرداختن، پسندیده نیست شایسته است با نگاهی عمیق و دیدی جامع و به دور از هر گونه افراط و تفریط به مطالعه و ارزیابی آثار آنان پرداخت.

۵- سزاوار نیست در ایران‌شناسی به امور سطحی و روساختی مشغول شد و در آن‌ها متوقف ماند. بلکه شایسته است با دیدی ژرف‌کاوانه و تفکری مآل‌اندیشانه در امور پایه‌ای و زیربنایی به کاوش و پژوهش پرداخت و به کشف نکات کلیدی و ریشه‌ای آن نایل آمد.

۳- علل و عوامل نزول و کاهش مطالعات ایران‌شناسی

نزول تدریجی ایران‌شناسی در حالی صورت گرفته که رشته‌های عرب‌شناسی و ترک‌شناسی رو به بهبود و رشد است. اینک زبان عربی از آن جهت که زبان اصلی اسلامی است مورد توجه خاص قرار گرفته زبان ترکی به علت اقامت تعداد زیادی از ترکان در کشورهای اروپایی بر فارسی ترجیح داده می‌شود. البته علت این امر تنها در رقابت و یا وجود این دو زبان نیست حتی در برخی بخش‌ها، زبان اردو از فارسی پیشی گرفته است.

چنین به نظر می‌رسد که رواج و رونق این زبان‌ها وابسته به اقدام کشورهای است که به گسترش این زبان‌ها توجه نشان می‌دهند. عربی‌ها، ترک‌ها، پاکستان و هند برای ترویج فرهنگ و زبان خود سرمایه‌گذاری می‌کنند.

ناگفته پیداست حامیان و گسترش‌دهندگان زبان‌های عربی، ترکی و اردو نسبت به فارسی موقعیت بهتری دارند. در بین آن‌ها کشورهای عربی جایگاه ممتازی یافته‌اند زیرا، اولاً زبان آن‌ها در بیش از ۲۴ کشور دنیا صحبت می‌شود، ثانیاً بعضی از این کشورها مانند عربستان، کویت و امارات متحده عربی منابع مالی وسیعی در این باره هزینه می‌کنند ثالثاً این کشورها برای ترویج زبان و فرهنگ خود از هیچ اقدامی فروگذار نمی‌کنند. این کشورها یا هزینه پروژه‌های علمی

دانشگاهی را تأمین می‌کنند که نتایج غالباً در جهتی است که مؤید نظر و هدف این کشورهاست یا خود مراکز و سازمان‌های علمی و فرهنگی وابسته به دانشگاه تأسیس کرده‌اند که بودجه آن‌ها به وسیله این کشورها تأمین می‌شود. متأسفانه مراکز و مؤسساتی که با حمایت‌های مالی و سیاسی کشورهای عربی به وجود آمده، در معرفی مشاهیر و مفاخر ایران تحریف روا می‌دارند. مثلاً در سمینارها با ذکر نام ابن سینا از فلسفه عربی و با نام رازی از طب عربی و با نام غزالی از کلام عربی و با نام بخاری از حدیث عربی سخن می‌گویند. ترک‌ها نیز با جشن سالروز تولد مولانا و نظامی از شعر و عرفان ترکی یاد می‌کنند. همین عوامل خود یکی از عوامل کاهش اعتبار ایران و تقویت زبان‌های عربی، ترکی و اردو در برابر فارسی است.

به نظر می‌رسد در دهه‌های اخیر تحقیقات ایران شناسی تا حدی سیر نزولی داشته علت این امر:

۳- ۱. سیاست کشورهای خارجی

مقامات رسمی بعضی از کشورهای خارجی در حال حاضر علاقه چندانی به ترویج زبان و فرهنگ ایران از خود نشان نمی‌دهند بنابراین از فراهم آوردن امکانات لازم برای گسترش زبان و ادب فارسی خودداری می‌کنند و نه تنها پست‌های سازمانی آزاد شده را حذف یا به رشته‌های دیگر واگذار می‌کنند بلکه از استخدام مدرسان فارسی‌دان یا فارسی زبان خودداری می‌نمایند به عنوان مثال دانشگاه «بن» آلمان برای زبان عربی دو مدرس تمام وقت رسمی و برای ترکی یک مدرس تمام وقت استخدام کرده است، ولی برای فارسی اصلاً مدرس وجود ندارد و بنابر نیاز از مدرسان غیر رسمی پاره وقت استفاده می‌کند. در واقع در این مؤسسه زبان فارسی نسبت به دو زبان عربی و ترکی از اهمیت کمتری برخوردار شده است. در حالی که مسئولان این دانشگاه اظهار می‌دارند که علاقه به زبان فارسی نه تنها وجود دارد بلکه در حال افزایش نیز هست ولی ما به علت فقدان بودجه نمی‌توانیم پاسخ‌گوی این علاقه باشیم.

۳ - ۲. بی‌توجهی مقامات ایرانی

مقامات ایرانی نیز به این مسأله توجه چندانی نداشته، میدان را خالی گذاشته‌اند. در حالی که کشورهای عربی مبالغه‌آمیزی برای تبلیغ فرهنگ عربی - اسلامی صرف می‌کنند و بدین سان، نه تنها مشاهیر خود را معرفی می‌نمایند بلکه دانشمندان ایرانی را نیز تنها به این بهانه که کتاب‌هایشان را به زبان عربی نوشته‌اند از آن خود می‌شمارند و از این طریق دانش‌پژوهان را نسبت به تحصیل زبان و فرهنگ ایران بی‌علاقه می‌سازند که در این امر مهم تا حد زیادی موفق بوده‌اند.

از طرفی وقتی محققین دانشگاهی در حاشیه باشند کار تحقیق پیرامون فرهنگ ایران به دست روزنامه نگاران افتاده به یک کار سطحی مبدل می‌شود.

۳- ۳. کاهش مبادلات فرهنگی

رشته شرق‌شناسی به متن‌خوانی و تفسیر متون کهن منحصر نمی‌شود اینک، عدم آشنایی به زبان محاوره‌ای مردمی که فرهنگ و ادب‌شان مورد تحقیق است، ضعف علمی غیر قابل اغماض به شمار می‌آید. بر همین اساس، دانشجویان رشته‌های شرق‌شناسی و ایران‌شناسی غالباً سعی می‌کنند در همان اوان تحصیل مدتی از آموزش و پژوهش خود را در

کشوری انجام دهند که در آینده مرکز ثقل تحقیقات‌شان خواهد شد. اکنون، مناسبات علمی با دانشگاه‌ها و مراکز علمی خارج از کشور به ویژه کشورهای غربی در زمینه‌های مبادله‌ی استاد و دانشجو، سفرهای علمی، مبادله‌ی آثار علمی و ادبی و دسترسی به انتشارات و آثار یک‌دیگر کاهش یافته است.

حال، پس از گذشت بیش از دو دهه از پیروزی انقلاب اسلامی و استقرار نظام اسلامی و تثبیت نهادهای آن برای مبارزه با تهاجم فرهنگی در دنیای ارتباطات امروز، باید دروازه‌های کشور را به روی محققان داخلی باز بگذاریم و به ابزار دانش دست یابیم.

۳- ۴. حاکمیت اراده سیاسی بر اداره امور علمی - فرهنگی

سازمان‌ها و مؤسساتی چون سازمان فرهنگ و ارتباطات همیشه تابع سیاست‌های دولت حاکم است. نقش وزارت ارشاد هم در این قضیه ناچیز است. دولت‌هایی که تا به امروز روی کار آمده‌اند به لحاظ سیاسی با هم متفاوت بوده‌اند و برخی از این دولت‌ها متأسفانه تفکر سیاسی خاص خود را وارد حوزه‌های علمی- فرهنگی نموده‌اند. هر زمان که گرایش‌های سیاسی خاص تحت عنوان اداره کشور و حکومت و ... به عنوان اصلی اساسی وارد برنامه‌ریزی‌های علمی شود مشکل ساز است؛ برای نمونه سلیقه‌ای کردن رای‌زن‌های فرهنگی بنا به سلیقه دولت وقت؛ گاهی رای‌زن فرهنگی را تغییر نمی‌دهند گاهی رای‌زن‌های فرهنگی را تنها روحانی می‌کنند، طبیعی است هر فرد در حوزه‌ای که تربیت شده دغدغه فکریش خواهد بود. فرد غیر متخصص اگر وارد حوزه زبان و ادبیات فارسی شود، اگر آسیب نزنند، ناوارد و ناموفق خواهد بود. زمانی که استادان دانشگاه و افراد متخصص در حوزه زبان و ادبیات فارسی به این مراکز اعزام شده‌اند چون امین ریاحی، مجتبی مینوی و فتح‌الله مجتبابی، هم در زمینه زبان و ادبیات فارسی هم در حوزه‌های فرهنگی دیگر خدمات شایسته‌ای انجام گرفته است به علاوه حضور این افراد تشنج‌ها یا حساسیت‌های سیاسی در محل مأموریت، کمتر ساخته است. چنین اصولی لازم است از طریق برنامه‌ریزی‌های اجرایی، سیاسی و قانونی کشور تقویت شود.

۳- ۵. بی‌توجهی به هزینه از دست دادن فرصت‌ها

فرصت‌ها دیر به دست می‌آیند و زود سپری می‌شوند گاهی با وجود صرف بودجه، ایجاد دستگاه‌های تشکیلاتی عریض و طویل، بهره‌وری نسبت به سرمایه‌گذاری بسیار ناچیز است. زمان و فرصت‌هایی طلایی و ارزشمندی که از دست می‌روند غیر قابل جبران است، برای نمونه، آنچه که اوان استقلال کشورهای آسیای میانه می‌توانست انجام گیرد اکنون نمی‌توان انجام داد. این فرصت‌ها، غیرقابل برگشت و هزینه از دست دادن آن‌ها بالاست.

۳- ۶. قصور در اهداف تشکیل بنیادهایی چون بنیاد سعدی

هدف درست تاسیس بنیاد سعدی، ایجاد یک مرکز قوی برای هماهنگ کردن نهادهایی مؤثر در حوزه زبان و ادبیات فارسی در خارج از کشور است. این نهاد بر آن است آنچه در خارج نیاز است جمع‌آوری و تعریف کند و به نهادهای مؤثر منقل سازد تا آن‌ها برایش تولید نمایند و موارد تولید شده را اخذ و منتقل سازد. اما بنیاد سعدی به صورت تشکیلاتی در کنار تشکیلات دیگر درآمده است. در اساس‌نامه این بنیاد، بعضی از وظایفی که وظایف ذاتی

دانشگاه‌هاست به عنوان وظایف این بنیاد تعریف شده این وظایف را نمی‌توان از دانشگاه‌ها گرفت مثلاً تربیت دانشجو، اعزام استاد، ارتباط بین دانشگاه‌های داخل و خارج و مبادله استاد جزء وظایفی است که نمی‌توان از دانشگاه‌ها گرفت و توسط یک تشکیلات اداری و سیاسی اجرا شود. بیم غیر تخصصی شدن آن به دلیل نیروهای اجرایی غیر متخصص نگران‌کننده است برای نمونه سابقه تحصیلی یکی از حساس‌ترین معاونت‌ها، کارشناسی مهندسی برق و هکذاست.

۳-۷. فقدان نیروی کارآمد

با بازنشسته شدن تعدادی از استادان ایران‌شناس نه تنها افراد شایسته‌ای جای آن‌ها را پر نکرده بلکه در چند دانشگاه، پست سازمانی استادان بازنشسته هم حذف شده است.

۳-۸. دیگر موانع و مشکلات زبان و ادب فارسی در اروپا:

- ۱- قدیمی بودن چاپ کتاب‌های درسی و عدم جذابیت آن‌ها برای فارسی‌آموزان؛
 - ۲- تأسیس نشدن کرسی و یا بخش زبان و ادب فارسی در بیشتر دانشگاه‌های کشورهای اروپایی؛
 - ۳- کمبود منابع مطالعاتی تازه درباره زبان و ادب فارسی (به زبان فارسی یا زبان‌های دیگر)؛
 - ۴- کمبود امکانات آموزشی مانند کتاب، وسایل کمک آموزشی و معلم در مراکز آموزش زبان فارسی؛
- برای بهبود وضع موجود و رفع نارسایی‌ها در مطالعات ایران پژوهی و زبان و ادب فارسی پیشنهادهایی ارائه می‌شود:

- ۱- تأسیس کلاس‌های زبان فارسی در کشورهای اروپایی؛
- ۲- اعزام استادان برجسته زبان و ادب فارسی به دانشگاه‌های غربی؛
- ۳- تألیف کتاب‌های مفید در زمینه زبان و ادب فارسی؛
- ۴- ارائه بورس تحصیلی برای رشته‌های زبان و ادب فارسی؛
- ۵- ایجاد تسهیلات برای سفر استادان و دانشجویان و علاقه‌مندان رشته‌های زبان و ادب فارسی به ایران؛
- ۶- ترجمه شاه‌کارهای ادب فارسی به زبان‌های خارجی؛
- ۷- ارائه مواد کمک آموزشی و کمک درسی به دانشجویان فارسی‌آموز؛
- ۸- برقراری روابط حسنه با استادان ایران‌شناس و ایران‌دوست؛
- ۹- بزرگداشت مشاهیر ایران برای ایرانیان، ایران‌شناسان و ایران‌دوستان مقیم خارج از کشور؛
- ۱۰- چاپ مقالات و نوشته‌های ایران‌شناسان خارجی در زمینه زبان و ادب فارسی در نشریات داخل کشور؛
- ۱۱- برپایی جلسات منظم سخنرانی و برگزاری شب شعر به زبان فارسی در کشورهای دیگر؛
- ۱۲- تجهیز و تکمیل کتابخانه سفارت‌های جمهوری اسلامی ایران در کشورهای اروپایی با آخرین کتاب‌های مربوط به فرهنگ، زبان و ادب فارسی؛
- ۱۳- برپایی نشست سالانه ایران‌شناسان و استادان زبان و ادب فارسی؛

- ۱۴- ایجاد ارتباط بین فرهنگستان زبان و ادب فارسی و مرکز بین‌المللی زبان فارسی با مراکز ایران‌شناسی خارج از کشور؛
- ۱۵- بزرگداشت شخصیت‌های ایران‌شناس و فارسی‌دان غربی؛
- ۱۶- حمایت از انتشار آثار استادان و دانشجویان خارجی در زمینه ایران و زبان و ادب فارسی؛
- ۱۷- ارسال مستمر و مرتب نشریات مربوط به زبان و ادب فارسی به کتابخانه‌های کشورهای دیگر؛
- ۱۸- فراهم آوردن زمینه‌های مناسب و اتخاذ سیاست‌های تشویقی و ترغیبی برای جذب فارسی‌آموزان؛
- ۱۹- حمایت مادی و معنوی از نشریات فارسی زبان که توسط کشورهای دیگر چاپ می‌شود؛
- ۲۰- تهیه نوار ویدیویی آموزش زبان فارسی و اهدای این نوارها و سایر وسایل کمک آموزشی به دانشجویان رشته‌های زبان و ادب فارسی؛
- ۲۱- برگزاری سخنرانی‌های دوره‌ای درباره مباحث مورد نیاز دانشجویان زبان و ادب فارسی؛
- ۲۲- تهیه مصاحبه و فیلم خبری درباره افکار و آثار شخصیت‌های جهانی ایرانی و ادب فارسی مانند: مولوی، سعدی، حافظ، فردوسی، خیام و دیگران به زبان‌های خارجی و پخش آن در تلویزیون این کشورها و ارائه به صورت نوار ویدیویی، به زبان فارسی و ترجمه به زبان‌های دیگر برای استفاده علاقه‌مندان به زبان و ادب فارسی؛
- ۲۳- تشویق مترجمان خارجی به ترجمه آثار ادبی ایران؛
- ۲۴- دعوت از استادان و پژوهشگران برجسته دانشگاه‌های اروپایی برای شرکت در سمینارهای مربوط به مطالعات ایرانی؛
- ۲۵- تأسیس انجمن‌های زبان فارسی در اروپا و آمریکا؛
- ۲۶- حمایت از انجمن دوستی و تشویق و استفاده از نفوذ و قدرت این انجمن‌ها برای تأسیس یا احیای کرسی‌های زبان فارسی در غرب؛
- ۲۷- ایجاد، تقویت و حمایت از کرسی‌های زبان فارسی؛
- ۲۸- افزایش مبادله استاد و دانشجو؛
- ۲۹- تشویق دانشجویان خارجی زبان فارسی به ترجمه آثار ادبی و داستان‌های کوتاه ایرانی به زبان کشور خود؛
- ۳۰- تلاش نمایندگی‌های سیاسی و فرهنگی ایران در اروپا و آمریکا برای نام‌گذاری اماکن، خیابان‌ها، مراکز علمی و دانشگاهی به نام بزرگان و مشاهیر معروف و جهانی علم و ادب فارسی آثار ماندگار؛
- ۳۱- تلاش نمایندگی‌های سیاسی و فرهنگی ایران برای ساخت تندیس بزرگان ادب و عرفان ایران و نصب در میادین و مراکز مهم شهرهای اروپا و آمریکا؛
- ۳۲- برپایی نمایشگاه‌های کتاب در اروپا و آمریکا از آثار مکتوب ایران‌شناسان و استادان زبان فارسی به زبان‌های اصلی یا اروپایی؛
- ۳۳- تجهیز بیش از پیش دانشگاه‌ها و کتابخانه‌های مراکز ایران‌شناسی، کرسی‌های زبان فارسی از آثار ادبی فارسی؛
- ۳۴- جلوگیری از موازی‌کاری و تداخل در امر آموزش زبان فارسی و هماهنگی و یکپارچگی بیش‌تر میان نهادها، مؤسسات، دانشگاه‌ها و وزارتخانه‌ها و سازمان‌هایی که در این امر خطیر در خارج از کشور فعالیت دارند.

۳۵- هماهنگی و یک‌دلی میان این مؤسسات و نهادها؛

۳۶- قدردانی ایران و ایرانیان از این تلاش‌ها؛

۳۷- ممکن است کشورهای دیگر از ایران درخواست اعزام استاد نداشته باشند؛ ولی ما لازم است در این اندیشه بوده استادان زبان فارسی را به کشورهایی دیگر روانه کنیم.

۳۸- تبلیغ عاقلانه و دور از تعصب یعنی عاری از دروغ‌پردازی و ملیت‌پرستی مغرط در خارج از ایران به وسیله سفر و نمایندگان فرهنگی مطلع و عارف به وظایف خود از طریق برگزاری کنفرانس‌ها و نوشتن مقالات و رسایل و ترجمه و نشر آثار ادبی بزرگان کشور؛

۳۹- حمایت‌های مالی و معنوی از مراکز و انجمن‌های ایران‌شناسی؛

در کشورهای دیگر ساز و کار لازم برای احیا و رشد زبان و ادبیات فارسی وجود ندارد و مراکز و انجمن‌هایی که به این امر مقدس می‌پردازند اگر از حمایت‌ها و توجه جدی برخوردار نشوند، رفته‌رفته جای خود را به دیگر زبان‌ها خواهند داد ضمناً کمک مادی و معنوی به مستشرقین و فضیای خارجی که به شوق شخصی در احیای زبان و ادبیات ما می‌کوشند و متأسفانه غالباً قدرت مالی برای طبع و نشر نتیجه تحقیقات و زحمات خود ندارند. لذا بیم آن می‌رود که از کار خویش که خدمت بزرگی به احیای زبان فارسی و آثار نفیس آن است وقفه‌ای حاصل شود یا بر اثر یأس از تعقیب این سیره پسنیدیده دست بکشند.

۴۰- کاش کشورهای فارسی زبان؛ ایران، افغانستان و تاجیکستان تحت عنوان واحدی مثلاً فارسی دری یا هر عنوان مورد قبول سه کشور، فرهنگ مشترک زبانی تدوین نمایند تا پیکره این زبان مقدس را استوارتر و قوی‌تر به نسل‌های بعدی انتقال دهد و کشورهای بیشتری در جهان‌شمولی زبان و ادب فارسی سهیم و کوشا باشند.

۴- همگرایی کشورهای فارسی زبان

سیاست خارجی ایران برقراری روابط با کشورهای شرقی و تعمیق روابط حسنه با کشورهای همسایه است در این باره تقویت روابط کشورهای فارسی زبان ایران افغانستان و تاجیکستان که دارای اشتراکات تاریخی، فرهنگی و ... هستند اهمیت فراوانی دارد. برای آغاز باید از هر اقدامی فرگذاری نمود حتی گام‌های کوچک باعث حذف فاصله‌ها و افزایش تعامل می‌گردد لذا با تدوین برنامه‌یی به ویژه در حوزه آموزش و پرورش و وزارت علوم، تأسیس دانشگاه‌های مشترک، تشکیل سازمان کشورهای فارسی زبان، تلوزیون مشترک و ... و در دراز مدت، تشویق به همکاری و جذب دیگر کشورهایی که دارای جمعیت فارسی زبان هستند، می‌توان به تقویت زبان فارسی و بالطبع به توازن منطقه‌ای کمک نمود چنان‌که نورسلطان نظربایف، رئیس جمهوری قزاقستان، برای ایجاد اتحاد بین کشورهای ترک‌زبان آسیای مرکزی؛ یعنی: قزاقستان، ازبکستان و قرقیزستان ابراز علاقه‌مندی نمود و گام‌هایی در این باره برداشت البته هم طرح وحدت کشورهای ترک‌زبان هم اتحاد کشورهای فارسی زبان دشمنان و مخالفان سرسخت و استثمارگری در غرب خواهد داشت که خواهان تسلط بر جهان و در اندیشه تجزیه کشورهای دیگر هستند لذا به بهانه‌های مختلفی چون حمایت از انرژی هسته‌ای ایران، تلاش ایران برای سلطه بر منطقه و ... توطئه تفرقه چیده، ممکن است موانع و مشکلاتی ایجاد نمایند اما عزم کشورهای فارسی زبان باید چنان مصمم و برنامه‌های آنان چنان بر مایه‌های فرهنگی استوار باشد

که دشمنان خارجی خللی در آن ایجاد نکنند لذا باید استراتژی یا حتی طرح منسجم با اهداف و ابزارهای مشخص تعریف کرد به گونه‌ای که کشورهای همسایه اهداف این همگرایی و اتحاد را بر ضد منافع خود ارزیابی نکنند. بی‌شک تأکید بر زبان و فرهنگ مشترک میان ایران، تاجیکستان و افغانستان که روزگاری امپراطوری واحدی تشکیل می‌دادند، می‌تواند نقطه اتکای قدرتمندی برای ایران و دیگر کشورهای هم‌زبان و در صورت هدایت مناسب دیپلماسی و برانگیختن مشارکت دیگر کشورهای همسایه، بازده مفیدی خواهد داشت.

۵- نتیجه‌گیری

قوت حیات و موجبات بقا و ثبات یک زبان در قوت افکار و لطف کلام و تأثیر بیان شعرا و نویسندگانی است که آثار خود را به آن زبان نوشته و با دمیدن روحی از معانی پرمغز و لطایف و ذوقیات در کالبد لغات و جملات، به آن زندگی جاوید بخشیدند. زبان و ادبیات فارسی به دلیل ویژگی محتوایی عرفانی و اخلاقی و ارزش‌های انسانی و فطری، در تمام دوران تاریخ خود، زبان شعر و ادب، زبان دل، زبان علم، زبان سیاست و زبان صلح در میان مردم این مناطق بوده است. زیرا زبان عرفان به ویژه از نوع دینی و اسلامی آن، از کشش و جاذبه نیرومندی برخوردار است و صلحی که عرفان ایرانی جست‌وجوگر آن بوده است و زیبایی اسرارآمیزی که از آن حاصل می‌شود، در کمتر ادبیاتی یافت می‌شود لذا زبان فارسی یکی از زبان‌های غنی است اگر چه قدرت و دامنه این زبان تثبیت شده است اما مانند بسیاری از زبان‌ها در طول زمان دستخوش تغییراتی بوده که بخشی از آن جزو طبیعت زبان و بخش دیگر آن محصول بی‌توجهی به این میراث ارزشمند است. بخش دوم مایه بسی نگرانی است لازم است برنامه‌ریزی برای گسترش زبان فارسی با سیاست‌های خارجی، بین‌المللی و فرهنگی در قالب سازمان فرهنگ و ارتباطات اسلامی، مرکز گسترش زبان و ادبیات فارسی در خارج از کشور، وزارت خارجه و ارشاد (تأحدودی)، مدارس و دانشگاه‌های ایران در خارج از کشور، فعالیت‌هایی چون اعزام استاد به دانشگاه‌های خارج از کشور، پذیرش دانشجویان خارجی در ایران و ... ممزوج باشد این برنامه‌ها تنها زمانی که به وسیله متخصصین، فارغ از جریان‌های سیاسی و اداری، هدایت شود موفقیت‌آمیز است منظور از متخصص، متخصصان زبان و ادبیات فارسی است که آموزش فرهنگی و شیوه کار در خارج از کشور را دیده باشند. طبیعی است یک مأمور سیاسی و رایزن فرهنگی و یا سفیر نسبت به یک استاد زبان و ادبیات فارسی ناموفق‌تر است و متأسفانه برنامه‌ها برای گسترش زبان فارسی در این مسیر نیست.

در زمینه اجرای این سیاست‌ها بدون شک تکلیف نه تنها بر عهده فرهنگستان زبان و ادب فارسی است بلکه در اولویت اول هم‌سویی تمام نهادهای دولتی، مراکز فرهنگی و دانشگاهی و پس از آن مشارکت‌های مردمی در رسیدن به این اهداف ضرورتی اجتناب‌ناپذیر است؛ چنان که این امر از نگاه اعضای محترم شورای عالی انقلاب فرهنگی دور نمانده و در بندهای متعدد ماده ۲ اساس‌نامه فرهنگستان زبان و ادب فارسی درباره سازمان دادن مراکز دانشگاهی، سازمان‌های علمی و فرهنگی و تبادل تجربه‌ها و دستاوردهای مراکز پژوهشی در حوزه زبان و ادب فارسی پیش‌بینی‌هایی شده است لذا حفظ زبان فارسی در کنار کارآمدی زبان فارسی برای ایفای نقش زبان علم از مهم‌ترین اهداف مندرج در اساس‌نامه فرهنگستان زبان و ادب فارسی است و این امر نیازمند اجرای درست و دقیق است اجرای درست آن نیز نیازمند عزم ملی است. در کنار عزم ملی، کشورهای فارسی‌زبان؛ ایران، افغانستان و تاجیکستان لازم است تحت عنوان واحدی مثلاً فارسی دری یا هر عنوان مورد قبول سه کشور، فرهنگ مشترک زبانی تدوین نمایند تا

پیکره این زبان مقدس را استوارتر و قوی‌تر به کشورهای دیگر انتقال دهند و کشورهای بیشتری در جهان‌شمولی زبان و ادب فارسی سهیم و کوشا باشند.

منابع

- اتحاد، هوشنگ، «پژوهشگران معاصر ایران»، انتشارات فرهنگ معاصر، چاپ اول، تهران ۱۳۸۱.
- اته، کارل هرمان، «تاریخ ادبیات فارسی»، ترجمه صادق رضا زاده شفق، انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب، چاپ اول، تهران ۱۳۳۷.
- براون، ادوارد، «تاریخ ادبیات ایران» (از آغاز عهد صفویه تا زمان حاضر)، ترجمه غلامرضا رشید یاسمی، انتشارات مروارید، چاپ دوم، تهران ۱۳۷۵.
- ایزدی، سیروس، «مقدمه بر تصوف و ادبیات تصوف»، انتشارات دنیا، چاپ اول، تهران ۱۳۷۶.
- _____ «از قدیمی‌ترین ایام تا زمان فردوسی»، ترجمه علی پاشا صالح، انتشارات یادگار، چاپ اول، تهران ۱۳۳۳.
- حدیدی، جواد، «از سعدی تا آراگون»، انتشارات مرکز نشر دانشگاهی، چاپ دوم، تهران ۱۳۷۲.
- رایت دنیس، «ایران در میان انگلیسی‌ها»، ترجمه ی منوچهر طاهر نیا، انتشارات آشتیانی، چاپ اول، تهران ۱۳۶۴.
- رودی متی، نیکی کدی، «ایران شناسی در اروپا و ژاپن»، ترجمه مرتضی اسعدی، انتشارات بین‌المللی الهدی، چاپ اول، تهران ۱۳۷۱.
- ستوده، غلامرضا، «مرجع شناسی و روش تحقیق در ادبیات فارسی»، انتشارات سمت، چاپ سوم، تهران ۱۳۷۳.
- شفا، شجاع‌الدین، «ایران در ادبیات فرانسه»، انتشارات ابن سینا، چاپ اول، تهران ۱۳۳۲.
- _____ «جهان ایران شناسی»، جلد اول، انتشارات کیهان، چاپ اول، تهران ۱۳۴۸.
- طاهری، ابوالقاسم، «سیر فرهنگ در بریتانیا»، انتشارات دنیا، تهران ۱۳۵۲.
- محرابی، معین‌الدین، «کتاب شناسی کتاب‌های فارسی منتشره در خارج از کشور»، نشر باران، تهران ۱۳۷۰.
- یوسفی، غلامحسین، «دیداری با اهل قلم»، ۲ جلد، انتشارات علمی، چاپ پنجم، تهران ۱۳۷۳.

کنکاشی دربارهٔ رستم

مالک شعاعی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد ایلام، دانشگاه آزاد اسلامی، ایلام، ایران

malek_sh73@yahoo.com

چکیده

در میان پهلوانان شاهنامه و قهرمانان آثار حماسی ایران و شاید تمام آثار حماسی جهان، گندآوری چون رستم دیده نمی‌شود او را نمی‌توان پهلوانی زمینی دانست اگرچه مانند قهرمان برخی آثار حماسی خداوندزاده نیست - چون انه‌یید فرزند آفرودیت، آشیل فرزند تیتس و ... - نمی‌توان از جنس بشر خواند. فر ایزدی او را متصل به نیروی غیبی سیمرغ ساخته‌است. وی قهرمانی ملی و پهلوانی آرمانی است. پهلوانی که با خنجر به دنیا می‌آید حتی نام او بوی حماسه می‌دهد کردار خارق‌العاده‌اش چون عمر اساطیریش او را جامع‌الاساطیر نموده در فضائل انسانی چون وفاداری به عهد و ... در کمال است حتی در برابر دیوی چون اولاد به وعده‌اش وفا می‌نماید. به خاطر ظرفیت شخصیت تأویل پذیرش در شاهنامه او را به رمزهای حماسی، عارفانه، صوفیانه و ... چون استواری ایرانیان، پیر، انسان کامل، نماد خرد، شرف، افتخار و ... تعبیر می‌نمایند. به طور کلی، یکی از مهم‌ترین عوامل جاودانگی و عظمت فردوسی و اثرش، رستم و ساختار و ویژگی‌های شخصیتی اوست که این مقاله به شیوهٔ تحلیلی - توصیفی در تبیین آن است.

کلیدواژه‌ها: رستم، حماسه، شاهنامه و ادبیات.

مقدمه

محققین موضوع شاهنامه را به سه دوره تقسیم کرده‌اند: دوره اساطیری، عهد پهلوانی و دوره تاریخی. دوره پهلوانی با قیام کاوه شروع می‌شود پس از پادشاهی فریدون — در زمان نوه‌اش منوچهر — رستم در شاهنامه سر برمی‌آورد این دوره تا پایان مرگ رستم ادامه دارد. اگر شاهنامه نه جلدی تصحیح سعید حمیدیان را مبنای سخن قرار دهیم رستم در دویست بیت آخر جلد اول به دنیا می‌آید و در جلد‌های بعدی کامل‌تر و بشکوه‌تر می‌گردد و افول وی در پایان جلد ششم است لذا سخن محمود را که شاهنامه همه داستان رستم است باید محمول دانست. می‌توان گفت رستم در پنج جلد شاهنامه که — «مهم‌ترین و بهترین قسمت‌های شاهنامه و قسمت واقعی حماسه ملی ایران و حاوی عالی‌ترین نمونه اشعار فردوسی است». (صفا، ۱۳۸۴: ۲۰۸) — حضور کارساز دارد.

در ادب حماسی آثار دیگری به چشم می‌خورد اما هیچ‌یک وزنی در برابر شاهنامه ندارند برای نمونه «دومین اثر بزرگ حماسی (بعد از شاهنامه) گرشاسپ‌نامه اسدی طوسی شاعر بزرگ ایران در قرن پنجم هجری است» (همان: ۲۸۳) اما چرا در برابر شاهنامه رنگ‌باخته است؟ شاید یکی از دلایل آن، قهرمان داستان باشد که پهلوان بارگاه ضحاک است.

اسطوره

آن‌جا که زبان تاریخ از روایت می‌ماند اسطوره سخن می‌راند فرهنگ پیشینیان و افکار بلند و ناشناخته ولی اندیشمندانه آنان را ارزانی می‌دارد. «اسطوره عبارتست از روایت یا جلوه نمادین درباره ایزدان، فرشتگان، موجودات فوق طبیعی و به طور کلی جهان‌شناسی یک قوم به منظور تفسیر خود از هستی، در واقع اسطوره یک بینش شهودی است. زندگی راستین پیامبران را همیشه هاله‌ای از اسطوره فرامی‌گیرد و در خلال اسطوره، حقیقت‌های فراوانی نهفته‌اند». «اسطوره بیانی است که ژرف‌ساخت آن حقیقت و تاریخ، و روساخت آن افسانه باشد». (شمیسا، ۱۳۸۳: ۸۶) داستان‌های شاهنامه در آن دوران نه به عنوان اسطوره بلکه به عنوان واقعیتی تاریخی تلقی می‌شدند و فردوسی تاریخ ایرانیان و حماسه‌های ملی ایرانیان را به نظم کشید که امروزه از ضعف تاریخ، به بخش عظیمی از آن اسطوره لقب داده‌اند. در شاهنامه موجودات اسطوره‌ای فراوانی به چشم می‌خورد؛ مانند رخس، سیمرغ، اژدها و ... که بزرگ‌ترین و اصلی‌ترین اسطوره شاهنامه و به تبع آن برترین چهره اسطوره‌ای ادبیات فارسی، «رستم» است.

رستم با ویژگی‌های اساطیری بسیارش غیرطبیعی و خارق‌العاده است:

— زاده شدن او به طور طبیعی نیست برای این‌کار ناچارند شکم رودابه را بشکافند کاری که برای سزار امپراتور روم هم انجام شد و بعدها سزارین نام گرفت.

— «او به هنگام زادن از گذار کردن از شرم مام خویش شرم کرده است» (سرامی، ۱۳۸۳: ۷۷۹)

— ده دایه به رستم شیر می‌دادند؛ «به رستم همی داد ده دایه شیر»؛

— چون وی را از شیر باز گرفتند خوراک وی، غذای پنج مرد بود. حتی غذا خوردن او هم عادی نیست یک گور

خر بریان در یک وعده به سیخ می‌زند و حتی برایش کافی نیست و گرد از مغز اسخوان برمی‌آورد:

چو آتش پراکنده شد پیلتن

درختی بجست از در بابزن

یکی نره گوری بزد بر درخت

که در چنگ او پر مرغی نسخت

زمغز استخوانش برآورد گرد

چو بریان شد از هم بکند و بخورد

(فردوسی، ۱۳۷۴، ج ۲: ۱۷۱)

— اسب او هم که عادی نیست؛ در نبردها و مبارزات یار رستم است چون خانتوس، اسب آشیل، قدرت پیش‌گویی دارد و از چاه‌های شغاد می‌خواهد که عبور نکند. در یکی از خان‌ها — کشتن شیر — به تنهایی حریف است و ...
— قامت و گرز و ... به سانی دیگر است «قد افراسیاب هشتاد رش است ... اما او در برابر رستم مردی حقیر است چنان‌که با یک دست وی بر آسمان بلند می‌شود و یا رستم برای ربودن تاج او ناچار به زمین خم می‌شود». (صفا، ۱۳۸۴: ۲۳۵)

— ارتباط او با زال و سیمرغ غیر عادی است. (ن. ک. جایگاه رستم در دو تراژدی بزرگ شاهنامه)

— در نبرد دیوان پیروز است.

— سنگ زیر پایش خرد می‌گردد:

همی هر دو پایش بدو درشدی

که گر سنگ را او به سر بر شدی

(فردوسی، ۱۳۷۴، ج ۲: ۲۵۵)

— او هفتصد سال عمر، از زمان منوچهر تا دوران بهمن، داشته است.
— آنچه مسلم است رستم را باید در صورت اساطیری‌اش مورد شناخت و بررسی قرار داد و در حقیقت او پهلوان جامع‌الاساطیر ادب فارسی است. اگر در خاندان او تحقیق شود سلسله خاندان وی به جمشید چهارمین پادشاه پیدایی می‌رسد (ر. ک. عنوان بعد) ولی او هیچ‌گاه جویای تاج و تخت نبود وی دارای ویژگی‌های شاخص فراموانی است از جمله: شکست ناپذیری، نماد استواری ایرانیان در برابر زورگویان و اشغال‌گران، خرد و ...
— و «رستم نماد ایران و فرهنگ ایرانی است». (سرامی، ۱۳۸۳: ۷۹۳)

ریشه رستم

رستم، رسته‌م، روستم، در اوستایی: رَاسْت تَخْمَ (Raosta-takhma) پهلوی: رسته‌م (Rodastahm) یا (Rwstahm) و به فارسی: رستم؛ به معنای: پهلوان بالیده است. در علم اتیمولوژی: Raosta (= بالیده، رُسته؛ از ریشه raodh: بالیدن، رُستن) + Takhma (= دلیر، پهلوان؛ از ریشه tak: دلیر بودن، تاختن) لذا نام رستم دو بهر است؛ بهر نخست از واژه رثوذ به معنی بالش و نمو است^۱ که از واژه رستن و روییدن انشاق یافته بهر دوم از واژه ته‌م است (تهمتن) بنابراین رستم درست به معنی تهمتن است یعنی کشیده بالا و بزرگ‌تن و قوی پیکر است. در برخی فرهنگ‌ها رسته‌م ضبط شده که به خوبی بهر دوم اسم محفوظ است. (یشت‌ها. ج ۲، ص ۱۳۹)

برخی برای باورند؛ نام رستم رودسته‌م بوده است؛ یعنی رود جاری و سیال^۲.

نام رستم در اوستا مذکور نیست. (ن. ک: کریستین‌سن. کیانیان. پانویس ۴ ص ۱۹۵) «شیپگل گفته است که نویسندگان اوستا رستم را می‌شناختند اما عمداً از او نامی نیاورده‌اند زیرا رفتار او مطبوع طبع موبدان زرتشتی نبوده است». (صفا، ۱۳۸۴: ۵۶۴)

«در فصل ۳۱ از نسخه هندی بندهش فقرات ۴۱-۳۶ آمده سام دارای شش جفت فرزند است که از هر جفتی یکی دختر و دیگری دختر و هر دو را یک نام بود [ششمین آن‌ها] دستان بر ولایت سگان‌سی (سیستان) حکومت می‌کرد و

روت‌ستخم ... از پسران او بودند ... نام روت‌ستخم در فقره ۴۱ از درخت درخت آسوریک آمده». (به نقل از همان: ۵۶۶)

در مورد نیاکان رستم فرزند زال و رودابه آمده است؛ تبار پدری رستم به گرشاسپ (پهلوان اسطوره‌ای و چهره برتر اوستا) و از طریق گرشاسپ به جمشید می‌رسد مادر او، دختر مهرباب کابلی است که با ضحاک نسبت دارد لذا رستم فرزند زال (دستان)، زال فرزند سام، سام فرزند نریمان است در کتاب گرشاسپ‌نامه اسدی طوسی نیاکان رستم بدین صورت بیان شده است:

گرشاسپ‌نامه از شرح سلسله نسب او و از فرار جمشید (شاه پیشدادی) پس از آشفتن حال وی به سیستان و پناه بردن به خانه کورنگ شاه و عشق با دختر او و تزویج وی آغاز کرده به زادن تور از پشت جمشید رسیده و از آن پس اخلاف تور؛ یعنی: شیدسپ‌شاه و طورگ و شم و اثرط را نام برده که همه شاهان زابلستان بوده‌اند. از اثرط پسری به نام گرشاسپ ... وصف شده است ... قسمتی از این داستان متعلق به نریمان پسر گرشاسپ و پدر سام است. (همان: ۲۸۴ و ۲۸۵)

جایگاه رستم در منظومه‌های فارسی

آن‌چه رستم را در ادب فارسی بر سر زبان‌ها آورد شاه‌نامه فردوسی است لذا شاعران و ادبا تصویری که در شاهنامه از رستم ظفرمند مرتسم است در تلمیحات خود به وام گرفته‌اند او نمود حشمت، زورمندی و ... است

مملکتی را که داشت، خصم به دستان بدست
رستم حشمت فشرده پای و بیابان گرفت
سلمان ساوجی، دیوان اشعار، قصیده ۲۹
به زور رستم دستان و عدل نوشروان
به جاه خسرو ساسان و ماتم نوذر

انوری، دیوان اشعار، قصیده شماره ۷۳
گر او نه با من بیچاره رستمی کردی
به زورش از کف اسفندیار بستدمی

اوحدی، دیوان اشعار، غزل شماره ۸۳۰
قفس تنگ است جز بر ناله مفکن پرفشانی‌ها
غرور رستمی گفتم به خاکش کیست اندازد

بیدل دهلوی، غزل شماره ۳۲۱
لذا هرگونه شخصیت‌پردازی و تفسیری؛ حماسی، عرفانی و ... از رستم دست می‌دهد ناشی از تعبیری است که در شاهنامه پیرامون رستم بیان شده است چون درباره رستم مفصل بحث شده است به اجمال سمبل‌های رستم بیان می‌گردد:

— گاهی از رستم به عنوان جان تعبیر شده:

بهمن غم کرد درون، دست به دستان و فسون
رستم جان گشت زبون، ای خرد زال، بیا
(اوحدی، دیوان اشعار، غزل شماره ۴۹)

رخش فکرت که رستم جان راست
با فلک هم عنان همی‌یابم
عطار، دیوان اشعار، قصیده ۲۰

— پیر و شیخی با کرامت

حلاج هم چون رستمی خوش با وطن آمده‌می

کاندر گلوی وی دمی بند از رسن افتاده شد

عطار، دیوان اشعار، غزل ۲۶۰

دردا که زور رستم دستان نیافتم

ز افراسیاب دهر خراب است ملک دل

خاقانی، دیوان اشعار، غزل شماره ۲۱۵

— سالک، بیدار

رای ملک صبح خیز، بخت عدو روز خسب

شبروی از رستم است خواب ز افراسیاب

خاقانی، دیوان اشعار، قصاید شماره ۲۲

— اعتلای شریعت و حقیقت

شرع به دوران تو رستم گاه وجود

ظلم به فرمان تو بیژن چاه عدم

خاقانی، دیوان اشعار، قصیده، شماره ۱۳۱

— عقل کل

رخش دانش را ببر دنبال و پی برکش از آنک

هفت خوان عقل را رستم نخواهی یافتن

خاقانی، دیوان اشعار، قصیده، شماره ۱۷۵

— مشبه‌بھی برای خورشید

نیر اعظم کشید تیغ چو رستم

شب از هیبتش گریخت چو اکوان

قائنی، قصیده ۲۷۷

— عالی همت

همتم رستمی است کز سر دست

دیو آز افکند به ناوردی

خاقانی، دیوان اشعار، قطعه ۳۲۳

— کمال عشق

در صف دلبران به سرتیزی

سر هر مژده تو رستم عشق

عطار، دیوان اشعار، غزل ۴۴۶

سعدی نه حریف غم او بود ولیکن

با رستم دستان بزند هر که درافتاد

سعدی، دیوان اشعار، غزل ۱۵۵

بر اساس این، هفت خان رستم نماد هفت شهر عشق دانسته‌اند.

— مرد مرد، نام‌آور

وگر زال زر هستی از تخم سام

اگر رستمی و خود بمردی و نام

سلمان ساوجی، فراق‌نامه، بخش ۱۵

— نماد فضل

هم سنان هم رماح بفرستد

رستم فضل را ز هند کرم

خاقانی، دیوان اشعار، قطعه ۱۰۰

— طوبی لمن کان عقله امیراً و نفسه اسیراً

گر برو غالب شویم افراسیاب افکنده‌ایم

رستمی باید که پیشانی کند با دیو نفس

سعدی، موعظ، غزل ۴۵

— دارای فر ایزدی

در خلا دعوی ز فر رستم دستان مکن

در بلا چون روز قهر نفس روباهیت نیست

سنایی، دیوان اشعار، قصیده شماره ۱۵۱

— نمودی از تقدیر

به زور رستم تقدیر و زخم دست قضا

خلاص یافت ز زندان شام بیژن صبح

عبید زاکانی، دیوان اشعار، قصیده ۲

— اجل

خیل افراسیاب عمر آوار

آه کز بیم رستم اجل است

خاقانی، دیوان اشعار، قصیده ۱۱۳

— خضر

هرچند بد دلی، که تو همراه رستمی

ایمن برو به راه، ز کس بدرقه مجوی

ناصرخسرو، دیوان اشعار، قصیده ۲۴۷

— شخصیتی با چنین بن‌مایه‌هایی تنها مشبه‌به ادبیات فارسی مناسب شأن حضرت علی (ع) است و لاغیر

هنگام کین ز حیدر کرار و ذوالفقار

رستم‌دلی که بازو و تیغش خبر دهند

عبید زاکانی، دیوان اشعار، قصیده ۲۱

برادر علی و یار رستم دستان

به حرب کردن و پیروز گشتن اندر حرب

فرخی سیستانی، گزیده اشعار، قصیده ۴۸

شیر خدا و رستم دستانم آرزوست

زاین هم‌رهان سست عناصر دلم گرفت

اقبال لاهوری، اسرار خودی

هم‌چو زال و رستم دستان گری

شیر حق با تیغ حق دین پروری

شجاع صدر صاحب حوض کوثر

سوار دین پسر عم پیمبر

به دل غواص دریای توکل

به تن رستم سوار رخس دل‌دل

عطار، اسرارنامه، بخش سوم: فی فضیلت امیرالمؤمنین علی (ع)

رستم در شاهنامه

در ادب حماسی آنچه ارزشمند است هنرها و ارزش‌های پهلوان حماسه است و آرایش سپاه با ساز و برگ پهلوان به عنوان زمینه حماسه اعتبار می‌یابد.

«رستم جهان پهلوان - پور زال دستان پور سام سوار پور نریمان پشت و پناه ایرانیان نماینده فرّ و شکوه ایران باستان، به تن چاره جوی و به دل مهربان، نمونه بزرگواری و شرف و افتخار، فدایی ایران، دوست فروتنان و درماندگان و دشمن دروغ و کژی و پیمان‌شکنی، تهمتن، پیلتن، شیرگیر، شیرخوی، دیوبند، خداوند رخس، یل شیراوژن تاج‌بخش، بازوی ایران، امید ایران، نوید ایران، سپهدار سپه‌کش، شیرفش تندر بانگ آذرخش خشم، راست گفتار و راست کردار، نیکواندیش، برآورنده نهنگان ز دریای نیل، در نهایت شجاع».

رستم قهرمان ملی و پهلوانی محبوب و آرمان‌گراست که قابل قیاس با قهرمانان دیگر آثار حماسی ایران نیست برای نمونه اسکندر گجسته قهرمان اقبال‌نامه و شرف‌نامه در کنار خوی ویرانگرش در تاریخ، انیرانی است و فتح‌علی‌خان صبا قهرمان شهنشاهنامه با عهدنامه‌های ننگینش، جایی در اندیشه وطن‌پرستی مردم ایران ندارد در حالی که وطن‌دوستی و ملی‌گرایی افراطی، شوونیسم، شالوده حماسه است.

با این تفاسیر، یکی از مهم‌ترین عوامل جاودانگی و عظمت فردوسی و اثرش رستم و ساختار شخصیت رستم و ویژگی‌هایی است که در وی نهفته است. اگر به انواع ادبی سیروس شمیسا مراجعه شود برای حماسه بیست و سه ویژگی بیان نموده که نمود بارز ۲۰ مورد آن‌ها مقتبس از شخصیت و نفس رستم است (۳ مورد دیگر بیانگر زمینه حماسه است).

قهرمان برخی از آثار حماسی الهه‌زاده و نوعی خداسرشتند نظیر آشیل که مادرش، تیس از الهه‌هاست. «دو ثلث گیل‌گمش الهی است و فقط یک ثلث او جنبه آدمی دارد. آن‌ها در حماسه‌ی انه‌یید و یژیل، فرزند اله معروف آفرودیت است». (شمیسا، ۱۳۸۳: ۷۷) چنین جایگاهی برای رستم نیز متصور است؛ برخی سیمرغ را یکی از امشاسپندان یا جبریل یا رمزی از وجود حق تعالی می‌دانند؛ رستم فرزند زال، پرورده سیمرغ در البرزکوه، از کوه‌های خدانشین است از سوی دیگر سیندخت یا دختر سیمرغ مادر اوست.

وی هنگام رویارویی با اسفندیار می‌گوید:

که تا من جدا گشتم از پشت زال

ز پانصد همانا فزونست سال

(فردوسی، ۱۳۷۴، ج ۶: ۲۵۸)

گویی بیش از هفت صد سال عمر کرده؛ از زمان منوچهر تا دوران بهمن وجود داشته است. این دلیل و ده‌ها نمونه دیگر بیانگر ماورایی بودن اوست.

نخستین کار پهلوانی رستم هنگامی رخ داد که شبی پیل سپیدی از آن زال یله شد و به مردم گزند رساند. رستم با گرز سام، آن را بر زمین افکند و کشت. روز دیگر زال، رستم را ستود و به رفتن به کوه سپند و گشودن دژ آن و گرفتن انتقام خون نریمان فرمان داد.

که چون او بگیتی نبرده کمست

گمانی برم من که او رستمست

(همان، ج ۲: ۲۳۲)

به طور کلی، مهم‌ترین حوادث و اقدامات رستم در شاهنامه عبارت است از:

- کشتن پیل سپید؛
- فتح دژ سپندکوه؛
- آوردن کیقباد از البرز کوه؛
- نجات دادن کیکاووس و سایر پهلوانان در بند دیو سپید درمازندران با گذشتن از هفت‌خوان که مایهٔ پختگی و آباددگی رستم می‌شود.
- بیرون راندن افراسیاب از ایران که در غیبت کاووس به ایران تاخته و آن را مسخر ساخته بود هم‌چنین جنگ‌های مکرر با وی؛
- نمایش فردوسی در نبرد تن‌به‌تن رستم با پهلوانانی نظیر اشکبوس خیره‌کننده است.
- جنگ با سهراب؛
- جنگ با برزو؛
- پرورش سیاوش پسر کاووس؛
- کشتن سودابه همسر کیکاووس به خون‌خواهی سیاوش؛
- خون‌خواهی سیاوش و تاختن به توران؛
- حضور در جنگ با خاقان چین و کشتن کاموس کشانی و خاقان چین؛
- نجات بیژن پسر گیو از چاه افراسیاب؛
- کشتن اسفندیار؛
- پرورش بهمن پسر اسفندیار؛

در سایر منظومه‌ها:

- جنگ با برزو از خواجه عمید عطاری رازی؛
- جنگ با جهانگیر پسر خود از قاسم ماح؛

در کنار این کارها و ده‌ها کار بزرگ دیگر، غافل بودن از برخی ویژگی‌های رستم به دور از داد است برای نمونه در هیچ جای شاهنامه گرایش به «نفس» نه تنها در رستم نیست به نوعی مبارزه با نفس نیز در او دیده می‌شود؛ عدم شیفتگی او به تهمینه، برخورد او با زن جادو، برابر با این اندیشه دینی است: «افضل الجهاد، جهاد النفس عن الهوى و فطامها عن لذات الدنيا؛ برترین جهاد مبارزه با هوای نفس و بازگرفتن آن از لذت‌های دنیاست» (مجلسی، ج ۷۵، ص ۱۳۵). این امر در کنار کارهای دیگر رستم، چون تربیت سیاوش که به گونه‌ای حتی فراتر از پیامبری چون یوسف عمل می‌کند، درخواست کاهش نیرو و سپس افزایش نیرو که خداوند آن را برآورده می‌سازد و ... باعث شده تا برخی شاهنامه را اثری عرفانی بدانند و آبخشورهای عرفانی و سمبل‌های عارفانه در آن تتبع نمایند زیرا بسیاری از رفتارهای عارفان شبیه کردارهای قهرمانان حماسه است. مولوی در روزهای آخر عمر، حسام الدین چلبی را به عنوان خلیفه برگزید از او درباره سلطان ولد پرسیدند، گفت: «او پهلوان است او را محتاج وصیت نیست». (افلاکی، ۱۳۶۲، ج ۲: ۵۸۶)

اگر رستم با قهرمانان حماسه‌های سایر ملل مقایسه شود بدون شک هم‌سنگی برای او یافت نخواهد شد. برای نمونه قهرمان ایلید، پسر شاه تروا، پاریس است که شاهزاده زیبای یونان، هلن را از همسرش می‌رباید و این اثر پیرامون همین موضوع است یا نام اودیسه برگرفته از قهرمان کتاب، اولیس است که از جنگ می‌گریزد — در حالی که در کل زندگی رستم گریزی دیده نمی‌شود — اولیس به همین دلیل گرفتار خشم خدایان می‌شود در برگشت کسانی که به همسرش نظری داشتند مجازات می‌کند در هر دو اثر حماسی، هدف قهرمان، ملی نیست و مشرب آنان قابل قیاس با مسلک رستم نیست.

جایگاه رستم در دو تراژدی بزرگ شاهنامه

الف — رستم و سهراب

لازمه حماسه، نبرد و قتل است نوع قتل نیز بر اثرگذاری حماسه جایگاه ویژه‌ای دارد برای نمونه رستم ده‌ها نبرد با عظمت دارد و دشمنانش را مقهور خود ساخته اما آنچه در دل‌ها مانده غم نامه رستم و سهراب به عنوان برجسته‌ترین داستان حماسی شاهنامه است یکی از علت‌های آن رابطه پدر و فرزندی قاتل و مقتول — آن هم پدر و پسر هم‌دیگر را نادیده — است بی‌انصافی است اگر رستم را در مرگ سهراب به بهانه این که سهراب از در آشنایی می‌آید، مقصر بدانیم زیرا نام‌پوشی لازمه حماسه است «از اعتقادات جادویی اقوام کهن که در اساطیر و حماسه‌های کهن متجلی شده است این بود که اسم معرف کامل مسمی است (نام عین ذات است) و اگر کسی اسم کسی را بداند به معنی این است که او را به درستی می‌شناسد و لذا بر او احاطه و تسلط می‌یابد». (شمیسا، ۱۳۸۳: ۹۶) سهراب از این اصل نیز غافل نیست و نام خویش می‌پوشد از سویی وی با سپاه و سلیح و برای حفظ و اعتلای نام و ننگ خود و توران آمده، سرزمینی که در دشمنی‌اش با ایران ریشه‌دار است پس دوراندیشی رستم را نیز نباید نادیده انگاشت. البته آنچه بر سوز این حماسه افزوده آن است که سهراب در اندیشه جنگ با رستم نیست او از ناجوان‌مردی‌ها و ستم کاووس به ایران می‌آید تا کاووس را سرنگون و پدرش، رستم را به تخت نشاند

ز ایران بیر آن پی طوس را

برانگیزم از گاه کاووس را

نشانش بر گاه کاووس شاه

به رستم دهم تخت و گرز و کلاه

نباید به گیتی کسی تاجور

چو رستم پدر باشد و من پسر

(فردوسی، ۱۳۷۴، ج ۲: ۱۷۹)

اما او از رستم غافل است شاید افراسیاب برای غفلت سهراب از شناخت پدرش تلاش نماید اما تهمینه، چگونه فرزندش را به کام نهنک می‌فرستد و او را از رستم نمی‌آگاهاند. پهلوان اول کشور، چگونه پهلوان بزرگ مملکتی که بدان می‌تازد، نمی‌شناسد. رستم در این نبرد باید سهرابی که تا آن هنگام نام و آوازه‌ای نداشته، رستم در این جنگ هم‌آورد واقعی خود را که نمی‌داند از خود اوست در برابر خود می‌بیند و از عظمت و شکوه حریفش با دیدن او برای اولین بار به طور کامل آگاهی می‌یابد وقتی که از دست وی آزاد شد «چنان چون شده باز یابد روان» (همان: ۲۳۵) گویی دوباره تولد یافته و در جنگ دوباره‌اش با سهراب «پر اندیشه بودش دل و روی زرد» او به نیروی اهورا متوسل می‌شود «همی‌خواست پیروزی و دستگاه» (همان: ۲۳۶) شاید صفای درونش، دعایش را به اجابت می‌رساند و زمانه به کام او می‌سازد اما کامرایی‌اش برای همیشه تلخی در کامش می‌نهد و زبان طاعنان در او در حق او دراز «خرد به کار ناید چو بخت بد باشد»^۳:

کند سنگ خارا به کردار موم

هر آن‌گه که خشم آورد بخت شوم

(همان: ۲۳۷)

علت این دگرذیسی چیست؟ برآورده شدن دعای رستم ناشی از چه عاملی است؟ در حالی که پیش از این و در آغاز همین داستان، رستم از خداوند کاهش نیرویش می‌طلبد^۴ فردوسی بر آن است تا حماسه‌اش غنی باشد لذا برای این کار از مرگ جوان، آن هم فرزند جهان پهلوان، به دست پهلوان پدر، ناشناخته، با بیانی که — خواننده در حالی که پایان حماسه را می‌دانند — در هر نوبت خواندن احساسات و آرزویی القا می‌کند که کاش رستم و سهراب هم‌دیگر را بشناسند گرچه خواننده می‌داند که چنین آرزویی عبث است اما گویی خواننده را به نیروی ماورایی متوسل می‌سازد بویکه مرادش برآورده گردد شاید برآورده نشدن دعای خواننده داستان، او را به رستم بدبین می‌سازد و زبان طعنت بر پهلوان پیروز می‌گشاید. البته نهایت هنرمندی فردوسی قابل اغماض نیست که خواننده در عین آگاهی از نتیجه، خود را به تهاجل می‌زند. از طرفی، رستم چون همیشه دغدغه دفاع از حیثیت و شرف ایران دارد. ذکر این نکته شاید لازم باشد که پدر و پسر قربانی اندیشه‌های شوم شاهان روزگار خویشند.

ب — رستم و اسفندیار

گشتاسب، یکی از مصادیق گسستن فره ایزدی از شاهان شاهنامه است «در پایان پادشاهی گشتاسب، پس از کشته شدن اسفندیار به نیرنگ وی بر دست رستم، پشتون برادر شاه سخن از دور شدن فره ایزدی از او به میان می‌آورد» (سرامی، ۱۳۸۳: ۵۶۷) رستم و اسفندیار هر دو اسیر نیرنگ گشتاسب می‌شوند از آن‌جاکه رستم نسبت به شاهان پیشین ایران با گشتاسب روابط گرمی ندارد از سویی اسفندیار بارها انتقال تاج و تخت بدو چون نیایش خواستار شده هر بار بهانه‌ای برای این کار توسط گشتاسب پیش آمده که اسفندیار به خوبی آن‌ها را ادا کرده این بار به نیروی جاماسپ ستاره‌شمار، خود یقین می‌یابد:

ورا هوش در زابلستان بود به دست تهم پور دستان بود

(فردوسی، ۱۳۷۴، ج ۶: ۲۲۰)

از طرفی اسفندیار با آنکه می‌دانست بستن دست رستم دور از آیین جوان‌مردی است بدین کار می‌شتابد و بر خلاف شاهان ایرانی و برخلاف امیدی که از او می‌رفت به عنوان پذیرنده و مبلغ دین زرتشت به اندیشه تاج و تخت و حب جاه پدر، از عدل عدول می‌کند.

نباید فراموش کرد که اسفندیار پس از کشتن سیمرغ در یک روز بهاری و در جایگاهی سرسبز به پادافره عملش گرفتار برفی می‌شود که سه شبانه‌روز ادامه دارد و امید به حیات برای اسفندیار رنگ می‌بازد. برخی محققین معتقدند سیمرغی که به دست اسفندیار در خان پنجم کشته می‌شود جفت سیمرغ، پرورنده زال است و کشته سیمرغ می‌بایست روزگاری این انتقام را برتابد.

لازم به ذکر است یکی از بن‌مایه‌های قوی حماسی در داستان رستم و اسفندیار رابطه خادمی و مخدومی قاتل و مقتول است این امر، عناصر داستانی از قبیل: جدال، حادثه و فضای داستان را قوی می‌نماید و شخصیت‌های داستان و زمینه داستان را به ستیغ می‌کشاند تا به جذابیت داستان بینجامد البته نهایت تواضع و ایمان و در حقیقت مظلومیت رستم، به ما جسارت اتهام قتل اسفندیار داده:

به بادافره این گناه‌م مگیر تو ای آفریننده ماه و تیر

(همان: ۳۰۴)

مرگ اسفندیار به دست رستم بشکوه‌ترین سرنوشت برای یک پهلوان و روحانی زردشتی است اگر او به دست یک انیرانی کافر کشته می‌شد آیا چنین خلودی داشت؟

به عقیده نگارنده کشتن اسفندیار برای رستم گناهی نمی‌آورد زیرا رستم چنین اندیشه‌ای ندارد و در موطن خود بدون این‌که در این باره بیندیشد و یا اقدامی علیه اسفندیار و یا آیین وی داشته باشد مورد دشمنی واقع می‌شود و در هر دو مورد — رستم و اسفندیار، رستم و سهراب — بی‌انصافانه مورد بی‌مهری واقع شده، در حقیقت او متخاصم نیست. حال تصور شود اگر رستم به خواسته اسفندیار تن می‌داد چه قضاوت‌هایی صورت می‌گرفت البته به اعتقاد نگارنده برخی با خلاف آمد عادت، علیه رستم برای نام خود با بدنامی رستم جویای نامند. مگر آنان فراموش کرده‌اند که بهمن از نوشیدن شراب در خان رستم به ترس از مسمومیت خودداری کرد و بر رستم استخفاف نمود یا در اولین دیدار رستم و اسفندیار، رستم در آغاز به نشانه ادب پیاده می‌شود و از اسفندیار برای مهمانی دعوت می‌کند ولی اسفندیار نه تنها نمی‌پذیرد در پاسخ لطف رستم جویای به بند کشیدن رستم در اولین دیدار است حتی رستم می‌پذیرد که همراه اسفندیار نه با دست بسته نزدگشتاسب برود. این رفتار اسفندیار چون قربانی است نادیده گرفته شده. وقتی که اسفندیار از دعوت رستم سرباز می‌زند او از اسفندیار می‌خواهد که وی را به خوانش دعوت کند اسفندیار نیز می‌پذیرد و پس از بازگشت، منتظر دعوت اسفندیار تا گذشتن وقت نهار می‌ماند و از دعوت خبری نیست و رستم از اسفندیار گله‌مند است که:

خرامی نیززید مهمان تو چنین بود تا بود پیمان تو

(همان: ۲۵۳)

اسفندیار با شنیدن گله‌های رستم، او را دعوت می‌کند و بر دست چپش می‌نشانند اما رستم — که به مرتبه‌ای از کمال دست یافته — بزرگ‌منشانه به نشان قرابت بیشتر با اسفندیار، بر دست راست وی می‌نشیند و در این نشست بی‌حرمی‌های اسفندیار در حالی که رستم مهمان اوست شروع می‌شود و پدر وی را دیوزاد و مایه ننگ می‌داند بر خاندانش می‌تازد به راستی که رفتار اسفندیار سزاوار هرگونه تربیتی است. شاید تعصب زردشتیان و این‌که این حماسه، غمناک‌تر از داستان رستم و سهراب است و موضوعی عمیق‌تر دارد نکوهش‌های ناروا به رستم وارد آورده است. تقابل اسفندیار و رستم تقابل تعبد و تعقل است. اسفندیار ادای دستور شاه را بدون توجه به مقاصد شومش واجب می‌داند و به طور کلی رفتار او، به دید خرد نقد پذیر است.

سیمرغ و رستم

ورود سیمرغ به شاهنامه با تولد «زال» آغاز می‌گردد. سیمرغ در شاهنامه دو بارکمک مهمی به زال می‌کند؛ هنگام به دنیا آمدن رستم و دیگری جنگ رستم و اسفندیار است. سیمرغ نیروی ماوراءالطبیعه، عقل کل و نماینده نیروی برتر در جهان شاهنامه است. ارتباط او با این جهان، لحظه‌ای و تنها از طریق زال است. گویا رسالت دوستی زال و سیمرغ، برای فرد سومی به نام رستم است. اگر رستم مستقیم با سیمرغ در ارتباط می‌بود شکوه پهلوانیش بی‌فروغ می‌شد به قول حافظ:

فیض روح القدس از باز مدد فرماید دیگران هم بکنند آنچه مسیحا می‌کرد

و از جایگاه ماورایی سیمرغ نیز کاسته می‌شد و این از هنر فردوسی است. حضور سیمرغ در شاهنامه بنا بر اندیشه «گروهی از خدایان طرفدار یک قهرمان و گروهی طرفدار قهرمان دیگرند ... در داستان رستم و اسفندیار، اسفندیار قهرمانی است که به وسیله نماینده اهورامزدا (زرتشت) روین‌تن و شکست‌ناپذیر شده سیمرغ که رمزی از یک خدای دیگرست (مهر، خورشید) به یاری رستم می‌شتابد» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۷۸) ضروری است و بر روح اسطوره‌ای و حماسی شاهنامه افزوده است بنابر ایده پیشینیان، بهرام و میترا از طریق همین سیمرغ بر امور جنگ نیز نظارت می‌کنند. جز در بخش اساطیری شاهنامه، بعد از اسلام متن اساطیری به معنای حقیقی، دیده نمی‌شود تا این پرندۀ قدسی در آن واکاوی شود لذا سیمرغ با شخصیت و ظرفیت بالقوه تأویل‌پذیر اسطوره‌ای که در شاهنامه ظاهر شده، به آثار منظوم و منثور فارسی حتی عرفانی نیز راه یافته از طریق ظرفیت شخصیت رمزی خود در عناصر فرهنگ اسلامی نیز جذب گردیده است.

اکثر محققان ادبیات، از جمله شفیع کدکنی بر این باورند که سیمرغ شاهنامه رمزی از وجود حق تعالی است. تقی پورنامداریان معتقد است که سیمرغ در حقیقت رمز جبرئیل است. «چرا که تقریباً تمام صفات سیمرغ در وجود جبرئیل جمع است. صورت ظاهری آن‌ها (بزرگ‌پیکری، شکوه و جمال، پر و بال) به هم شباهت دارد بنا بر آیه یک سوره فاطر فرشته‌ها بال دارند». (پورنامداریان، ۱۳۸۶)

وابستگی تباری رستم به واژه سیمرغ شگفت‌انگیز است «رستم از سویی به سیندخت یا دختر سیمرغ و از سویی به زال که پرورده سیمرغ است می‌رسد ... آوه یا آبه نیز نام دیگر سیمرغ یا ایزد است پس، سهراب یا سوراوه به معنی شادمانی سیمرغ و رودابه یعنی فرزند سیمرغ و سودابه یعنی سیمرغ عشق». (همان)

اگر سیمرغ نبود رستم به دست سهراب یا اسفندیار کشته می‌شد به راستی اگر سیمرغ نبود رستمی بدین شکوه در شاهنامه وجود داشت؟ سیمرغ در حقیقت مکمل و بیانگر ظرفیت ماورایی رستم است.

مرگ رستم

تراژدی مرگ گریزناپذیر است و البته «چنان دان که داد است و بی‌داد نیست». در این تراژدی گاهی یک نسل در برابر هم قرار می‌گیرند تا آن نتیجه اخلاقی که مد نظر نویسنده است حاصل شود تا مشخص شود که در این مبارزه هر دو شکست خورده و بازنده‌اند البته بدین وسیله شدت و ژرفای مرگ یکی که گمان بی‌مرگی درباره او می‌رود اندکی کاسته شود و مرگ او را پذیرفتنی نماید.

در حماسه کیفیت پایان از دید برخی از پژوهش‌گران نادیده مانده اما بدون شک مرگ پهلوان به دست دشمنش بیانگر عجز او خواهد بود که این عجز برای همیشه لکه‌ای بر دامن پهلوان است. اگر رستم در برابر انیرانی کشته می‌شد آوازه رستم و شاهنامه و هنر فردوسی بدین پایه نمی‌رسید رستم در سن شش صد یا هفت صد سالگی به نیرنگ نابردارش شغاد درون چاه افتاد و به همراه اسبش، رخس کشته شد. البته او قبل از مرگ با یک تیر بردارش شغاد را کشت. تیر رستم از درخت عبور کرد و باعث دوخته شدن شغاد به درختی شد که پشت آن پنهان شده بود. بنابراین شاید بتوان گفت رستم، تنها پهلوانی است که انتقام خویش را از قاتلش می‌گیرد و مرگ کشنده خویش را نظاره‌گر است و تنها کسی می‌تواند رستم را از پای درآورد که از جنس و نژاد و تبار رستم باشد.

نتیجه‌گیری

هر ایرانی نژاده‌ای بر این باور است شاهنامه اثر سترگی است و ادله قضاوت این است در دورانی که زبان فارسی در معرض نابودی تدریجی قرار داشت، مردی برخاست و همت بلند خویش را مصروف پی‌افکندن کاخی بلند از نظم نمود «که از باد و باران نیابد گزند». آری این تنها یکی از دلایل عظمت این کتاب است. شاهنامه، بی‌تردید از نظر تاریخی، اجتماعی، ادبی و ... قابل تحقیق و بررسی است. این اثر ارزشمند و گران‌بها با سبک فاخر، غنای محتوا — که گزارش عظمت تمدن ایران است — و صدها امتیاز باشکوه دیگر، از لحاظ شخصیت‌پردازی قهرمانان نیز دارای ویژگی‌های منحصر به فردی است که با استفاده از نیروی خلاقیت خود از میان پهلوانان و شاهان پهلوان، گندآوری چون رستم را بی‌بدیل می‌نماید. بدون شک فردوسی رستم را دوست داشته زیرکانه او را مرجح می‌نماید برای نمونه در جنگ رستم و اسفندیار، اسب رستم به پیل مانند می‌سازد که به مجاز ظرف و مظلوف رستم را پیل‌پیکر می‌نماید:

کمندی به فتراک زین دربست بر آن باره پیل پیکر نشست

(فردوسی، ۱۳۷۴، ج ۶: ۲۷۸)

و اسب اسفندیار به گوری مانند می‌کند:

به سان پلنگی که بر پشت گور نشیند برانگزد از گور شور

(همان، ۲۷۹)

باز در همین نبرد، با مجاز به علاقه مجاورت، مأوای اسب رستم را ایوان می‌داند و اسب اسفندیار آخور؛

بینیم تا اسب اسفندیار سوی آخور آید همی بی‌سوار

وگر باره رستم جنگجوی به ایوان نهد بی‌خداوند روی

(همان، ۲۸۰)

هنر فردوسی به رستم شخصیت سمبلیک می‌بخشد و از این طریق هم اسطوره او را کامل ساخته هم خویش خلود یافته به گونه‌ای که:

فرامش تو را مهتران چون کنند مگر مغز و دل پاک بیرون کنند

(فردوسی، ۱۳۷۴، ج ۶: ۲۳۳)

پی‌نوشت‌ها

۱- روی در فارسی که به معنی چهره و صورت ظاهر است از ریشه فعل رثود که به معنی بالیدن است.

۲- سومین جلسه سخنرانی دکتر ابوالقاسم اسماعیل پور است که با عنوان «تجلی اسطوره در شاهنامه»، چهارشنبه ۲۹ خرداد ۱۳۸۷ در شهر کتاب مرکزی ایراد شد.

۳- اگر به هر مویت صد خرد باشد
(سعدی، ۱۳۷۱: ۲۸۴)

۴- شنیدم که رستم از آغاز کار
که گر سنگ را او به سر بر شدی
از آن زور پیوسته رنجور بود
بنالید وز کردگار جهان
که لختی ز زورش ستاندهمی
بدانسان که از پاک یزدان بخواست
چو باز آن‌چنان کار پیش آمدش
به یزدان بنالید کای کردگار
همان زور خواهم کز آغاز کار
بدو باز داد آن‌چنان کش بخواست

چنان یافت نیرو ز پروردگار
همی هر دو پایش بدو درشدی
دل او ازان آرزو دور بود
به زاری همی آرزو کرد آن
به رفتن به ره برتواندهمی
ز نیروی آن کوه‌پیکر بکاست
دل از بیم سهراب ریش آمدش
بدین کار این بنده را پاس دار
مرا دادی ای پاک پروردگار
بیفزود در تن هرآنچش بکاست

(فردوسی، ۱۳۷۴، ج ۲: ۲۵۶-۲۵۵)

منابع

- افلاکی، شمس‌الدین احمد، (۱۳۶۲)، مناقب العارفین، به کوشش تحسین یازیجی، ج ۲، تهران، انتشارات دنیای کتاب، چاپ دوم.
- انوری، علی بن محمد بن اسحاق ابیوردی، (۱۳۴۰)، دیوان انوری، به اهتمام محمد تقی مدرس رضوی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- اوحدی، ابن ابی الفخر ملقب به اوحالدین، (۱۳۴۰)، دیوان اوحدی مراغی، به کوشش سعید نفیسی، تهران، انتشارات امیر کبیر، چاپ اول.
- پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۶)، دیدار با سیمرغ، تهران، انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، چاپ چهارم.
- خاقانی، افضل‌الدین بدیل ابراهیم بن علی، (۱۳۵۳)، دیوان افضل‌الدین بدیل خاقانی، تصحیح ضیاء‌الدین سجادی، تهران، انتشارات زوار، چاپ اول.
- سرامی، قدمعلی، (۱۳۸۳)، از رنگ گل تا رنج خار، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ چهارم.
- سعدی، مصلح‌الدین، (۱۳۷۱)، گلستان، به کوشش خلیل خطیب رهبر، تهران، انتشارات صفی‌علی‌شاه، .
- سنایی، ابوالمجد مجدود بن آدم، (۱۳۳۶)، دیوان سنایی، به کوشش مظاهر مصفا، تهران، انتشارات امیر کبیر.
- صفا، ذبیح‌الله، (۱۳۸۴)، حماسه سرایی در ایران، تهران، مؤسسه انتشارات امیر کبیر، چاپ هفتم.
- شمیسا، سیروس، (۱۳۸۳)، انواع ادبی، تهران، انتشارات فردوس، چاپ دهم.
- عطار، فریدالدین ابوحامد محمد بن ابی بکر ابراهیم بن اسحاق، (۱۳۶۱)، دیوان عطار نیشابوری، تصحیح تقی تفضلی، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
- فردوسی، حکیم ابوالقاسم، (۱۳۷۴)، شاهنامه فردوسی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران، دفتر نشر داد، چاپ اول.
- مجلسی، مولی محمد باقر بن محمد تقی، بحار الانوار، ترجمه سید ابوالحسن موسوی همدانی، ج ۷۵، تهران، انتشارات کتابخانه مسجد ولی عصر، چاپ اول.
- ناصر بن خسرو بن حارث قبادیانی بلخی، (۱۳۶۰)، دیوان ناصر خسرو، به اهتمام مجتبی مینوی، تهران.

A deliberation on Rostam

Malek Shoai

Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Ilam branch, Islamic Azad University, Ilam, Iran.

Abstract

Among the champions of shahname of Firdawsi and the heroes of epic works of Iran and, perhaps among the whole epic works of the world, no valiant like Rostam can ever be found. He can not be thought of as an earthly champion, although he, like the heroes of some epic works, is not the son of God like Ennead the son of Aphrodite, Achilles the son of Thetis and so on – For some reason which has been mentioned in the main text, he can not be looked at as an ordinary human. The Glory of God has linked him to the unseen force of Simorgh. He is both a national hero and an ideal champion. He is a champion who came to this world with a dagger. Even his name is mixed with bravery and manliness. His extraordinary deeds, as with his legendary long lasting life, have made him including-all-of-the myths. He is perfect with regard to possessing human virtues such as loyalty to his promise. He is even loyal to a demon (Div) like Awlad-e Ghandi. Due to the potentials of His personality in Shahname, which is capable of being interpreted in many ways, He is interpreted with epical, gnostical, and mystical codes, etc as the firmness of the Iranians, preceptor, perfect man, and the symbol of wisdom, dignity, honor, and the like. On the whole, one of the most important factors and also noticeable causes of both the eternality and grandeur of Firdawsi, as a poet, and his epic work, Shahname, has been the life story of Rostam with its structure and the characteristics of His personality.

Key words: Rostam, epics, Shahname, literature

راوی و شیوه‌های آن در لیلی و مجنون مکتبی شیرازی و مقایسه آن با لیلی و

مجنون نظامی

بهرام شعبانی

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه جهرم

bahram.shaabani@gmail.com

چکیده

مکتبی شیرازی از شاعران معروف قرن نهم و اوایل قرن دهم هجری با اندیشه ستایش و تقلید از نظامی، قصد سرودن یک خمسه را داشته که به طور قطع لیلی و مجنون را به تقلید از وی سروده است. این منظومه مهم‌ترین اثر باقی مانده از مکتبی شیرازی است که به گفته شاعر بر اساس روایتی نسبتاً متفاوت از داستان که در بازگشت از سفر هند در سواحل عربستان از مردمان آن دیار شنیده، به نظم درآمده و از دیرباز نزد اهل ادب شهرت داشته است. لیلی و مجنون مکتبی اگرچه در طرح و وزن به سبک لیلی و مجنون نظامی است، با آن تفاوت‌هایی به‌ویژه از منظر راوی و دیدگاه و شیوه‌های آن دارد. در این پژوهش که به روش توصیفی-تحلیلی صورت گرفته، ضمن بررسی این مسأله، وجوه اشتراک و افتراق در برخی رخدادها و مطالب دو داستان نیز به‌اختصار بررسی شده است. نتایج نشان می‌دهد که در مبحث راوی و شیوه‌های آن، دو داستان در مواردی هم‌چون دیدگاه، شکل اعتراف‌گونه روایت به‌ویژه در تنهایی شخصیت‌ها، گزارش سخنان شخصیت‌ها، مداخله‌گری و قطع روند داستان و گفت‌وگوی شخصیت‌ها تشابه داشته و در مواردی چون استفاده از حکایت‌های فرعی و نامه‌نگاری با هم متفاوت بوده‌اند. در مبحث رخدادها نیز افزون بر تفاوت‌ها در جزئیات برخی حوادث، مواردی چون پیش‌بینی سرنوشت مجنون توسط حکیم طالع‌اندیش و به خاک افتادن مجنون در دیار لیلی در سفر حج از مهم‌ترین افزوده‌های مکتبیر روایت نظامی است. هم‌چنین تغییر قالب شعری داستان در نامه‌نگاری‌ها از مثنوی به غزل و تلخیص داستان با به‌کارگیری پنجاه مصرع؛ یعنی بیست و پنج بیت شعر در وزنی متفاوت از وزن اصلی در بیان عنوان هر فصل، از ابتکارات خاص مکتبی شیرازی در داستان‌سرایی است.

کلیدواژه‌ها: راوی، روایت، لیلی و مجنون، مکتبی شیرازی، نظامی.

۱. مقدمه

طه حسین، محقق صاحب‌نام مصری با نوعی طنز و با نگاهی همراه با تردید دربارهٔ داستان لیلی و مجنون می‌نویسد: «شاید بتوان این داستان را در شش جمله زیر بیان کرد: مجنون گرفتار عشق لیلی شد، از او خواستگاری کرد، خانوادهٔ لیلی نپذیرفتند، لیلی با دیگری ازدواج کرد، مجنون دیوانه شد و مرد» (کراچوفسکی، ۱۳۷۳: ۶۸). اصل این داستان در دورهٔ جاهلی رواج داشته و برخی محققان شواهدی نیز بر واقعی بودن آن ارائه کرده‌اند. برخی نیز اصل آن را ماجرای جوانی از بنی‌امیه با دخترعمویش شناخته‌اند که در اثر فاش شدن رازشان، اشعاری با نام مستعار مجنون سروده است (ذوالفقاری، ۱۳۸۸: ۶۱). ریپکا، خاورشناس چک نیز اصل آن را داستان دلدادگی دو عرب از فرزندان بادیه که نابخردی والدین، سرنوشتی تلخ برایشان به بار آورده، دانسته و نوشته: «درحقیقت مضمون عامیانهٔ بسیار کهنه‌ای است که پیشینهٔ آن در ادبیات بابل دیده می‌شود» (ریپکا و دیگران، ۱۳۸۱: ۲۹۸). قول صریح طه حسین را که بیانگر معمولی بودن اصل داستان لیلی و مجنون است، می‌توان با دیدگاه اولیهٔ نظامی دربارهٔ این داستان مطابق دانست؛ آنجاکه شروانشاه، اخستان بن منوچهر از او خواسته بود به یاد عشق مجنون سخنی چون در مکنون براند و نظامی در جواب فرزند خود، محمد که بر اجرای خواست شاه اصرار می‌کرد، چنین گفته است:

دهلیز فسانه چون بود تنگ گردد سخن از شد آمدن تنگ
میدان سخن فراخ باید تا طبع سواری نماید
این آیت اگرچه هست مشهور تفسیر نشاط هست ازو دور

(نظامی گنجی‌ای، ۱۳۸۰: ۲۷)

اما نظامی چون دل‌دهی فرزند را شنید، با جستن مضامین و معانی تازه، این داستان تنک‌مایه را با آفرینش‌های خیال آراست و توصیفاتی از مناظر بزم و رزم بر آن افزود. هم‌چنین بخش‌هایی چون داستان ابن‌سلام بغدادی و انس مجنون با وحوش را ابداع نمود و در نهایت شاهکاری آفرید که شاعران بسیاری در دوره‌های بعد، به اقتضای آن نظیره‌های زیبایی سرودند و باب مفصلی در منظومه‌های عاشقانهٔ ادب فارسی گشودند.

یکی از این شاعران، مولانا مکتبی شیرازی است که در اواخر قرن نهم و اوایل قرن دهم می‌زیسته و در سال ۸۹۵ ق. منظومهٔ عاشقانهٔ لیلی و مجنون را به تقلید از نظامی در دو هزار و یکصد و شصت بیت سروده است. هرچند مکتبی شیرازی و این اثر داستانش با بزرگانی هم‌چون نظامی و آثار داستانش قابل قیاس نیست، به شمار آوردن او در شمار مقلدین صرف و کم‌مایه نیز بدور از انصاف و نگاه عالمانه است. او در نظم این داستان با تکیه بر قریحهٔ شعری خویش و با گزینش کلمات، لحن مناسب، درک درست از عشق دو دل‌داده و توجه به اصل اثر، منظومهٔ موفقی سروده که از جنبه‌های مختلف من جمله چگونگی پرداخت عناصر داستانی، درخور بررسی و مطالعه است.

هر اندیشه و رخدادی به‌ویژه آن‌گاه که به شکل داستان بیان می‌شود، دارای عناصری است که اصطلاحاً عناصر داستان نامیده می‌شود و نوع بیان یا روایت و بیان‌کننده یا راوی از مهم‌ترین این عناصر داستانی است. راوی در درون یا بیرون داستان با قرار گرفتن در جایگاهی خاص به بیان روایت می‌پردازد. ایستادن در بیرون داستان در جایگاه دانای کل با انتخاب زاویه دید سوم شخص مفرد از شیوه‌های اصلی راوی است که در دو داستان لیلی و مجنون نظامی و مکتبی نیز قابل بررسی است.

۱.۱. پیشینه تحقیق

درباره منظومه‌های عاشقانه فارسی به‌ویژه لیلی و مجنون نظامی و لیلی و مجنون مکتبی شیرازی، مطالب بسیاری در کتاب‌ها و مقالاتی که به شرح و تحلیل زندگی و آثار این دو شاعر به‌ویژه نظامی ویا به موضوعات گوناگون مرتبط با آثارشان پرداخته‌اند، یافت می‌شود که درج اطلاعات کتاب‌شناسی همه آن آثار از گنجایش این نوشتار خارج است. در موضوع این مقاله تاکنون پژوهش جداگانه و خاصی صورت نگرفته؛ اما موضوع مقالات زیر به آن نزدیک است و با آن همانندی دارد:

- ذوالفقاری، حسن (۱۳۸۸) در مقاله «مقایسه چهار روایت لیلی و مجنون نظامی، امیرخسرو، جامی و مکتبی» ضمن گزارش داستان هر منظومه، شباهت‌ها و تفاوت‌های آن‌ها را به کمک ۲۹ نقش‌مایه داستانی به همراه مقایسه و تحلیل آن نشان داده است. ذوالفقاری به این نتیجه نیز دست یافته که مقلدان نظامی چندان به اصل روایت پایبند نبوده و ضمن نشان دادن هنر زبانی خود، در اصل داستان نیز تغییراتی داده‌اند.

- رضوانیان، قدسیه (۱۳۸۰) در مقاله «روایت و راوی در داستان‌های عارفانه» ضمن تأکید بر این نکته که در بررسی ساختاری داستان‌های عرفانی، بیشتر با متن روایی که داستان را به ما انتقال می‌دهد، سر و کار داریم، راوی و چگونگی روایت را در سه اثر بزرگ عرفانی: کشف‌المحجوب، اسرارالتوحید و تذکرةالاولیاء بررسی کرده است.

- کرمی، محمدحسین و همکاران (۱۳۸۷) در مقاله «بررسی تحمیدیه‌های چهار لیلی و مجنون» با مقایسه تحمیدیه‌های چهار لیلی و مجنون نظامی، امیرخسرو، جامی و مکتبی، مواردی هم‌چون محوری‌ترین مباحث و ترتیب مباحث این تحمیدیه‌ها را مشخص کرده و این نکات را نیز یادآور شده‌اند که کاربرد صفات ذاتی و استعمال آیات و احادیث در این تحمیدیه‌ها در طی زمان، سیر نزولی داشته است. پژوهشگران این تحقیق هم‌چنین به این نتیجه دست یافته‌اند که برخی از صفاتی که به‌ویژه در لیلی و مجنون جامی به خداوند نسبت داده شده، مستند نقلی و روایی ندارد و از نظر ادبی نیز تحمیدیه مکتبی بر دیگر تحمیدیه‌ها برتری دارد.

۲.۱. روش تحقیق

این پژوهش به روش تحلیلی- توصیفی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای به انجام رسیده؛ با این توضیح که با روی‌کردی متن‌گرا و با مطالعه منظومه‌های لیلی و مجنون از نظامی گنجوی و مکتبی شیرازی؛ به ترتیب به تصحیح وحید دستگردی و کوهی کرمانی و یافتن شاهد مثال‌هایی از متن دو داستان، مواردی مهم از ویژگی‌های راوی قصه و شیوه‌های آن در این دو منظومه بررسی و تحلیل شده است. هم‌چنین با رعایت حق نشر محتوای تحقیقات نسبتاً بسیار و گاه مکرر در مقایسه این دو منظومه، برخی وجوه اشتراک و افتراق دو داستان که در تحقیقات مشابه نیامده نیز به اختصار بررسی و تبیین گردیده است.

۲. مبانی نظری پژوهش

از آنجا که مکتبی شیرازی در مقایسه با نظامی، شاعری نسبتاً ناشناخته است و منظومه لیلی و مجنون او نیز با آنکه به تقلید از لیلی و مجنون نظامی سروده شده، تفاوت‌هایی با آن دارد، در این بخش از پژوهش ابتدا مکتبی شیرازی و اثرش، لیلی و مجنون معرفی و سپس مبحث راوی و شیوه‌های آن تبیین گردیده است.

۲. ۱. مکتبی شیرازی

از زندگانی مکتبی شیرازی اطلاعات دقیق و چندانی به جای نمانده و صاحبان تذکره‌های تحفه سامی، مجالس‌النفائس و آتشکده آذر به اختصار او را معرفی کرده‌اند. سام میرزا با اشاره به صنعت مکتب‌داری او، وی را «در عالم عاشقی همیشه قرین هموم و غموم» و اشعارش را «بغایت بپاشنی و غم‌زدا» تعریف کرده (صفوی، بی‌تا: ۲۳۲) و امیر علی شیر نوایی درباره او نوشته: «شخصی است که جامع فنون فضایل و کمالات است و در علم موسیقی یدی طولاً دارد و سازی غراً مثل قانون را تصنیف نموده و لیلی و مجنون را به‌غایت زیبا گفته» (نوائی، ۱۳۶۳: ۳۸۷). مکتبی با هدف ستایش از نظامی و به تقلید از آن شاعر بزرگ، قصد سرودن یک خمسه را داشته که با وجود اشاره گذرا به خمسه او در برخی تذکره‌ها (همان: ۳۸۸)، نتیجه قصدش روشن نیست؛ اما به طور مسلم لیلی و مجنون را به تقلید از لیلی و مجنون نظامی سروده است. محققان متأخر و معاصر نیز اگرچه درباره او مطالب قابل توجهی نوشته‌اند، مسائل زندگی او را تبیین ننموده و اغلب به بررسی تنها اثر بازمانده او، منظومه لیلی و مجنون و معرفی نسخه‌های آن پرداخته‌اند؛ مثلاً میرزا حسن فسایی تعداد ابیات این منظومه را ۲۱۶۰ نوشته که در خطه پارس به تاریخ «کتاب مکتبی» (۸۹۵) به پایان رسیده است (رک. حسینی فسایی، ۱۳۸۲، ج ۲: ۱۱۸۰). آنچه مسلم است، تولد و نام مکتبی نامشخص مانده و به واسطه شغل مکتب‌داری و بنابر رسم زمانه به مولانا مکتبی شیرازی معروف شده است. وی در جوانی در مسجد بردی واقع در محله قصرالدشت شیراز مکتب‌داری می‌کرده (رک. صفا، ۱۳۶۴، ج ۴: ۳۸۷) و بنابر ابیاتی از پایان منظومه لیلی و مجنون در مسیر برگشت از سفرش به دیار هند، گذرش به سواحل عربستان افتاده و در آن سرزمین، آرامگاه لیلی و مجنون را زیارت کرده است:

شخصی که از او فزود و جدم	از دور نمود کوه نجم
گفتند روندگان هامون	کاین وادی لیلی است و مجنون
از تربتشان دو چشمه زاده	وان هر دو به یکدگر فتاده
در مقبره‌شان دو بید خرم	پیچان شده چون دو رشته با هم

(مکتبی شیرازی، ۱۳۱۲: ۹۳)

بنابر قول علی‌اصغر حکمت به نقل از یکی از سالخوردگان اهل شعر شیراز، شاه اسماعیل صفوی در نخستین سفرش به شیراز در سال ۹۰۹ ق. مکتبی پیر را به حضور طلبید و علی‌رغم نظر استحقارآمیز اولیه به ظاهر فقیرانه وی، با شنیدن ابیات آغازین لیلی و مجنون بسیار تحت تأثیر قرار گرفت و او را گرامی داشت (حکمت، ۱۳۳۱: ۲۲۰). نظر محققان درباره تاریخ وفات مکتبی نیز متفاوت است. فسایی وفات او را به نقل از شاهد صادق به سال ۹۱۶ ق نوشته (رک. حسینی فسایی، ۱۳۸۲، ج ۲: ۱۱۸۰) و بنابر نقل ذبیح‌الله صفا در یکی از سال‌های ۹۰۰ یا ۹۱۶ هجری وفات یافته و مدفنش هم در مسجد بردی واقع در محله قصرالدشت کنونی شیراز است (رک. صفا، ۱۳۶۴، ج ۲: ۳۸۷).

از مکتبی آثار دیگری من جمله تعدادی غزل و منظومه کلمات علیّه غراً نیز به جای مانده (حکمت، ۱۳۳۱: ۲۲۱)؛ اما تنها اثر شعری کامل باقی مانده از او مثنوی لیلی و مجنون است که به نام امیر قاسم پُرناک از امرای تراکمه آق‌قویونلو به نظم درآمده است (همان: ۲۲۱).

۲.۲. لیلی و مجنون مکتبی شیرازی

چنان‌که اشاره شد مکتبی با هدف ستایش از نظامی و به تقلید از آن شاعر بزرگ، قصد سرودن یک خمسه را داشته که با وجود اشاره گذرا به خمسه او در برخی تذکره‌ها (همان: ۳۸۸)، نتیجه قصدش روشن نیست؛ اما به طور مسلم لیلی و مجنون را به تقلید از لیلی و مجنون نظامی سروده است. چنان‌که قبلاً اشاره شد در مسیر برگشت از سفرش به دیار هند در گذر از سواحل عربستان هم آرامگاه آن دو دلداده را دیده و هم داستان‌شان را شنیده و گویا نسخه‌ای از آن منظومه را نیز دیده بوده است:

القصّه به شهر چون رسیدم این نسخه در آن دیار دیدم
لیلی مجنون چنان‌که گفتم از مردم آن زمین شنفتم

(همان: ۹۲)

مکتبی این منظومه را به پیروی از وزن لیلی و مجنون نظامی، در بحر هزج مسدّس اخرب مقبوض مقصور (مفعولُ مفاعِلُن مفاعیلُ) در ۲۱۶۰ بیت سروده و در بیّتی تعداد ابیات داستان را نیز مشخص کرده است:

ابیات که در حساب پیوست آمد دوهزار و یکصد و شصت

(مکتبی شیرازی، ۱۳۱۲: ۹۴)

این مثنوی با بیت مطلع زیر آغاز شده:

ای بر احدیّت ز آغاز خلق ازل و ابد هم‌آواز

(همان: ۲)

و شاعر در متن اثر اطلاعات ارزشمند دیگری نیز درباره آن ارائه داده؛ از قبیل این‌که داستان را در خطّه فارس به نظم درآورده:

این گنج گهر که شد پیدا از خطّه فارس گشت پیدا

(همان: ۹۴)

آن را عشق‌نامه نیز نامیده که شاید نام دیگری برای آن بوده:

این قصّه که هست عشق‌نامه بر روی ورق نهاده خامه

(همان: ۹)

و در متن داستان به‌ویژه در ابیات پایانی، ضمن تصریح به سال اتمام آن در ماده تاریخ «کتاب مکتبی» (۸۹۵)، برای روشنگری در شناخت آیندگان از نام پدیدآورنده اثر و گاه بیان نوعی فروتنی، نام خود را نیز در چند جا آورده است:

چون مکتبی این کتاب بگشود تاریخ «کتاب مکتبی» بود
هرکس که بخواند این فسانه از مکتبی است این نشانه
گر رفت خطا در این کلامم دانند که مکتبی است نامم

(همان: ۹۴)

مکتبی هم‌چنین بر اقتفا از امیرخسرو در ساختن منظومه‌اش اشاره کرده و با اذعان به فضل تقدّم نظامی و امیرخسرو در این زمینه، کار خود را به منزله تکمله و تعمیری بر معماری اصیل آن دو معمار توانای داستان‌سرایی ادب فارسی دانسته است:

هرچند که خسرو و نظامی دادند دو خانه را تمامی
من کاین نمط یگانه کردم نقاشی آن دو خانه کردم
نی نی که در این نمط که دارم نقاش نیم سفیدکارم

(همان: ۹۳)

لیلی و مجنون مکتبی شیرازی گرچه با لیلی و مجنون نظامی و دیگر آثار داستانش قابل قیاس نیست، آن را تقلیدی صرف و کم‌مایه نیز نمی‌توان به شمار آورد. این منظومه نشانگر آن است که مکتبی از قریحه شعری برخوردار بوده و در نظم این داستان، در مواردی چون انتخاب واژه‌ها، لحن، فهم درست موضوع و توجه به اصل اثر، توفیق داشته و داستانش از جنبه‌های مختلف به‌ویژه چگونگی پرداخت عناصر داستانی، درخور بررسی و مطالعه است.

۲.۳. راوی و دیدگاه آن

عناصر داستانی با ساختار بخشیدن به اندیشه و طرح نویسنده، در گسترش آن نیز به او کمک می‌نماید. اغلب صاحب‌نظران مواردی هم‌چون تم (موضوع)، شخصیت، پی‌رنگ، زاویه دید و... را از عناصر اصلی داستان برشمرده، به تبیین آن پرداخته‌اند. راوی نیز به‌عنوان یکی از عناصر داستان کسی است به نقل داستان می‌پردازد و حوادث داستان به وی مربوط و اجزای تشکیل‌دهنده ساخت‌وساز داستان تحت تأثیر اوست. روایت به ساده‌ترین بیان، متنی است که داستانی را بیان می‌کند و داستان‌گویی دارد (اخلاقی، ۱۳۷۶: ۲۰۷). هم‌چنین از درون هر متن روایی، صدایی با خواننده سخن می‌گوید و داستان را به او منتقل می‌کند که اصطلاحاً راوی نامیده می‌شود (همان: ۲۰۹). راوی با داستان و آنچه روایت می‌کند، رابطه یا نسبتی دارد که به آن دیدگاه یا زاویه دید می‌گویند و زاویه دید یا زاویه روایت نمایانگر شیوه‌ای است که نویسنده با آن مصالح و مواد داستان خود را به مخاطب ارائه می‌کند (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۳۸۵). زاویه دید نیز یا درونی است یا بیرونی که در دیدگاه درونی، راوی یکی از شخصیت‌های اصلی یا فرعی داستان است و آن را از زاویه دید اول شخص بیان می‌کند (همان: ۳۸۶). در زاویه دید بیرونی، راوی بیرون از دنیای داستان قرار دارد و تنها روایتگر رخدادها است و کردار و گفتار شخصیت‌ها را به صیغه سوم شخص بیان می‌کند. در این حالت دیدگاه راوی، محدود یا نامحدود است که در دیدگاه نامحدود، راوی «دانای کل» نامیده می‌شود و در هر زمان و مکان حضور دارد؛ گویی از گذشته و حال و آینده آگاه است و از افکار و احساسات پنهان همه شخصیت‌های خود باخبر است (همان: ۳۹۲). راوی دانای کل گاه افزون بر گزارش رخدادها به تفسیر و داوری نیز می‌پردازد و نظر خود را درباره مسائل بیان می‌کند که ممکن است دیدگاهش در طول داستان تغییر کند (اخلاقی، ۱۳۷۶: ۲۱۰). در این تحقیق، راوی و شیوه‌های آن یا جنبه‌هایی از روایت قصه و برخی رخدادها در دو داستان بررسی و مقایسه شده است.

۳. راوی و شیوه‌های آن در منظومه لیلی و مجنون مکتبی و نظامی

در ابتدا باید گفت که عنصر زمان در هر دو داستان تقریباً دارای ابهام است؛ اما مکان داستان با وجود قرینه‌هایی هم‌چون دیار عرب، قبیله بنی‌عامر، مکتب، کوه نجد، خانه کعبه و بیابان قدری برای مخاطب مشخص و روشن است. هم‌نظامی و هم‌مکتبی در ابیات آغازین منظومه لیلی و مجنون خود، تقریباً تعریفی از راوی ارائه کرده‌اند؛ چنان‌که ترکیبات «گوینده داستان» در تعبیر نظامی و «سخن‌ساز» در تعبیر مکتبی را می‌توان تعریف و تعبیری از راوی دانست که در ادامه داستان با تعبیر دیگری چون «دانای سخن»، «دهقان فصیح پارسی‌زاد» و مانند آن در روایت نظامی و «مشاطه شاهد فسانه»، «گوینده» و مانند آن در روایت مکتبی از وی یاد می‌شود:

گوینده داستان چنین گفت آن لحظه که در این سخن سفت
کز ملک عرب بزرگواری بوده است به خوب‌تر دیاری

(نظامی گنج‌ای، ۱۳۸۰: ۵۷)

بر حشرِ گذشتگان سخن‌ساز از صور قلم برآرد آواز
کز برّ عرب به‌قدر و جاهی بوده است بزرگوار شاهی

(مکتبی شیرازی، ۱۳۱۲: ۱۴)

همان‌طور که اشاره شد راوی در هر دو داستان، دانای کل است که در موارد بسیاری در هر دو روایت نظامی و مکتبی با اتخاذ دیدگاه نامحدود به گزارش کنش‌ها، گفته‌ها، حالات و تبیین خصایل شخصیت‌های داستان می‌پردازد و داستان را به صیغه سوم شخص در زمان گذشته روایت می‌کند:

مجنون رمیده‌دل چو سیماب با آن دو سه یار نازپر تاب
آمد به دیار یار، پویان لبیک‌زنان و بیت‌گویان
می‌شد سوی یار، دل‌رمیده پیراهن صابری دریده
می‌رفت نوان چو مردم مست می‌زد به سر و به روی بر دست

(نظامی گنج‌ای، ۱۳۸۰: ۶۸)

چون قیس گل خزان‌رسیده از گلبن ناز شد بریده
چون مرغ پریدنش هوس بود در چوب معلمش قفس بود
دل کوفته از کتاب گشته بر چوب ادب کباب گشته
زان چوب که بر جگر همی خورد درد دگرش فزود بر درد
چون ابر بهار دیده‌اش تر چون برگ خزان کتابش اتر
تنگ آمده بر وی از زمانه هم خانه و هم کتاب‌خانه
عاجز چو شد از دو دیده خون ریخت از خانه و از کتاب بگریخت
از سینه سوزناک تنگش در لوح قلم فکند آتش

(مکتبی شیرازی، ۱۳۱۲: ۲۰)

گاه نیز راوی به‌رغم اتخاذ دیدگاه دانای کل، بیشتر از آن که خود به بیان افکار، اندیشه‌ها و حالات درونی شخصیت‌ها بپردازد، آن‌ها را به حال خود می‌گذارد تا خودشان به شکلی اعتراف‌گونه به بیان آن بپردازند:

بنشست و به های های بگریست کاوخ چه کنم دوی من چیست

آواره ز خان‌ومان چنانم	کز کوی به خانه ره ندانم
نه بر در دیر خود پناهی	نه بر سر کوی دوست راهی
... ویران نه چنان شده است کارم	کآبادی خویش چشم دارم
ای کاش که بر من اوفتادی	خاکی که مرا به باد دادی

(نظامی گنج‌ای، ۱۳۸۰: ۷۵)

این شکل روایت در تنهایی شخصیت‌ها خصوصاً مجنون بیشتر یافت می‌شود و روایت را به تک‌گویی درونی که یکی از شیوه‌های جریان سیال ذهن است نزدیک می‌کند:

گفتی به فغان و ناله کای یار	ای برده ز خاطریم به یکبار
دیوانه فکندیم به بازار	وز دیده نهان شدی پری‌وار
وصل تو و هجر من در این راه	امید دراز و عمر کوتاه
این گرد غم از کجا به یکبار	در راه من و تو گشت دیوار

(مکتبی شیرازی، ۱۳۱۲: ۲۱)

در بخش‌هایی از دو داستان نیز راوی صرفاً به گزارش سخنان شخصیت‌ها می‌پردازد و آن را به صورت مستقیم نقل قول می‌کند؛ چنان‌که گویی راوی بی‌طرف است و آنچه را می‌بیند یا می‌شنود روایت می‌کند. این نقل قول‌ها در نیایش‌ها بیشتر صورت گرفته است:

چون دید که آن بخارخیزان	هستند ز اوج خود گریزان
... نالید در آن که چاره‌ساز است	از جمله وجود بی‌نیاز است
گفت ای تو در پناه‌گاهم	در جز تو کسی چرا پناهم
ای زهره و مشتری غلامت	سرنامه نام جمله نامت
ای علم تو بیش از آن که دانند	و احسان تو بیش از آن که خوانند

(نظامی گنج‌ای، ۱۳۸۰: ۱۷۹)

در لیلی و مجنون مکتبی نیز دعای پیر در حق مجنون این‌گونه نقل قول می‌شود:

گفت این و، فتاد دیده پر خون	با قد چو نون به پای مجنون
بگریست که یا رب این جوان‌مرد	هرگز ندهش خلاص از این درد
سوز ابدی ده از عطایش	وانگه به عدم فکن دواش
... در عشق، به هر دلش گران کن	بر وی دل یار مهربان کن

(مکتبی شیرازی، ۱۳۱۲: ۲۸)

گاه به‌عکس، راوی بی‌طرف نیست که با نوعی مداخله‌گری و تا اندازه‌ای قطع روند داستان آشکارا به داوری و ارزشیابی می‌پردازد؛ چنان‌که نظامی در ابیات زیر دربارهٔ عشق و عشق مجنون ابراز نظر و داوری نموده است:

این گفت و فتاد بر سر خاک	نظارگیان شدند غمناک
گشتند به لطف چاره سازش	بردند به سوی خانه بازش
عشقی که نه عشق جاودانی است	بازیچهٔ شهوت جوانی است

آن عشق نه، سرسری خیال است کورا ابدالابد زوال است
مجنون که بلند نام عشق است از معرفت تمام عشق است

(نظامی گنجهای، ۱۳۸۰: ۷۸)

و گاه به توضیح و تفسیر می‌پردازد؛ مثلاً که در ابیات زیر علت بی‌علاقگی مجنون به دنیا را شیفتگی حاصل از عشق دانسته:

چون رایت عشق آن جهانگیر شد چون مه لیلی آسمان‌گیر
هر روز خمیده‌نام‌تر گشت در شیفتگی تمام‌تر گشت
هر شیفتگی کزان نورد است زنجیربر صداغ مرد است

(همان: ۷۹)

رعایت نکردن بی‌طرفی و داوری و ارزشیابی راوی درباره مفاهیم و حوادث و نیز توضیح و تفسیر راوی در روایت نظامی فراوان دیده می‌شود؛ اما در روایت مکتبی یا وجود ندارد یا مواردش بسیار اندک است. نظامی برای تأیید و قابل فهم کردن بخش داستانی از حکایت‌ها و داستان‌های کوتاه فرعی نیز استفاده کرده که در این حکایات گاه از معادل عبارات معمولی هم چون «آورده‌اند»، «گویند»، «حکایت کرده‌اند» و مانند آن استفاده کرده:

در قصه شنیده‌ام که باری بوده‌ست به مرو تاجداری
در سلسله داشتی سگی چند دیوانه‌فش و چو دیو دربند
هر یک به صلابت گرازی برده سر اشتری به گازی

(همان: ۱۶۹)

و گاه خود مستقیم به متن حکایت پرداخته است:

کبکی به دهن گرفته موری می‌کرد بر آن ضعیف زوری
زد قهقهه مور بی‌کرانی کای کبک تو این چنین ندانی
شد کبک دری ز قهقهه سست کاین پیشه من نه پیشه توست
چون قهقهه کرد کبک حالی منقار ز مور کرد خالی

(همان: ۹۰)

راوی در پایان این حکایات نیز به داوری و نوعی نتیجه‌گیری پرداخته که می‌توان گفت با این شیوه، ویژگی تمثیلی داستان را برجسته‌تر نموده است؛ مثلاً در ابیات پایانی حکایت اول از خنده و تأثیر آن بر حال انسان سخن گفته و در بیتی از حکایت دوم نتیجه مد نظرش را برداشت کرده است:

هر قهقهه کاین چنین زند مرد شک نه که شکوه ازو شود فرد
خنده که نه در مقام خویش است درخورد هزار گریه بیش است

(همان: ۹۰)

مقصودم از این حکایت آن است کاحسان و دهش حصار جان است

(همان: ۱۷۲)

استفاده از حکایات فرعی در لیلی و مجنون در مقایسه با برخی آثار دیگر نظامی چون مخزن الاسرار و هفت‌پیکر بسیار کمتر و محدودتر است. نکته مهم این‌که راوی در حکایات فرعی داستان نظامی، همان راوی اصلی داستان است. این حکایات فرعی در لیلی و مجنون مکتبی به دلیل کمی ابیات و کوتاهی داستان کاربرد ندارد. از گفت و گو نیز در دو داستان به‌ویژه لیلی و مجنون نظامی استفاده شده و این موضوع به گسترش پی‌رنگ داستان و معرفی بیشتر شخصیت‌ها کمک نموده است. ویژگی اصلی این گفت و گوها آن است که هم‌چون قصه‌ها، قهرمانان داستان همه به یک زبان سخن می‌گویند و از لحاظ زبانی و حتی معنایی، وجه افتراقی میان صحبت‌هایشان یافت نمی‌شود. نکته دیگر این‌که خصوصاً در روایت نظامی گفت و گوها مستقیم صورت نمی‌گیرد و حالت مناظره ندارد و بعد از اتمام سخنان یک شخصیت، شخصیت دیگر به گفته‌های او جواب می‌دهد؛ اما در روایت مکتبی این گفت و گوها خلاصه‌تر و به مناظره نزدیک‌تر است. به عنوان مثال گفت و گوی پدر مجنون با مجنون در روایت مکتبی کوتاه‌تر و سؤال و جواب‌ها به هم نزدیک‌تر است. عتاب مجنون با نوفل و جواب نوفل، گفت و گوهایی مجنون با پدر در دیدار پدر از مجنون، صحبت‌های سلام بغدادی و مجنون و سخن گفتن مجنون با زاغ در داستان نظامی و صحبت‌های لیلی با مادرش و مجنون با پدرش در داستان مکتبی از جمله این گفت و گوهاست.

نامه‌نگاری لیلی و مجنون در دو داستان را نیز می‌توان نوعی روایت نامه‌ای به شمار آورد که در آن، دو طرف به هم نامه می‌نویسند و این نامه‌ها بخشی از داستان را پدید می‌آورد. نکته قابل توجه در نامه‌نگاری‌ها این است که در آن‌گاه زاویه دید راوی از سوم شخص به دوم شخص تغییر می‌کند:

زین گونه بسی گهر فشانده	وانگاه حدیث عشق رانده
کاین نامه که هست چون پرنده	از غمزده‌ای به دردمندی
... ای یار قدیم عهد چونی	وی مهدی هفت مهد چونی
ای خازن گنج آشنایی	عشق از تو گرفته روشنایی

(نظامی گنج‌ای، ۱۳۸۰: ۱۸۷)

حکمش به وسیله کواکب	ترتیب‌دهنده مراتب
صنعتش که ز خاک مردم آورد	اندیشه از آن توهم آورد
وانگاه نوشته کای دلارام	ای دایره فلک تو را رام
چونی و چگونه می‌گذاری	آهوی کدام مرغزاری

(مکتبی شیرازی، ۱۳۱۲: ۷۲)

در این‌گونه موارد زاویه دید گاه به اول شخص نیز تغییر می‌یابد:

من خاک توام بدین خرابی	تو آب که ای که روشن آبی
من در قدم تو می‌شوم پست	تو در کمر که می‌زنی دست

(نظامی گنج‌ای، ۱۳۸۰: ۱۹۲)

هم‌چنین در نامه‌نگاری‌های لیلی و مجنون در روایت مکتبی، قالب شعری اصلی داستان؛ یعنی مثنوی به غزل تغییر می‌کند. این غزل‌ها گرچه اندک و معمول هستند؛ اما این تغییر قالب از ابتکارات خاص مکتبی در سبک داستان‌سرایی به شمار می‌آید:

با این همه سوی توست هوشم	در حلقه ذکر توست گوشم
گر سیل عدم برد ز جایم	در عهد تو محکم است پایم
تیغ دو جهان به سر کشیدن	از تو نتواندم بریدن
... بی روی تو از جهان گذشتم	وز جمله جهانیان گذشتم
بی روی تو بر لحد پای	بنهادم و از جهان گذشتم
من ساختم از جنازه کشتی	وز بحر غمت در آن گذشتم
در بادیۀ عدم دویدم	چندانکه ز کاروان گذشتم
سوز غم توست بحر آتش	زان سوخته‌ام کزان گذشتم
فردا بنمایمت که امروز	با داغ تو از جهان گذشتم

(همان: ۷۳)

هنر خاص دیگر مکتبی، آوردن پنجاه مصرع در بیان عنوان پنجاه فصل داستان است که خود بیست و پنج بیت شعر در وزنی متفاوت از وزن اصلی پدید آورده و می‌توان آن را از ابتکارات خاص مکتبی شیرازی در داستان‌سرایی دانست. در اینجا ذکر این نکته لازم است که همان‌گونه که راوی مؤلف واقعی نیست (مؤلفان واقعی دو داستان نظامی و مکتبی هستند که چنان‌که در آغاز این مبحث اشاره شد، خود با تعبیری خاص وجود راوی را تأیید کرده‌اند) و درحقیقت مربوط به داستان و حاصل تخیل نویسنده است، مخاطب روایت نیز خواننده واقعی نیست. ساختارگرایان مؤلف و خواننده واقعی را در ورای سطح مربوط به متن روایت قرار می‌دهند؛ حال آن‌که راوی و مخاطب روایت در درون داستان بازنموده شده، هر دو بخشی از ساختار روایی داستانند و تنها در شکل داستان یافتنی هستند (اخلاقی، ۱۳۷۶: ۲۰۸).

نکته مهم دیگر آنکه با وجود ویژگی‌های کم سن و سالی، سادگی و در نتیجه نوعی ناپختگی شخصیت‌های اصلی داستان و به‌ویژه دیوانگی مجنون که می‌توانسته عاملی برای حضور گونه‌ای از راوی که در برخی تحقیقات «راوی اغفال‌گر» معرفی شده (رک. خدادادی و همکاران، ۱۳۹۳: ۱۲۱) باشد، نه تنها نشانه‌های چندانی از این گونه راوی در این دو داستان یافت نمی‌شود که به‌عکس در مواردی که چنین روایتی از زبان مجنون انتظار می‌رفته، بسیار حکیمانه به موضوع پرداخته و سخنش برای مخاطب باورپذیر است:

از جای چو مار حلقه برجست	در حلقه زلف کعبه زد دست
می‌گفت گرفته حلقه در بر	کامروز منم چو حلقه بر در
در حلقه عشق جان فروشم	بی حلقه او مباد گوشم
گویند ز عشق کن جدایی	کاین است طریق آشنایی
من قوت ز عشق می‌پذیرم	گر میرد عشق، من بمیرم

(نظامی گنج‌ای، ۱۳۸۰: ۸۰)

مجنون چو شنید گفت نغزش	از آتش سینه سوخت مغزش
گفتا نشنیدم ای پدر پند	کانگشت زمانه گوشم آکند

هرچند که با تو در حضورم گفتار تو نشنوم که دورم
نشنید نصیحت تو گوشم شاید ز جواب اگر خموشم

(مکتبی شیرازی، ۱۳۱۲: ۶۳)

۳. ۱. حوادث و رخدادها

منظور از حوادث و رخدادها، وقایع و موضوعاتی است که در دو داستان اتفاق می‌افتد. از آن‌جاکه مکتبی کوشیده آنچه را در لیلی و مجنون نظامی دیده، در اثرش به سادگی بیان کند، دو داستان به طور کلی در شکل، موضوع و ترتیب رخدادها اشتراک دارند. با این حال در دو داستان موارد متفاوتی وجود دارد که چون در مقایسه این دو اثر معروف، تحقیقات نسبتاً بسیار و مکرری صورت گرفته، در اینجا سعی شده برخی وجوه اشتراک و افتراق دو داستان یا مواردی از آن که در تحقیقات مشابه نیامده به اختصار بررسی شود.

در هر دو داستان مقدمه که می‌توان آن را بخش غیرروایی داستان به شمار آورد، مطابق با سنت ادبی معمول، با حمد خداوند، نعت پیامبر اکرم (ص)، توصیف معراج و تمجید از خلفا آغاز می‌شود. مکتبی سپس به مدح استاد خود، جلال‌الدین محمد بن سعدالدین اسعد می‌پردازد که طبیعتاً در روایت نظامی چنین مبحثی وجود ندارد. مدح امیر الامرا، شاه قاسم بن امیر منصور را در روایت مکتبی می‌توان معادل مدح اخستان بن منوچهر در روایت نظامی دانست. مکتبی بخش‌های جداگانه‌ای به ستایش عقل و سخن اختصاص داده؛ اما نظامی به‌رغم برخی آثارش در لیلی و مجنون جداگانه به این دو موضوع نپرداخته است. در روایت مکتبی نیز سخن نظامی در برهان آفرینش نیامده است. مکتبی بعد از ستایش عقل و سخن، ضمن مدح نظامی، هدف از سرودن خمسه‌اش را ستایش نظامی دانسته که طبیعتاً چنین قولی نیز در روایت نظامی وجود ندارد. مباحثی چون سبب نظم کتاب، شکایت از حسودان و منکران، نصیحت فرزندان، یاد پدر، مادر، خال و همدان در گذشته و برخی مباحث اخلاقی دیگر که قبل از آغاز داستان در روایت نظامی آمده، در روایت مکتبی تقلید نشده و معادلی ندارد.

و اما هر دو داستان با طلب فرزند نمودن سید عامری و استجاب دعایش در اثر خیرات و نذورات یا عدل و داد آغاز می‌شود. در هر دو روایت نام مجنون قیس، نام پدرش سید عامری و زادگاه مجنون (مکان داستان) دیار عرب ذکر شده است. مکتبی در این بخش، پیش‌بینی سرنوشت قیس توسط حکیم طالع‌اندیش را بر روایت نظامی افزوده است. قیس در هر دو روایت در ده سالگی به مکتب می‌رود و عشق او و لیلی را هم‌چون پروانه و شمع در یک آتش می‌اندازد. در روایت نظامی آوازه عشق دو دل‌داده ناگهان در هر کوی شنیده می‌شود؛ اما در روایت مکتبی، معلم از گوش به گوش گفتن طفلان مکتب موضوع را متوجه می‌شود و سعی می‌کند آن را در مکتب خاتمه دهد و دو دل‌داده را از هم جدا نماید؛ گرچه موفق نمی‌شود و آوازه عشق همدردان بر سر زبان‌ها می‌افتد. در روایت نظامی لیلی را در اثر طعن اطرافیان از مجنون جدا می‌کنند؛ اما در روایت مکتبی، مادر لیلی از موضوع آگاه می‌شود و در نتیجه او را از مکتب باز می‌دارند. از نصایح مادر به لیلی و جواب گستاخانه لیلی که در روایت مکتبی آمده، در روایت نظامی نشانی نیست. در هر دو روایت مجنون مکتب را ترک می‌کند و راه کوه و بیابان در پیش می‌گیرد.

خواستگاری پدر مجنون از لیلی نیز در دو داستان با تفاوت‌هایی صورت می‌گیرد و پدر لیلی به بهانه دیوانگی و خودکامگی مجنون، آن را رد می‌کند. مجنون چون جواب رد می‌شنود، نصایح اطرافیان را نمی‌پذیرد و بی‌تابی و زاریش

شدت می‌یابد که پدر مجنون به پیشنهاد نزدیکان، به امید درمان او را به زیارت خانه کعبه می‌برد. در روایت مکتبی قبل از این سفر، مجنون را نزد پیری مجرد و مستجاب‌الدعوه می‌برند و پیر چون حدیث عشق مجنون را می‌شنود، اعتراف می‌کند که دعایش در این باره کارساز نیست.

سفر حج در روایت مکتبی با تفصیل بیشتری آمده و لحظه‌ای که قافله مجنون از قبیله گاه لیلی می‌گذرد، مجنون خود را در دیار یار به خاک می‌اندازد. دو رخداد اخیر در روایت نظامی نیامده است. در هر دو داستان، پدر لیلی از آبروریزی‌های مجنون خبردار می‌شود و قبیله لیلی قصد قتل مجنون می‌کنند. در این قسمت از داستان نام قبیله بنی سعد در روایت مکتبی نیامده و نصایح پدر مجنون به وی و گفت و گوهایشان در روایت نظامی مفصل‌تر است.

در روایت نظامی ابیات عاشقانه لیلی را رهگذران به مجنون می‌رسانند و پیام مجنون رانیز آن‌ها به لیلی می‌رسانند؛ اما در روایت مکتبی لیلی بیمار می‌شود و اطرافیان طبیبی فرزانه که در تن مرده جان می‌دمیده بر بالینش می‌آورند که چون بیماری لیلی را درد عشق تشخیص داده، پیام هر یک از دو دل‌داده را به دیگری می‌رساند؛ ضمن این‌که دسته گلی نیز از طرف مجنون به لیلی هدیه کرده است.

موضوع رفتن لیلی با دختران به بوستان نیز در دو داستان متفاوت است؛ در روایت نظامی، رهگذری غزلی از مجنون می‌خواند و لیلی با شنیدن آن بسیار گریه می‌کند و یکی از دختران موضوع را به مادر لیلی می‌گوید و مادر لیلی به فکر چاره می‌افتد. در روایت مکتبی به غزل‌خوانی رهگذر اشاره نشده و ضمناً رقیب لیلی او را به خانه برمی‌گرداند.

جنگ نوفل با قبیله لیلی نیز در دو روایت یکسان است؛ البته در روایت نظامی در پایان جنگ نوفل با وساطت اطرافیان و خواهش پدر لیلی از خواسته‌اش چشم‌پوشی می‌کند؛ اما در روایت مکتبی افراد قبیله نوفل مجنون را به اسارت می‌گیرند و هنگامی که نوفل در جنگ فشار می‌آورد، او را به کشتن مجنون تهدید می‌کنند و نوفل به صلح وادار می‌شود. سپس مجنون سر به بیابان می‌گذارد و آهوان را از چنگ صیاد آزاد می‌کند. جنگ نوفل با قبیله لیلی و آزادی آهوان در روایت مکتبی خلاصه‌تر از روایت نظامی است.

فضایی که مجنون در بیابان در آن قرار می‌گیرد نیز در دو داستان متفاوت است. در روایت مکتبی مجنون در کنار چشمه‌ای پرماهی که تصویر هلال ماه در آن افتاده، در فضایی دلکش با هلال ماه درد دل می‌کند و سپس در جستجوی چاره‌ای برای نزدیک شدن به دیار لیلی، کاریزی را در غاری می‌یابد و با دهلیز آن خود را به سرای لیلی می‌رساند. ملازمان لیلی او را سنجباران می‌کنند و مجنون به سمت کوه فرار می‌کند؛ اما در روایت نظامی، مجنون کنار چشمه آب زاغی را بر بالای درختی می‌بیند و از او می‌خواهد که پیامش را به لیلی برساند. سپس پیرزنی که زنجیر بر گردن مردی درویش انداخته بود، به درخواست مجنون زنجیر را بر گردن او می‌اندازد و در لباس درویشان او را به سرای لیلی می‌رساند. مجنون از جنگ نوفل عذرخواهی می‌کند و راهی کوه می‌شود.

خواستگاری ابن‌سلام و موافقت پدر لیلی و ازدواج لیلی با ابن‌سلام در هر دو داستان یکسان است؛ اما رفتن مجنون در پوشش گوسفندان به سرای لیلی فقط در روایت مکتبی آمده است. دیدار سید عامری با مجنون و نصیحت فرزند، عذرخواهی مجنون از او و ناامیدی او از مجنون، وفات او و گریه و زاری مجنون و بالاخره انس مجنون با حیوانات وحشی در هر دو روایت یکسان است.

نامه‌نگاری‌های لیلی و مجنون در روایت نظامی در قالب مثنوی و در روایت مکتبی در قالب غزل آمده است. آمدن سلیم عامری، دایی مجنون به دیدن او، آرزوی دیدار مادر و آمدن مادر به دیدن مجنون در دو روایت یکسان است؛ اما

مرگ مادر مجنون در دو داستان متفاوت آمده است. در روایت نظامی، مادر مجنون از فرزندش ناامید می‌شود، به خانه برمی‌گردد و با درد و حسرت در آرزوی وی جان می‌بازد؛ در حالی که در روایت مکتبی، مجنون از مادرش فرار می‌کند و مادر به دنبال او بر زمین می‌افتد و جان می‌سپارد. آگاهی از مرگ مادر نیز در دو روایت متفاوت است. در روایت نظامی سلیم عامری خبر مرگ مادر را به مجنون می‌رساند؛ اما در روایت مکتبی مجنون با دیدن مقبره‌ای و سؤال از مردم می‌فهد که آرامگاه مادر اوست.

آشنایی سلام بغدادی با مجنون و مذاکرات آن دو فقط در روایت نظامی آمده و در داستان مکتبی، نامی از وی نیامده است. وفات ابن سلام و آگاهی مجنون از مرگ وی و سرانجام وصال دو دل‌داده در روایت مکتبی برگرفته از نظامی است که البته برخی محققان این بخش از داستان نظامی را الحاقی دانسته‌اند (رک. نظامی گنجه‌ای، ۱۳۸۰: ۲۳۶-۲۴۷).

توصیف مرگ لیلی که از بخش‌های زیبای داستان لیلی و مجنون است نیز در دو روایت اندکی متفاوت است. در روایت مکتبی لیلی چون باغی خزان‌دیده بیمار می‌شود و چون برگ از پای می‌افتد. مرگ او را هم شخصی ناشناس به اطلاع مجنون می‌رساند و مجنون با شنیدن این خبر بر زمین می‌افتد و به سختی خود را به جنازه لیلی می‌رساند و پس از راز و نیاز با او سر بر پای جنازه وی می‌گذارد و جان می‌سپارد. سرانجام نیز اهل قبیله دو دل‌داده را در کنار هم در دو قبر به خاک می‌سپارند. و اما در روایت نظامی لیلی بیمار می‌شود و به مادر وصیت می‌کند که مجنون را نکو بدارد و به او بگوید که لیلی در لحظه مرگ به یاد او جان باخته است؛ چنان‌که در خاک نیز در آرزوی او دردمند است. مجنون نیز از مرگ لیلی ناگهانی خبردار می‌شود و پس از حضور بر قبر او تربتش را در آغوش می‌گیرد و از خداوند می‌خواهد که او را به دوست رساند و با گفتن «ای دوست» جان می‌سپارد. سرانجام نیز قبیله مجنون از مرگ او اطلاع می‌یابند و

پهلوگه دخمه را گشادند در پهلوی لیلیش نهادند

(نظامی گنجه‌ای، ۱۳۸۰: ۲۶۸)

نتیجه‌گیری

در مقایسه لیلی و مجنون مکتبی با لیلی و مجنون نظامی، ابتدا باید اذعان کرد که فضل تقدم، تقدم فضل و ابتکار و خلاقیت و ویژه نظامی است و آثار شاعرانی چون مکتبی باید در جایگاه تقلید از آن شاعر بزرگ تحلیل و بررسی شود. مکتبی خود نیز این موضوع را به درستی می‌دانسته و از همین روی هدف از سرودن خمسه‌اش را ستایش نظامی بیان کرده است. با این وجود جایگاه لیلی و مجنون مکتبی در میان آثار مقلدان نظامی قابل تأمل است و با توجه به این‌که نظامی ترک‌زبان و امیر خسرو از هند بوده، مکتبی به قول خودش در خطه فارس، اثری ارزشمند پدید آورده که اغلب صاحب‌نظران از آن یاد کرده و تحقیقات قابل توجهی نیز درباره آن به انجام رسانده‌اند. مکتبی اگر چه مقلد بوده؛ اثرش از لحاظ زبان و محتوا خالی از خلاقیت نیست. او در سرودن داستانش متحمل سختی شده و در ادامه یافتن تقلید شاعران بعد از خود از داستان لیلی و مجنون نظامی نقش مؤثری داشته است. در بحث راوی و شیوه‌های آن که موضوع خاص این تحقیق بوده نیز دو داستان در مواردی هم‌چون دیدگاه، شکل اعتراف‌گونه روایت به‌ویژه در تنهایی

شخصیت‌ها، گزارش سخنان شخصیت‌ها، مداخله‌گری و قطع روند داستان و گفت و گوی شخصیت‌ها مشابه و در مواردی چون استفاده از حکایات فرعی و نامه‌نگاری با هم متفاوت بوده‌اند.

منابع

- آذر بیگدلی، لطفعلی بیگ (۱۳۳۷) آتشکده آذر. به کوشش سید جعفر شهیدی. تهران: مؤسسه نشر کتاب.
- احمدنژاد، کامل (۱۳۶۹) تحلیل آثار نظامی گنجوی، چاپ اول. تهران: علمی.
- اخلاقی، اکبر (۱۳۷۶) تحلیل ساختاری منطق‌الطیر عطار. چاپ اول. اصفهان: نشر فردا.
- حکمت، علی‌اصغر (۱۳۳۱) رومنو ژولیت؛ تحقیق ادبی و مقایسه با لیلی و مجنون، چاپ اول. تهران: بروخیم.
- خدادی و همکاران (۱۳۹۳) «بررسی مؤلفه‌ها و ابعاد شناختی «راوی همه‌چیزدان» در ادبیات داستانی». ادبیات پارسی معاصر. سال چهارم. شماره چهارم. صص ۱۱۷-۱۴۲.
- رضوانیان، قدسیه (۱۳۸۰) «روایت و راوی در داستان‌های عارفانه». کتاب ماه ادبیات و فلسفه. شماره ۴۸. صص ۶۰-۶۴.
- ریپکا و دیگران (۱۳۸۱) تاریخ ادبیات ایران. ترجمه عیسی شهابی. چاپ دوم. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- ذوالفقاری، حسن (۱۳۸۸) «مقایسه چهار روایت لیلی و مجنون نظامی، امیرخسرو، جامی و مکتبی». پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی. دوره جدید. شماره ۱. صص ۵۹-۸۲.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۴) تاریخ ادبیات در ایران. ج ۴. چاپ سوم. تهران: فردوسی.
- صفوی، سام میرزا (۱۳۱۴) تذکره تحفه سامی. تصحیح رکن‌الدین همایون‌فرخ. تهران: علمی.
- فسایی، میرزاحسن (۱۳۸۲) فارسنامه ناصری. تصحیح و تحشیه از منصور رستگار فسایی. جلد دوم. چاپ دوم. تهران: امیرکبیر.
- کراچوفسکی، ایگناتی پولنانوویچ (۱۳۷۳) لیلی و مجنون پژوهشی در ریشه‌های تاریخی اجتماعی داستان. ترجمه کامل احمدنژاد، چاپ اول. تهران: زوآر.
- کریمی، محمدحسین و حشمت‌الله آذرملکان (۱۳۸۷) «بررسی تحمیدیه‌های چهار لیلی و مجنون (نظامی، امیرخسرو، جامی، مکتبی)». گوهر گویا. س ۲. ش ۷. صص ۱-۳۸.
- مکتبی شیرازی (۱۳۱۲) لیلی و مجنون. به تصحیح کوهی کرمانی. چاپ اول. تهران: مطبعة اطلاعات.
- میر صادقی، جمال (۱۳۸۶) ادبیات داستانی. چاپ پنجم. تهران: سخن.
- میر صادقی، جمال (۱۳۸۵) عناصر داستان. چاپ پنجم. تهران: سخن.
- نظامی گنجه‌ای، الیاس (۱۳۸۰) لیلی و مجنون. با تصحیح حسن وحید دستگردی. به کوشش سعید حمیدیان. چاپ چهارم. تهران: قطره.
- نظامی گنجه‌ای، الیاس (۱۳۷۴) لیلی و مجنون. به اهتمام برات زنجان. چاپ دوم. تهران: دانشگاه تهران.
- نوایی، امیرعلیشیر (۱۳۶۳) تذکره مجالس‌النفاث. به سعی و اهتمام علی‌اصغر حکمت. تهران. چاپ اول. کتابفروشی منوچهری.

Narration and its methods in Shirazi's Leyli and Majnun and its comparison with Nezami's Leyli and Majnun

Abstract

Maktabi Shirazi, one of the famous poets of the 9th and early 10th centuries AH, intended to compose a Khamsa, which he definitely composed Laila and Majnun in imitation of Nizami. This collection of poems is the most important surviving work of Maktabi Shirazi, which, according to the poet, was composed based on a relatively different version of the story that he heard from the people of that land on the coast of Arabia while returning from a trip to India, and has long been famous among literary figures. Although Maktabi's Laila and Majnun is similar in design and meter to Nizami's Laila and Majnun, it has some differences, especially in terms of the narrator's perspective and his viewpoint and methods. In this study, which was conducted using a descriptive-analytical method, in addition to examining this issue, the similarities and differences in some events and content of the two stories have also been briefly examined. The results show that in the topic of narrator and its methods, the two stories are similar in aspects such as point of view, confessional form of narration, especially in the solitude of the characters, reporting the characters' words, intervention and interruption of the story and the characters' dialogue, and they are different in aspects such as the use of side stories and letters. In the topic of events, in addition to the differences in the details of some events, aspects such as the prediction of Majnun's fate by the fortune-teller and Majnun's fall to the ground in Layla's land during the Hajj journey are among the most important school additions to the military narrative. Also, changing the poetic format of the story in the letters from Masnavi to Ghazal and summarizing the story by using fifty lines; that is, twenty-five verses of poetry in a meter different from the main meter in expressing the title of each chapter are among the special innovations of the Shirazi school in storytelling.

Keywords: narrator, narration, Layla and Majnun, Shirazi school, Nizami

مقایسه میزان یادگیری مهارت‌های زبانی دانش‌آموزان یک‌زبانه و دوزبانه

استان چهارمحال و بختیاری

اصغر شهبازی

دانشیار گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، تهران

a.shahbazi@cfu.ac.ir

چکیده

مقایسه میزان یادگیری مهارت‌های زبانی دانش‌آموزان یک‌زبانه و دوزبانه و تأثیر دوزبانگی بر یادگیری مهارت‌های زبانی دانش‌آموزان یکی از موضوعاتی است که در آموزش زبان به کودکان دوزبانه مطرح است. در همین راستا، مقایسه میزان یادگیری دو مهارت گوش‌دادن و گفتن، میان دانش‌آموزان یک‌زبانه فارسی‌زبان شهر بروجن و دوزبانه لری‌زبان - فارسی‌زبان شهر لردگان در استان چهارمحال و بختیاری موضوع این مقاله است. هدف از این مقاله آن است که به نوبه خود زنجیره مطالعات صورت‌گرفته در حوزه دوزبانگی را تکمیل کند و در کنار سایر پژوهش‌های مرتبط، مبنای نظری لازم برای حرکت به سمت شرایط مطلوب در آموزش و پرورش دوزبانه‌ها را فراهم کند. در این پژوهش برای سنجش یادگیری مهارت‌های مذکور، از آزمون رشد زبان TOLD-P:3 به صورت میدانی استفاده شده و داده‌های حاصل از اجرای آزمون، در حوزه توصیفی با استفاده از شاخص‌های آماری میانگین، انحراف معیار، خطای معیار میانگین، چولگی و کشیدگی تحلیل شده و در حوزه استنباطی، برای میانگین‌های مستقل از آزمون لوین و آزمون پارامتریک t استفاده شده است. تحلیل‌های آماری با استفاده از نرم‌افزار SPSS صورت گرفته است. بر اساس این مقاله مشخص شده است که اختلاف یادگیری مهارت‌های شفاهی زبان فارسی گروه دوزبانه و یک‌زبانه، در بالاترین سطح اطمینان ($p < 0/01$)، معنادار است و فرضیه پژوهش مبنی بر ضعف گروه دوزبانه نسبت به گروه یک‌زبانه در یادگیری مهارت‌های مذکور تأیید می‌شود. یافته‌ها، ضرورت توجه ویژه به دانش‌آموزان دوزبانه را در آموزش زبان فارسی نشان می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: یک‌زبانه؛ دوزبانه؛ مهارت‌های زبانی؛ زبان فارسی؛ زبان لری.

۱- مقدمه

۱-۱- بیان مسئله

دوزبانگی و چندزبانگی پدیده‌ای جهانی است. امروزه در بسیاری از کشورهای جهان، دو یا چند زبان، رایج است و بخش قابل توجهی از افراد این کشورها، به بیش از یک زبان تکلم می‌کنند. گرسژین در سال ۱۹۸۴ تخمین می‌زند که نیمی از جمعیت جهان، دوزبانه است. (ص vii) ماریان و شوک نیز در پژوهشی جدیدتر، بر این نکته تأکید می‌کنند که بیش از نیمی از جمعیت جهان را دوزبانه‌ها و چندزبانه‌ها تشکیل می‌دهند. (۲۰۱۲: ۱) در ایران نیز، بر اساس آمار موجود، حدود نیمی از جمعیت کشور به یکی از زبان‌های محلی (غیرفارسی)، نظیر گیلکی، کردی، لری، ترکی، بلوچی، عربی و ... سخن می‌گویند؛ با این توضیح که زبان فارسی هم، در نقاط مختلف، با لهجه‌های گوناگون ادا می‌شود. (کریمی، ۱۳۹۲: ۴)

از میان زبان‌های گوناگون رایج در هر کشور، یک زبان به عنوان زبان رسمی پذیرفته می‌شود و آموزش، مکاتبات اداری و سایر فعالیت‌های رسمی، بر مبنای همین زبان رسمی، صورت می‌گیرد. (دیناروند، ۱۳۷۴: ۱۷) نظام‌های آموزشی کشورهای مختلف، رویکردهای متفاوتی را در برابر پدیده دوزبانگی اتخاذ می‌کنند. (علایی، ۱۳۸۶: ۱۷۵) شناخت تفاوت‌های فرهنگی و تمایل به حفظ فرهنگ مادری و قومی در جوامع امروز سبب شده که حفظ و ترویج زبان مادری در بسیاری از کشورهای جهان مورد توجه قرار گیرد. (عبدی، ۱۳۸۳: ۵) این رویکرد تازه، باعث رواج هرچه بیشتر دوزبانگی در این کشورها شده است. گسترش مهاجرت که معمولاً برای دست‌یابی به فرصت‌های شغلی بهتر صورت می‌گیرد باعث دوزبانه شدن کودکان خانواده‌های مهاجر و رواج دوزبانگی در کشورهای مقصد شده است.

مطابق با اصل پانزدهم قانون اساسی، زبان فارسی به عنوان زبان رسمی ایران انتخاب شده است. بر مبنای این اصل، اسناد اداری و کتاب‌های درسی باید با زبان و خط فارسی باشد، اما استفاده از زبان‌های محلی و قومی در مطبوعات و رسانه‌های گروهی و تدریس ادبیات آن‌ها در مدارس، در کنار زبان فارسی آزاد است. (قانون اساسی ایران، اصل ۱۵) این سیاست کلی سبب شده که سیاست‌های زبانی نظام آموزشی ایران، با تمرکز بر زبان فارسی، به عنوان زبان رسمی، تنظیم شود؛ در حالی که، شمار قابل توجهی از دانش‌آموزان ایرانی با زبان مادری خود که زبانی غیرفارسی است یا گویشی از گویش‌های فارسی است به مدرسه وارد می‌شوند. (ضیایی قوچان عتیق، ۱۳۸۸: ۲) این گوناگونی زبانی می‌تواند منشأ نقاط قوت یا ضعف فراوانی در وضعیت تحصیلی دانش‌آموزان دوزبانه باشد که کم و کیف آن نیازمند مطالعه و پژوهش وسیع است. پژوهش حاضر نیز، برای نیل به همین مقصود صورت گرفته است. بر این اساس نگارنده پس از مرور مسأله پژوهش، پیشینه و وجوه اهمیت آن، به بیان مبانی نظری آزمون مورد استفاده در پژوهش، شرح روش‌ها و تحلیل توصیفی و استنباطی داده‌های به دست آمده پرداخته است. مسأله این پژوهش عبارت است از «مقایسه یادگیری مهارت‌های شفاهی زبان میان دانش‌آموزان یک‌زبانه فارسی‌زبان شهر بروجن و دوزبانه لری‌زبان - فارسی‌زبان شهر لردگان در استان چهارمحال و بختیاری». تلاش نگارنده بر این است که با استفاده از آزمون‌های سنجش مهارت‌های زبانی معتبر، تصویری روشن از چگونگی یادگیری مهارت‌های زبانی مذکور، در دو گروه آزمودنی‌ها (یک‌زبانه و دوزبانه) به دست بیاورد.

جامعه دوزبانه‌های استان چهارمحال و بختیاری، عمدتاً از دو گروه لری‌زبان - فارسی‌زبان و ترکی‌زبان - فارسی‌زبان تشکیل شده است که این پژوهش تنها به مطالعه گروه لری‌زبان - فارسی‌زبان می‌پردازد. این گروه از دوزبانه‌ها در نقاط

مختلف استان پراکنده است که در این میان، تمرکز پژوهش حاضر تنها بر دوزبانه‌های شهر لردگان است. گروه سنی هدف در این پژوهش، دانش‌آموزان شش تا هفت ساله (دختر و پسر) است. این دانش‌آموزان در پایهٔ اول مقطع ابتدایی نظام آموزشی ایران تحصیل می‌کنند. اهمیت این گروه سنی به این دلیل است که از یک سو در «دورهٔ حساس زبان‌آموزی» به سر می‌برند و از سوی دیگر در ابتدای مسیر آموزش و پرورش رسمی قرار دارند؛ بنابراین می‌توان انتظار داشت که نظام زبانی منفرد یا نظام‌های زبانی دوگانه هنوز در آن‌ها به طور کامل تثبیت نشده است. این موضوع احتمال بروز مشکل در فرایند زبان‌آموزی این کودکان را افزایش می‌دهد.

۲-۱- پیشینه تحقیق

یکی از نخستین کارهای علمی در موضوع آموزش و پرورش دوزبانه‌ها، همایش سال ۱۹۲۹ میلادی در لاگزمبورگ بود که به وسیلهٔ «دفتر بین‌المللی آموزش و پرورش» برگزار شد. نتایج این همایش نشان داد که آموزش با زبان مادری به رشد ذهنی و رشد شخصیت کودکان دوزبانه کمک می‌کند. در مدت نیم قرن پس از این همایش، شمار کتاب‌های موجود دربارهٔ آموزش دوزبانه‌ها به بیش از بیست هزار عنوان رسید. (باوی، ۱۳۸۹: ۵) نگاهی به تاریخچهٔ مطالعات صورت گرفته در مورد دوزبانگی و اثرات شناختی و زبانی آن، نشان از دگرگونی نتایج پژوهش‌های این حوزه، در طول زمان دارد. هافمن تاریخچهٔ پژوهش‌های این حوزه را به سه دوره تقسیم می‌کند و آن‌ها را به ترتیب، «دورهٔ اثرات زیان‌بار»، «دورهٔ اثرات خنثی» و «دورهٔ اثرات سازنده» می‌نامد. (۲۰۱۴: ۱۲۰) در طول دورهٔ اول، قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، بیشتر صاحب‌نظران بر اثرات منفی دوزبانگی در رشد شناختی کودکان تأکید کرده‌اند. هافمن، این اعتقاد را ناشی از فقدان تحقیقات تجربی و تکیهٔ صرف بر آزمون‌های بهرهٔ هوشی بی‌اعتبار در کشورهای انگلیسی‌زبان می‌داند و بیان می‌کند که پژوهش‌های این دوره، پرتب‌وتاب و آمیخته با تعصبات است. (همان: ۱۲۱-۱۲۲) در طول دورهٔ دوم، دهه‌های ۱۹۴۰ تا ۱۹۶۰، صاحب‌نظران، بر پایهٔ پژوهش‌های افرادی نظیر داریوس، که نتایج مطالعات دورهٔ قبل، عمدتاً تحت تأثیر نارسایی روش‌های پژوهش بوده‌اند. پژوهش‌های جدید، اگرچه تأثیر دوزبانگی بر هوش را رد می‌کرد، اما بر ضعف دانش زبان دوم در بسیاری از افراد دوزبانه صحه می‌گذاشت. (هافمن، ۲۰۱۴: ۱۲۲) دورهٔ سوم، با پژوهش‌های پیل و لمبرت در سال ۱۹۶۲ در کانادا آغاز شد و با کارهای افرادی نظیر بن‌زیو، یانکوورال، کامینز، دیاز و کلینگلر ادامه پیدا کرد. در این دوره، اصلاح روش‌های پژوهش و کنترل تأثیر متغیرهای تعدیل‌کننده در نتایج پژوهش‌ها، سبب پیشی گرفتن دوزبانه‌ها نسبت به یک‌زبان‌ها در نتایج پژوهش‌هایی شد که به مقایسهٔ مهارت‌های زبانی و شناختی این دو گروه می‌پرداختند. (همان: ۱۲۳) در یکی از این پژوهش‌ها که توسط پیل و لمبرت بر روی مهارت‌های شناختی دوزبانه‌های هم‌تراز صورت گرفت، نتایج به‌دست‌آمده حاکی از برابری و در برخی موارد برتری دوزبانه‌ها نسبت به گروه یک‌زبان است. (۱۹۶۲: ۱-۲۳) پژوهش‌های مکنمرا نیز، نتایج پژوهش پیل و لمبرت را تأیید می‌کند. او بیان می‌کند مقایسهٔ کودکان یک‌زبان با کودکان دوزبانه هم‌تراز، نشان از برتری دوزبانه‌ها در آزمون‌های زبانی و شناختی دارد. (۱۹۶۶: ۲۱) علاوه بر ایشان، رومین نیز بیان می‌کند که اگر نحوهٔ دوزبانه شدن آزمودنی‌ها یکسان نباشد، نمی‌توانیم به نتایج پژوهش‌های صورت گرفته اعتماد کنیم. (۱۹۹۲: ۱۱۵) پژوهش‌های هاکوتا که در آن گروه‌های یک‌زبان و دوزبانه از نظر طبقهٔ اجتماعی همسان شده‌اند، نشان می‌دهد که دوزبانگی تأثیر معناداری بر هوش و عملکردهای فرد دوزبانه ندارد. هاکوتا تأکید می‌کند که برای به دست آوردن نتایج معتبر، لازم است دو گروه یک‌زبان و دوزبانه، از نظر

شرایط اجتماعی، یکسان باشند. (۱۹۸۶: ۴۰) مطالعات گارسیا نیز، نشان می‌دهد که ضعف دوزبانه‌ها نسبت به یک‌زبانه‌ها در پژوهش‌های قبلی، ناشی از تفاوت‌های اجتماعی و اقتصادی دو گروه یک‌زبانه و دوزبانه بوده است. در پژوهش‌های قبلی، اعضای گروه یک‌زبانه بیشتر از طبقه‌های متوسط جامعه انتخاب شده بودند؛ در حالی که اعضای گروه دوزبانه از طبقات بالای جامعه بودند. (۱۹۹۸: ۴۰۵-۴۲۰) بن‌زیو، عقیده دارد که در مطالعه اثرات دوزبانگی بر شناخت، باید تأثیر عواملی نظیر خصوصیات فردی زبان‌آموز، اعتبار زبان دوم و عوامل اجتماعی و محیطی را کنترل کرد. (کمالی، ۱۳۸۴: ۵۱) به نظر آلر دوزبانگی می‌تواند دو امکان کاملاً متفاوت برای کودک به بار آورد. اگر دوزبانگی با شیوه صحیحی صورت بگیرد، مزایای زبانی و اجتماعی فراوانی خواهد داشت و اگر با شیوه نامناسب و در محیط نامناسب صورت بگیرد، رشد زبانی کودک در دو زبان، ناقص باقی خواهد ماند. (۱۹۹۷: ۴۰۷) بایلیستاک در پژوهشی که به چاپ نشریه روان‌شناسی رشد انجمن روان‌شناسی آمریکا رسیده است، نشان می‌دهد که دانستن زبان دوم می‌تواند در درک سریع تر فرم نوشتاری زبان به کودک کمک کند و یادگیری مهارت خواندن را در او تسریع نماید. به نظر بایلیستاک، کودکان دوزبانه در درک روابط سمبولیک بین آواهای زبانی و نشانه‌های نوشتاری بهتر از کودکان یک‌زبانه عمل می‌کنند. (عبدی، ۱۳۸۲: ۱۱) هافمن، استدلال می‌کند که بیشتر پژوهش‌های این دوره، در بافت دوزبانگی افزایشی صورت گرفته‌اند؛ به بیان دیگر، این پژوهش‌ها در محیط‌هایی انجام شده‌اند که در آن‌ها کودک به کاربرد دو زبان مختلف تشویق می‌شود و طبیعی است که در چنین جوامعی باید شاهد نتایج مثبت دوزبانگی باشیم. (۲۰۱۴: ۱۲۶)

مطالعات داخلی درباره دوزبانگی و مقایسه یادگیری مهارت‌های زبانی دانش‌آموزان یک‌زبانه و دوزبانه را می‌توان به دو گروه پایان‌نامه‌های تحصیلی و مقاله‌ها تقسیم کرد. هوسپیان، (۱۳۸۰: ۳۴۹) به مقایسه توانایی‌های معناشناختی دانش‌آموزان یک‌زبانه فارسی‌زبان و دوزبانه ارمنی‌زبان - فارسی‌زبان شهر تهران پرداخته است. به نظر او ضعف گروه دوزبانه نسبت به گروه یک‌زبانه که نتایج پژوهش حاکی از آن است، به این دلیل است که دانش‌آموزان دوزبانه ارمنی‌زبان - فارسی‌زبان، یادگیری مهارت‌های کتبی زبان فارسی را با ورود به مدرسه و در حالی آغاز می‌کنند که هنوز بر جنبه‌های شفاهی زبان فارسی تسلط کافی به دست نیاورده‌اند. رحیم‌لو، (۱۳۸۷) هوش کلامی دانش‌آموزان یک‌زبانه تهرانی و دوزبانه تبریزی در پایه پنجم ابتدایی را مقایسه کرده است. نتایج این پژوهش، وجود تفاوت معنادار میان دو گروه یک‌زبانه و دوزبانه را تأیید می‌کند. شهریار، (۱۳۸۷) در پژوهشی بر روی دانش‌آموزان یک‌زبانه و دوزبانه شهر شیراز، به مطالعه تأثیر دوزبانگی و جنسیت بر مهارت‌های خواندن و نوشتن دانش‌آموزان پایه سوم ابتدایی پرداخته است. نتایج این پژوهش، تأثیر دوزبانگی را بر مهارت‌های خواندن و نوشتن رد و تأثیر جنسیت بر این مهارت‌ها را تأیید می‌کند. کاظمی، (۱۳۸۷) در پژوهشی مقایسه‌ای، بر روی متون انشای دانش‌آموزان یک‌زبانه فارسی‌زبان و دوزبانه ترکی‌زبان - فارسی‌زبان پایه چهارم ابتدایی، به این نتیجه رسیده است که دانش‌آموزان دوزبانه در نگارش متون فارسی، خطاهای واژگانی و نحوی قابل توجهی دارند. اخگرپور، (۱۳۸۸) در پژوهشی به مطالعه ناروایی گفتار و زبان در افراد دوزبانه پرداخته است. نتایج پژوهش او نشان می‌دهد که فراوانی لکنت زبان در کودکان دوزبانه کمتر از پنج سال بیشتر از کودکان یک‌زبانه این رده سنی است. او بر این نکته تأکید می‌کند که برنامه‌ریزان آموزشی باید برنامه‌های آموزش دانش‌آموزان مناطق دوزبانه را با توجه به ویژگی‌های فرهنگی و زبانی این دانش‌آموزان طراحی کنند. جلیله‌وند، (۱۳۸۹) توانایی کلامی دانش‌آموزان یک‌زبانه و دوزبانه دوره ابتدایی در شهر قزوین را مقایسه کرده است. این پژوهش با استفاده از آزمون هوش کلامی و کسلسر صورت گرفته است. نتایج این پژوهش، نشان از برتری توانایی کلامی دانش‌آموزان

یک‌زبانه نسبت به دانش‌آموزان دوزبانه دارد. سعادتی شامیر و دیگران، (۱۳۸۹) به مطالعه تأثیر دوزبانگی بر پیشرفت تحصیلی و عملکرد خواندن دانش‌آموزان پسر پایه پنجم دبستان پرداخته‌اند. گروه دوزبانه این پژوهش، ترکی‌زبان - فارسی‌زبان و گروه یک‌زبانه آن فارسی‌زبان بوده است. نتایج پژوهش نشان از برتری گروه دوزبانه نسبت به گروه یک‌زبانه در شاخص‌های پیشرفت تحصیلی و عملکرد خواندن دارد. احمدی (۱۳۹۰) مشکلات خواندن در دختران یک‌زبانه و دوزبانه پایه سوم ابتدایی شهرستان روانسر را مقایسه کرده است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که دانش‌آموزان دوزبانه، نسبت به دانش‌آموزان یک‌زبانه، در خواندن متون، با مشکلات بیشتری روبه‌رو هستند. گوهری، (۱۳۹۰) نیز در پژوهشی بر روی دانش‌آموزان نارساخوان یک‌زبانه و دوزبانه، به این نتیجه رسیده است که دانش‌آموزان دوزبانه نسبت به دانش‌آموزان یک‌زبانه، مشکلات بیشتری در گوش دادن، گفتن، خواندن و نوشتن دارند و این مشکلات بر تمام ابعاد یادگیری آن‌ها تأثیر منفی می‌گذارد. فروغی و دیگران، (۱۳۹۰) به مقایسه درک کلامی در سه گروه دانش‌آموزان یک‌زبانه فارسی‌زبان، دوزبانه ترکی‌زبان - فارسی‌زبان و دوزبانه انگلیسی‌زبان - فارسی‌زبان پرداخته‌اند. نتایج این پژوهش که با استفاده از آزمون هوش کلامی و کسلسر صورت گرفته، نشان می‌دهد که گروه دوزبانه انگلیسی‌زبان - فارسی‌زبان نسبت به دو گروه دیگر در توانایی درک کلامی برتری قابل توجهی دارد. خزلی‌پور (۱۳۹۱) با استفاده از آزمون پرلز، مهارت درک مطلب خواندن را در دانش‌آموزان یک‌زبانه فارسی‌زبان (کرمانشاه) و دوزبانه کردی‌زبان - فارسی‌زبان (جوانرود) پایه چهارم ابتدایی مقایسه کرده است. نتایج این پژوهش، وجود اختلاف معنادار میان دو گروه یک‌زبانه و دوزبانه را رد می‌کند. جاویدی (۱۳۹۲) مشکلات خواندن دانش‌آموزان دختر یک‌زبانه و دوزبانه پایه سوم ابتدایی شهرستان ملارد را مقایسه کرده است. نتایج این پژوهش، حاکی از آن است که مشکلاتی نظیر عدم فهم معنی جمله‌ها و ناتوانی در پاسخ به پرسش‌های درک مطلب، در دانش‌آموزان دوزبانه بیشتر از دانش‌آموزان یک‌زبانه است. احمدی و دیگران (۱۳۹۳) در پژوهشی به مقایسه اختلال‌های خواندن در بین دانش‌آموزان یک‌زبانه فارسی‌زبان و دوزبانه کردی‌زبان - فارسی‌زبان پایه سوم ابتدایی شهرستان روانسر پرداخته‌اند. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که گروه یک‌زبانه نسبت به گروه دوزبانه در مهارت خواندن برتری قابل توجهی دارند. احمدی (۱۳۹۵) مهارت‌های خواندن و نوشتن دانش‌آموزان دوزبانه ترکی‌زبان - فارسی‌زبان و دانش‌آموزان یک‌زبانه فارسی‌زبان مقطع ابتدایی را مقایسه کرده است. نتایج پژوهش او نشان می‌دهد که دانش‌آموزان یک‌زبانه در خواندن متون فارسی، نسبت به دانش‌آموزان دوزبانه، سرعت و دقت بیشتری دارند.

۲- شروع بحث

زبان به عنوان یک نهاد اجتماعی، مهم‌ترین ابزار بشر در برقراری ارتباط با هم‌نوعان خود بوده است. (باقری، ۱۳۷۴، ص ۱۰) این ارتباط، نه فقط از نوع هم‌زمانی، بلکه در بسیاری از موارد، در زمانی است. از این رهگذر، زبان وسیله ارتباط گذشتگان، معاصران و آیندگان و بستر انتقال میراث فرهنگی در طول تاریخ است. افزون بر این، زبان، تکیه‌گاه اندیشه، ابزار بیان افکار و احساسات و وسیله خلاقیت و آفرینش هنری است. (همان: ۱۰۳-۱۰۵) این نهاد اجتماعی، با اختلاف اجتماعات مختلف هماهنگ است؛ به این معنا که با وجود یکسان‌بودن نقش و وظایف آن در همه جوامع، شکل آن در هر اجتماع با اجتماع دیگر تفاوت دارد؛ به گونه‌ای که هر شکل از زبان فقط در میان افراد جماعتی معین می‌تواند وظیفه برقراری ارتباط و تفاهم را به جای آورد. (همان: ۱۰)

ارتباط، مهارتی است که لازمه بقا و پیش‌رفت مادی و فکری انسان و جامعه است. بدون زبان، رفع نیازهای ارتباطی و به دنبال آن رفع نیازهای انسانی، از ساده‌ترین تلاش‌ها برای حفظ حیات تا تلاش‌های بنیادین معرفتی، ممکن نیست. کودک انسان، در سال‌های آغازین زندگی، با سرعت به کسب مهارت در استفاده از زبان می‌پردازد. روشن است که بروز اشکال در فرایند زبان‌آموزی کودک، رشد اجتماعی او را به خطر می‌اندازد. (باوی، ۱۳۸۹: ۵) در همین راستا، دوزبانگی یکی از واقعیت‌هایی است که در فرایند زبان‌آموزی کودک رخ می‌دهد و پیامدهای مثبت و منفی آن، به ویژه در یادگیری مهارت‌های زبانی، نیازمند مطالعه است. آموزش دوزبان‌ها موضوعی چندوجهی و پیچیده است که تقریباً در همه کشورهای جهان، اذهان متولیان و کارشناسان زبان و آموزش را به خود مشغول ساخته است. نیاز به آموزش و پرورش ویژه دوزبان‌ها، در ایران نیز احساس می‌شود. نگاهی به خبرنامه‌های گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی فرهنگستان زبان و ادب فارسی، به عنوان یکی از متولیان امر آموزش زبان فارسی، نشان می‌دهد که آموزش دوزبان‌ها به یکی از دغدغه‌های اصلی فرهنگستان تبدیل شده است. دانشگر می‌نویسد: «امروزه وضعیت زبان فارسی در مناطق دوزبان ایران دیگر یک مسأله نیست؛ بلکه مشکلی ملی است که در اولین قدم گریبان آموزش و پرورش دوره ابتدایی را گرفته است». (دانشگر، ۱۳۹۴: ۱)

توجه به نیازهای دانش‌آموزان دوزبان، در اسناد بالادستی آموزش و پرورش نیز، مورد تأکید قرار گرفته است. سند تحول بنیادین آموزش و پرورش و سند برنامه درسی ملی، سیاست‌های کلی در این زمینه را روشن کرده‌اند. (سند تحول بنیادین آموزش و پرورش، ۱۳۹۰: ۳۸؛ برنامه درسی ملی جمهوری اسلامی ایران، ۱۳۹۱: ۴۶)

بنابراین باید گفت که جامعه دوزبان در ایران، یک اقلیت قابل چشم‌پوشی نیست و نیازمند سیاست‌گذاری، برنامه‌ریزی و امکانات مستقل و مخصوص، در همه عرصه‌های اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی و از جمله در عرصه آموزش و پرورش است. از آنجا که گام نخست تصمیم‌گیری در هر موضوع، داشتن تصویری روشن از جامعه هدف است، این پژوهش می‌تواند گام کوچکی در روشن کردن وضعیت یادگیری مهارت‌های زبانی در بخشی از جامعه دوزبان ایران (دانش‌آموزان لری‌زبان - فارسی‌زبان) بردارد و به نوبه خود، بخشی از زیربنای نظری لازم برای تصمیم‌گیری کلان در زمینه آموزش دوزبان‌های ایران را فراهم کند. در سطح خرد نیز، نتایج حاصل از این پژوهش می‌تواند در طراحی و اصلاح رویکردها، روش‌ها و ابزارهای لازم برای آموزش دوزبان‌ها، یاری‌رسان صاحب‌نظران علوم تربیتی و متخصصان آموزش و پرورش باشد.

متغیرهای پژوهش به سه گروه متغیر مستقل، متغیرهای وابسته و متغیرهای کنترل تقسیم می‌شوند. متغیر مستقل در این پژوهش، یک‌زبانگی یا دوزبانگی دانش‌آموزان است. این متغیر از نوع کیفی، گسسته و دوارزشی است. یک‌زبانگی در اینجا معادل فارسی‌زبان بودن و دوزبانگی معادل لری‌زبان - فارسی‌زبان بودن است. یک‌زبانگی به معنای استفاده از یک زبان، توسط فرد یا در گستره یک اجتماع است. (Bussman, 1998, p. 762) اما برای دوزبانگی زبان‌شناسان، تعاریف گوناگونی ارائه کرده‌اند. بلومفیلد دوزبانگی را به صورت تسلط شبه‌بومی بر دو زبان مختلف تعریف می‌کند. (Bloomfield, 1933, p. 56) بیکر تولید ناخودآگاه زبانی، خلاقیت و توانایی ابراز احساسات از طریق دو زبان را ملاک دوزبانگی می‌داند. (Baker, 2006, p. 10- 11) واینرایش (دنیلی‌پور (۱۳۷۱) دوزبانگی را به عنوان توانایی فرد در کاربرد دو زبان برای برطرف کردن نیازهای ارتباطی خود تعریف می‌کنند. (نجاریان و مکوندی، ۱۳۷۶: ۴۸)

هاف‌گینزبرگ معتقد است که اگر فرد، زبان دوم را بعد از کسب تسلط و مهارت کامل در زبان اول بیاموزد، این وضعیت، یادگیری زبان دوم است و نباید آن را با دوزبانگی اشتباه گرفت. (گوهری، ۱۳۹۰: ۲)

از آنجا که پیشینه موضوع نشان می‌دهد که در حوزه مطالعات دوزبانگی، جامعه دوزبان‌های لری‌زبان - فارسی‌زبان مغفول مانده، درحالی‌که حجم مطالعات صورت گرفته در جوامع ترک‌زبان، کردزبان و عرب‌زبان به مراتب بیشتر است، نگارنده بر آن شد تا در قالب این پژوهش میدانی، میزان یادگیری مهارت‌های زبانی کودکان یک‌زبان و دوزبان استان چهارمحال و بختیاری را بررسی کند. از آنجا که این مقاله، گنجایش همه نتایج آن پژوهش را ندارد، در این مقاله صرفاً نتایج بررسی دو مهارت گوش‌دادن و گفتن آمده است با این فرضیه که دانش‌آموزان دوزبان لری‌زبان - فارسی‌زبان شهر لردگان در یادگیری مهارت‌های گوش‌دادن و گفتن از دانش‌آموزان یک‌زبان فارسی‌زبان شهر بروجن ضعیف‌تر هستند. در این پژوهش برای سنجش و مقایسه مهارت‌های زبانی کودکان یک‌زبان و دوزبان استان چهارمحال و بختیاری از آزمون رشد زبان TOLD-P:3 استفاده شد. آزمون رشد زبان TOLD-P:3 یکی از معتبرترین و باسابقه‌ترین آزمون‌های سنجش رشد زبانی کودکان انگلیسی‌زبان است که به وسیله هامیل و نیوکامر طراحی شده است. نسخه اول این آزمون، در سال ۱۹۷۷م. و با نام TOLD منتشر شد. آزمون در سال ۱۹۸۲م. مورد بازنگری قرار گرفت و نام آن به آزمون TOLD-P تغییر کرد. نسخه‌های دوم و سوم آزمون TOLD-P با عناوین TOLD-P:2 و TOLD-P:3 در سال‌های ۱۹۸۸ و ۱۹۹۸ منتشر شد. نسخه سوم این آزمون یا همان TOLD-P:3 برای سنجش رشد زبانی کودکان چهار تا نه ساله، به وسیله گروهی از متخصصان ایرانی، در پژوهشگاه مطالعات آموزش و پرورش، برای زبان فارسی مورد انطباق و هنجاریابی قرار گرفته است. (حسن‌زاده و مینایی، ۱۳۸۹: ۹)

مبانی نظری آزمون رشد زبان TOLD-P:3 برگرفته از آراء بسیاری از زبان‌شناسان معتبر نظیر چامسکی، بلوم و ویگوتسکی است. این آزمون از نه خرده‌آزمون تشکیل شده است. چهارچوب نظری آزمون که خرده‌آزمون‌ها از آن استخراج شده‌اند، الگویی دوبعدی است که از ترکیب مختصات زبان‌شناختی و نظام‌های زبان‌شناختی به دست آمده است.

آزمون رشد زبان TOLD-P:3 تنها مهارت‌های شفاهی زبان را می‌سنجد و مهارت‌های کتبی زبان، یعنی خواندن و نوشتن را مورد سنجش قرار نمی‌دهد. طراحان آزمون، از ترکیب مختصات زبان‌شناختی و نظام‌های زبان‌شناختی، الگویی دوبعدی به دست آورده‌اند که خرده‌آزمون‌های نه‌گانه آزمون رشد زبان TOLD-P:3 از آن استخراج شده است. این الگو در جدول شماره ۱ نشان داده شده است.

جدول ۱: الگوی دوبعدی آزمون رشد زبان TOLD-P:3

نظام‌های زبان‌شناختی مختصات زبان‌شناختی	دریافتی (گوش‌دادن)	سازماندهی (گفتن)	بیانی
معناشناسی	واژگان تصویری	واژگان ربطی	واژگان شفاهی
نحو	درک دستوری	تقلید جمله	تکمیل دستوری
واج‌شناسی	تمایزگذاری کلمه	تحلیل واجی	تولید کلمه

(حسن‌زاده و مینایی، ۱۳۸۹: ۲۰)

اما متغیرهای وابسته این پژوهش که قرار است تأثیر متغیر مستقل بر آن‌ها سنجیده شود و برای اندازه‌گیری آن‌ها از آزمون‌های مهارت زبانی استفاده می‌شود از نظر عملیاتی، متغیرهایی کمی، گسسته و چندارزشی هستند. این متغیرها «یادگیری مهارت گوش‌دادن» و «یادگیری مهارت گفتن» هستند. از آنجا که در چنین تحقیقاتی، تعاریف عملیاتی متغیرهای پژوهش نیز ضروری است، متغیرهای پژوهش به صورت عملیاتی نیز تعریف می‌شوند:

یک‌زبانگی: یک‌زبانگی وضعیت زبانی دانش‌آموزان فارسی‌زبان پایه اول شهر بروجن در استان چهارمحال و بختیاری است.

دوزبانگی: دوزبانگی وضعیت زبانی دانش‌آموزان لری‌زبان - فارسی‌زبان پایه اول شهر لردگان در استان چهارمحال و بختیاری است.

یادگیری مهارت گوش‌دادن: یادگیری مهارت گوش‌دادن نمره‌ای است که دانش‌آموزان یک‌زبان و دوزبان در قسمت «بهره گوش‌دادن» آزمون رشد زبان TOLD-P:3 کسب می‌کنند.

یادگیری مهارت گفتن: یادگیری مهارت گفتن نمره‌ای است که دانش‌آموزان یک‌زبان و دوزبان در قسمت «بهره صحبت کردن» آزمون رشد زبان TOLD-P:3 کسب می‌کنند.

در پژوهش حاضر، برای افزایش قابلیت تعمیم‌پذیری نتایج، این متغیرها به روش‌های مختلف کنترل شده است. بدیهی است که پیش‌رفت مطالعات زبان‌شناسی و علوم تربیتی و افزایش آگاهی ما نسبت به فرایند زبان‌آموزی ممکن است منجر به روشن‌شدن جنبه‌های مجهول این فرایند و افزایش شمار عوامل مؤثر بر یادگیری مهارت‌های زبانی شود. متغیرهای کنترل در پژوهش حاضر عبارت‌اند از:

- هوش و جنسیت دانش‌آموزان؛ (مشکوه‌الدینی، ۱۳۸۶: ۱۲۰)
- سن و پایه تحصیلی دانش‌آموزان؛ شهری یا روستایی بودن دانش‌آموزان؛ سلامت جسمی و ذهنی دانش‌آموزان و برخورداری از توانایی‌های لازم برای یادگیری زبان؛ نگرش دانش‌آموزان، خانواده و آموزگار درباره زبان مادری و زبان دوم؛ نگرش دانش‌آموزان درباره آموزگار (زندى الف، ۱۳۹۳: ۱۸۴، ۱۸۶، ۱۹۰-۱۹۳)
- نوع دوزبانگی و شیوه دوزبان شدن دانش‌آموزان؛ محیط فراگیری زبان‌های اول و دوم؛ ارزش علمی، ادبی و فرهنگی زبان دوم‌ویژگی‌های ساختاری زبان دوم (کمالی، ۱۳۸۴: ۲۳-۲۶، ۳۶، ۴۷)
- ویژگی‌های شخصیتی دانش‌آموزان؛ زبان مادری دانش‌آموزان و آموزگار؛ نوع و میزان قابلیت‌ها و مهارت‌های زبانی و ارتباطی دانش‌آموزان؛ میزان انگیزه و خوداتکایی دانش‌آموزان در یادگیری مهارت‌های زبانی؛ شرایط اقتصادی، فرهنگی و اجتماعی خانواده دانش‌آموزان؛ تعداد اعضای خانواده دانش‌آموزان؛ شغل، میزان سواد و تجربه اعضای خانواده دانش‌آموزان؛ روش‌های آموزش دانش‌آموزان در خانه؛ نوع و میزان امکانات مدرسه‌ای که دانش‌آموزان در آن تحصیل می‌کنند؛ میزان آگاهی آموزگار از پدیده دوزبانگی و روش‌های آموزش دانش‌آموزان دوزبان؛ مدت زمان تماس دانش‌آموزان با هریک از زبان‌ها؛ وضعیت دانش‌آموزان در میان گروه همسالان و نوع و میزان تعامل با آن‌ها؛ (H.)

(Douglas Brown, 1980, p. 8-9)

جامعه آماری پژوهش حاضر، متشکل از همه دانش‌آموزان پایه اول ابتدایی یک‌زبان فارسی‌زبان شهر بروجن و دوزبان لری‌زبان - فارسی‌زبان شهر لردگان در استان چهارمحال و بختیاری و در سال تحصیلی ۱۳۹۵-۱۳۹۶ است.

جامعه آماری حدوداً شامل ۱۴۴۰ دانش‌آموز است که از این تعداد، ۵۰۲ نفر پسر یک‌زبانه، ۴۸۶ نفر دختر یک‌زبانه، ۱۷۶ نفر پسر دوزبانه و ۲۷۶ نفر دختر دوزبانه هستند.

در میان دانش‌آموزان پایه اول ابتدایی شهرهای بروجن و لردگان در سال تحصیلی ۱۳۹۵-۱۳۹۶، دانش‌آموزانی وجود دارند که عضو جامعه آماری پژوهش محسوب نمی‌شوند. این موارد استثناً به شرح زیر است:

- دانش‌آموزان یک‌زبانه غیرفارسی‌زبان شهر بروجن؛

- دانش‌آموزان دوزبانه شهر بروجن؛

- دانش‌آموزان یک‌زبانه شهر لردگان؛

- دانش‌آموزان دوزبانه غیرلری‌زبان - فارسی‌زبان شهر لردگان.

روش نمونه‌گیری پژوهش از نوع تصادفی خوشه‌ای است. در انتخاب نمونه دانش‌آموزان شهرهای بروجن و لردگان، موارد استثنای ذکرشده از نمونه آماری کنار گذاشته شده‌اند. نمونه آماری پژوهش، به تبعیت از جامعه آماری آن، متشکل از چهار گروه به شرح زیر است:

- یک‌گروه دانش‌آموز پسر و یک گروه دانش‌آموز دختر پایه اول ابتدایی یک‌زبانه فارسی‌زبان شهر بروجن در استان چهارمحال و بختیاری و در سال تحصیلی ۱۳۹۵-۱۳۹۶؛

- یک‌گروه دانش‌آموز پسر و یک گروه دانش‌آموز دختر پایه اول ابتدایی دوزبانه لری‌زبان - فارسی‌زبان شهر لردگان در استان چهارمحال و بختیاری و در سال تحصیلی ۱۳۹۵-۱۳۹۶.

از این میان، گروه‌های دوزبانه، گروه‌های اصلی و گروه‌های یک‌زبانه، گروه‌های مقایسه پژوهش هستند. تفکیک جنسیت در گروه‌های اصلی و مقایسه پژوهش، به منظور همگن کردن گروه‌ها و کنترل تأثیر متغیر جنسیت در نتایج پژوهش صورت گرفته است. برای خنثی کردن تأثیر متغیرهای کنترل در نتایج پژوهش، از دو روش نمونه‌گیری تصادفی و ثابت نگه داشتن متغیرها (همگن‌سازی) استفاده شده است.

ابزاری که برای ارزیابی یادگیری مهارت‌های گوش‌دادن و گفتن در اعضای نمونه آماری پژوهش، مورد استفاده قرار گرفته، آزمون رشد زبان TOLD-P:3 است. طراحان آزمون شواهد کافی برای روایی و پایایی آن ارائه داده‌اند. (حسن‌زاده، سعید و مینایی، اصغر، ۱۳۸۹؛ آزمون رشد زبان TOLD-P:3. صص ۸۱-۱۱۳) با این حال نگارنده به مستندات مذکور اکتفا نکرده و برای اطمینان از پایایی آزمون در ارتباط با جامعه و نمونه آماری مورد مطالعه، ضرایب پایایی آزمون را برای هریک از گروه‌های دختر و پسر یک‌زبانه و دوزبانه مورد مطالعه با استفاده از روش آلفای کرانباخ و بر مبنای خرده‌آزمون‌های مورد استفاده در پژوهش، محاسبه نموده است. مقدار این ضرایب که در جدول «۲» قابل مشاهده است، پایایی آزمون را برای همه گروه‌های مذکور، تأیید می‌کند.

جدول ۲: ضرایب آلفای آزمون رشد زبان TOLD-P:3 برای گروه‌های نمونه آماری پژوهش

زبان	جنسیت	ضریب آلفا
یک‌زبانه	پسر	۰/۸۷۰
	دختر	۰/۹۰۱
دوزبانه	پسر	۰/۷۰۰
	دختر	۰/۸۲۴

در این پژوهش، مقدار بهره ترکیبی «گوش‌دادن» آزمون رشد زبان TOLD-P:3 به عنوان نمره یادگیری مهارت «گوش‌دادن» آزمودنی‌ها منظور شده است. به همین ترتیب، مقدار بهره ترکیبی «گفتن» آزمون رشد زبان TOLD-P:3 به عنوان نمره یادگیری مهارت «گفتن» آزمودنی‌ها منظور شده است.

برای آزمودن فرضیه‌ها از روش علی-مقایسه‌ای یا پس‌رویدادی استفاده شده است. علت انتخاب روش مذکور این است که متغیر مستقل، قبل از صورت گرفتن پژوهش رخ داده و امکان دستکاری آن برای نگارنده وجود نداشته؛ بنابراین امکان استفاده از روش آزمایشی در این پژوهش فراهم نبوده است. نگارنده برای آزمودن فرضیه‌ها، به مطالعه رابطه متغیر مستقل (یک‌زبانگی و دوزبانگی) و متغیرهای وابسته (یادگیری مهارت‌های زبانی گوش‌دادن و گفتن) پرداخته است. به همین دلیل در پژوهش از روش علی-مقایسه‌ای به جای روش هم‌بستگی استفاده شده است. تحلیل داده‌های پژوهش با استفاده از نرم‌افزار آماری SPSS صورت گرفته است. در بخش علی-مقایسه‌ای پژوهش، پیش‌شرط‌های زیر وجود دارد:

- مقیاس اندازه‌گیری متغیرهای وابسته پژوهش از نوع فاصله‌ای است؛
- توزیع نمره‌ها در نمونه آماری پژوهش طبیعی است؛
- واریانس گروه اصلی و مقایسه پژوهش، همگن است؛
- تعداد اعضای نمونه آماری پژوهش از ۳۰ بیشتر است.

برای سنجش طبیعی بودن توزیع نمره‌ها در نمونه آماری پژوهش، کشیدگی و چولگی توزیع برای هر یک از گروه‌های نمونه آماری محاسبه شده است. نتایج این تحلیل که در حوزه آمار توصیفی قرار دارد در جدول شماره «۳» قابل مشاهده است. همان‌طور که در این جدول ملاحظه می‌شود، مقادیر کشیدگی و چولگی برای همه توزیع‌ها در بازه ۲- و ۲ قرار دارد؛ بنابراین می‌توان از طبیعی بودن توزیع داده‌ها در همه گروه‌های نمونه آماری و در کل آن اطمینان داشت. میانگین، انحراف معیار و خطای معیار میانگین، شاخص‌های دیگری هستند که برای تحلیل توصیفی داده‌های بخش علی-مقایسه‌ای پژوهش به کار رفته‌اند.

جدول ۳: تحلیل توصیفی توزیع نمرات در گروه‌های مختلف و کل نمونه آماری پژوهش

گروه	متغیر وابسته	کشیدگی	چولگی
پسر یک‌زبان	گوش‌دادن	-۰/۹۸۴	-۰/۲۱۱
	گفتن	-۰/۶۸۵	۰/۰۲۱
دختر یک‌زبان	گوش‌دادن	-۰/۳۹۷	۰/۰۸۹
	گفتن	-۰/۱۹۱	-۰/۳۱۷
پسر دوزبان	گوش‌دادن	۰/۰۴۱	-۰/۰۳۱
	گفتن	۱/۱۴۰	۰/۳۶۴
دختر دوزبان	گوش‌دادن	۱/۰۰۵	-۰/۶۴۶
	گفتن	-۰/۶۹۲	۰/۲۲۵
کل نمونه آماری	گوش‌دادن	-۰/۴۰۲	-۰/۱۴۳
	گفتن	-۰/۶۲۵	۰/۲۱۳

برای سنجش همگن بودن واریانس‌های گروه اصلی و گروه مقایسه آن، از آزمون تحلیل واریانس لوین استفاده شده است. فرض صفر در آزمون لوین این است که واریانس‌های دو گروه اصلی و مقایسه پژوهش همگن است. جدول شماره «۴» نتایج اجرای آزمون لوین را بر روی نمرات گوش دادن و گفتن گروه‌های اصلی و گروه‌های مقایسه پژوهش نشان می‌دهد. از آنجا که تمام مقادیر به دست آمده برای آماره معناداری آزمون لوین از ۰/۰۱ بیشتر است، برای تمام گروه‌های اصلی و مقایسه پژوهش، فرض صفر، مبنی بر همگن بودن واریانس‌ها در سطح اطمینان $p < 0/01$ تأیید می‌شود.

جدول ۴: آماره‌های سطح معناداری و مقدار f آزمون لوین برای گروه‌های اصلی و مقایسه پژوهش در متغیرهای وابسته

گروه اصلی	گروه مقایسه	متغیر وابسته			
		گوش دادن		گفتن	
		مقدار f	معناداری	مقدار f	معناداری
پسر دوزبانه	پسر یک‌زبانه	۱/۳۴۰	۰/۲۵۲	۱/۴۵۷	۰/۲۳۲
دختر دوزبانه	دختر یک‌زبانه	۰/۰۶۰	۰/۸۰۸	۱/۰۱۹	۰/۳۱۷
دوزبانه (پسر و دختر)	یک‌زبانه (پسر و دختر)	۰/۰۰۴	۰/۹۵۲	۲/۲۲۷	۰/۱۳۸

با توجه به پیش‌شرط‌های ذکر شده، برای تحلیل استنباطی نمرات متغیرهای وابسته بخش علی - مقایسه‌ای پژوهش، از آزمون پارامتریک t برای مقایسه میانگین نمونه‌های مستقل استفاده شده است. علت انتخاب این آزمون این است که بین نمرات گروه اصلی با نمرات گروه مقایسه پژوهش در هیچ کدام از متغیرهای وابسته، هم‌بستگی وجود ندارد. جدول شماره «۵» نتایج تحلیل توصیفی داده‌ها را برای متغیرهای وابسته پژوهش نشان می‌دهد. همان‌طور که در این جدول ملاحظه می‌شود، میانگین‌های به دست آمده برای دانش آموزان دوزبانه که گروه‌های اصلی پژوهش را تشکیل می‌دهند، در همه موارد از میانگین گروه مقایسه متناظرشان کمتر است. مقدار کم خطای معیار میانگین به ما این اطمینان را می‌دهد که نتایج به دست آمده از نمونه آماری به جامعه آماری قابل تعمیم هستند.

جدول ۵: تحلیل توصیفی داده‌های پژوهش

متغیر وابسته	گروه اصلی	میانگین	انحراف معیار	خطای معیار میانگین	گروه مقایسه	میانگین	انحراف معیار	خطای معیار میانگین
پسر دوزبانه	پسر دوزبانه	۹۲/۷۷	۱۰/۵۱۳	۱/۹۱۹	پسر یک‌زبانه	۱۱۳/۹۷	۸/۰۷۵	۱/۴۷۴
	دختر دوزبانه	۹۲/۹۰	۹/۲۱۵	۱/۶۸۲	دختر یک‌زبانه	۱۰۷/۸۷	۹/۵۷۳	۱/۷۴۸
	دوزبانه (پسر و دختر)	۹۲/۸۳	۹/۸۰۲	۱/۲۶۵	یک‌زبانه (پسر و دختر)	۱۱۰/۹۲	۹/۳۰۳	۱/۲۰۱
دختر دوزبانه	پسر دوزبانه	۹۷/۶۷	۸/۰۴۰	۱/۴۶۸	پسر یک‌زبانه	۱۱۳/۱۷	۹/۳۸۸	۱/۷۱۴
	دختر دوزبانه	۹۸/۶۳	۹/۴۲۷	۱/۷۲۱	دختر یک‌زبانه	۱۱۳/۶۷	۱۱/۷۰۷	۲/۱۳۷
	دوزبانه (پسر و دختر)	۹۸/۱۵	۸/۷۰۰	۱/۱۲۳	یک‌زبانه (پسر و دختر)	۱۱۳/۴۲	۱۰/۵۲۴	۱/۳۵۹

تفسیر نتایج تحلیل استنباطی داده‌ها در جدول شماره ۶، نکات زیر را در بالاترین سطح اطمینان ممکن ($p < 0.000$) روشن می‌کند:

- در یادگیری مهارت گوش‌دادن، میانگین نمرات دانش‌آموزان پسر دوزبانه به میزان ۲۱/۲۰۰ از گروه یک‌زبانۀ متناظر کمتر و این اختلاف از نظر آماری معنادار است؛
- در یادگیری مهارت گوش‌دادن، میانگین نمرات دانش‌آموزان دختر دوزبانه به میزان ۱۴/۹۶۷ از گروه یک‌زبانۀ متناظر کمتر و این اختلاف از نظر آماری معنادار است؛
- در یادگیری مهارت گوش‌دادن، میانگین نمرات کل دانش‌آموزان دوزبانه (پسر و دختر) به میزان ۱۸/۰۸۳ از گروه یک‌زبانۀ متناظر کمتر و این اختلاف از نظر آماری معنادار است؛
- در یادگیری مهارت گفتن، میانگین نمرات دانش‌آموزان پسر دوزبانه به میزان ۱۵/۵۰۰ از گروه یک‌زبانۀ متناظر کمتر و این اختلاف از نظر آماری معنادار است؛
- در یادگیری مهارت گفتن، میانگین نمرات دانش‌آموزان دختر دوزبانه به میزان ۱۵/۰۳۳ از گروه یک‌زبانۀ متناظر کمتر و این اختلاف از نظر آماری معنادار است؛
- در یادگیری مهارت گفتن، میانگین نمرات کل دانش‌آموزان دوزبانه (پسر و دختر) به میزان ۱۵/۲۶۷ از گروه یک‌زبانۀ متناظر کمتر و این اختلاف از نظر آماری معنادار است.

جدول ۶: تحلیل استنباطی داده‌های پژوهش

متغیر وابسته	گروه اصلی	گروه مقایسه	مقدار t	درجه آزادی	معناداری	تفاوت میانگین‌ها	خطای معیار تفاوت میانگین
گوش‌دادن	پسر دوزبانه	پسر یک‌زبانۀ	-۸/۷۵۹	۵۸	۰/۰۰۰	-۲۱/۲۰۰	۲/۴۲۰
	دختر دوزبانه	دختر یک‌زبانۀ	-۶/۱۶۹	۵۸	۰/۰۰۰	-۱۴/۹۶۷	۲/۴۲۶
	دوزبانۀ (پسر و دختر)	یک‌زبانۀ (پسر و دختر)	-۱۰/۳۶۵	۱۱۸	۰/۰۰۰	-۱۸/۰۸۳	۱/۷۴۵
گفتن	پسر دوزبانه	پسر یک‌زبانۀ	-۶/۸۶۸	۵۸	۰/۰۰۰	-۱۵/۵۰۰	۲/۲۵۷
	دختر دوزبانه	دختر یک‌زبانۀ	-۵/۴۷۸	۵۸	۰/۰۰۰	-۱۵/۰۳۳	۲/۷۴۴
	دوزبانۀ (پسر و دختر)	یک‌زبانۀ (پسر و دختر)	-۸/۶۶۱	۱۱۸	۰/۰۰۰	-۱۵/۲۶۷	۱/۷۶۳

بر این اساس، صحت فرضیه پژوهش، مبنی بر ضعف دانش‌آموزان دوزبانۀ لری‌زبان - فارسی‌زبان شهرستان لردگان نسبت به دانش‌آموزان یک‌زبانۀ فارسی‌زبان شهرستان بروجن در یادگیری مهارت‌های شفاهی زبان تأیید می‌شود. این موضوع، ضرورت برنامه‌ریزی و توجّه ویژه برای رفع نیازهای دانش‌آموزان دوزبانه در امر آموزش زبان فارسی را هرچه بیشتر روشن می‌کند.

نتیجه‌گیری

در این مقاله، نتایج مقایسه میزان یادگیری دو مهارت گوش‌دادن و گفتن، میان دانش‌آموزان یک‌زبان فارسی‌زبان شهر بروجن و دوزبان لری‌زبان - فارسی - زبان شهر لردگان در استان چهارمحال و بختیاری نشان داده شده است. روش تحقیق از نوع میدانی بوده و نتایج با استفاده از آزمون رشد زبان TOLD-P:3 به دست آمده است. نتایج تحقیق به طور خلاصه نشان می‌دهد که در یادگیری مهارت گوش‌دادن، میانگین نمرات دانش‌آموزان پسر دوزبان به میزان ۲۱/۲۰۰ از گروه یک‌زبان متناظر کمتر و این اختلاف از نظر آماری معنادار است؛ در یادگیری مهارت گوش‌دادن، میانگین نمرات دانش‌آموزان دختر دوزبان به میزان ۱۴/۹۶۷ از گروه یک‌زبان متناظر کمتر و این اختلاف از نظر آماری معنادار است؛ در یادگیری مهارت گوش‌دادن، میانگین نمرات کل دانش‌آموزان دوزبان (پسر و دختر) به میزان ۱۸/۰۸۳ از گروه یک‌زبان متناظر کمتر و این اختلاف از نظر آماری معنادار است؛ در یادگیری مهارت گفتن، میانگین نمرات دانش‌آموزان پسر دوزبان به میزان ۱۵/۵۰۰ از گروه یک‌زبان متناظر کمتر و این اختلاف از نظر آماری معنادار است؛ در یادگیری مهارت گفتن، میانگین نمرات کل دانش‌آموزان دوزبان (پسر و دختر) به میزان ۱۵/۲۶۷ از گروه یک‌زبان متناظر کمتر و این اختلاف از نظر آماری معنادار است؛ بنابراین صحت فرضیه پژوهش، مبنی بر ضعف دانش‌آموزان دوزبان لری‌زبان - فارسی‌زبان شهرستان لردگان نسبت به دانش‌آموزان یک‌زبان فارسی‌زبان شهرستان بروجن در یادگیری مهارت‌های شفاهی زبان تأیید می‌شود. این موضوع، ضرورت برنامه‌ریزی و توجه ویژه برای رفع نیازهای دانش‌آموزان دوزبان در امر آموزش زبان فارسی را هرچه بیشتر روشن می‌کند.

منابع

- اخگرپور، پرویز. (۱۳۸۸). «ناروایی گفتار و زبان در افراد دوزبانه». **فصل‌نامه تعلیم و تربیت استثنایی**. شماره ۹۳ و ۹۴. صص ۵۲-۶۱.
- باقری، مهری. (۱۳۷۴). **مقدمات زبان‌شناسی**. چاپ سوم. تبریز: دانشگاه تبریز.
- باوی، علی. (۱۳۸۹). «بررسی تأثیر آموزش به زبان مادری، زبان رسمی و زبان ترکیبی درس علوم بر پیشرفت تحصیلی دانش‌آموزان پسر سال اول ابتدایی مناطق دوزبانه شهرستان اهواز». پایان‌نامه کارشناسی ارشد. به راهنمایی خدیجه علی‌آبادی. دانشکده روان‌شناسی و علوم تربیتی دانشگاه علامه طباطبائی.
- بدخشان، ابراهیم و عباسی، ناصر. (۱۳۹۳). «بررسی تأثیر دوزبانگی بر انتخاب پیش‌نمونه دانش‌آموزان مقطع ابتدایی». **مجموعه مقالات نهمین همایش زبان‌شناسی ایران**. دانشگاه علامه طباطبائی. شماره ۳۳۱. صص ۲۸۳-۲۹۸.
- براون، اچ داگلاس. (۱۳۶۳/۱۹۸۴). **اصول یادگیری و تدریس زبان**. ترجمه مجدالدین کیوانی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی. (چاپ به زبان اصلی ۱۹۸۰م).
- جليله‌وند، مهری. (۱۳۸۹). «مقایسه توانایی کلامی کودکان یک‌زبانه و دوزبانه دبستانی». پایان‌نامه کارشناسی ارشد. به راهنمایی بهمن زندی. دانشکده علوم انسانی دانشگاه پیام نور تهران مرکز.
- حسن‌زاده، سعید و مینایی، اصغر. (۱۳۸۹). **آزمون رشد زبان TOLD-P:3**. چاپ سوم. تهران: پژوهشگاه مطالعات آموزش و پرورش.
- دانشگر، مریم. (۱۳۹۴). «کودکان دوزبانه در جستجوی عدالت آموزشی». **خبرنامه گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی فرهنگستان زبان و ادب فارسی**. شماره ۱۰. ص ۱.
- دیناروند، جعفر. (۱۳۷۴). «دوزبانگی». **مجله تربیت**. سال یازدهم. شماره ۳. صص ۱۷-۱۹.
- رحیم‌لو، مینا. (۱۳۸۷). «مقایسه هوش کلامی دانش‌آموزان یک‌زبانه پایه پنجم دبستان شهر تهران با هوش کلامی دانش‌آموزان دوزبانه پایه پنجم دبستان شهر تبریز». پایان‌نامه کارشناسی ارشد. به راهنمایی فریده دوکانه‌ای فرد. دانشگاه آزاد اسلامی واحد رودهن.
- زندی، بهمن. (۱۳۹۳). **روش تدریس زبان فارسی (در دوره دبستان)**. تهران: سمت. [الف]
- زندی، بهمن. (۱۳۹۳). **زبان‌آموزی**. تهران: سمت. [ب]
- ضیایی قوچان عتیق، الهام. (۱۳۸۸). «بررسی میزان تأثیر دوره‌های آموزش زبان فارسی پیش از دبستان در بهبود فراگیری زبان فارسی دانش‌آموزان دوزبانه پایه اول ابتدایی». پایان‌نامه کارشناسی ارشد. به راهنمایی مهدی مشکوه‌الدینی. دانشکده ادبیات و علوم انسانی دکتر علی شریعتی دانشگاه فردوسی مشهد.
- قانون اساسی جمهوری اسلامی ایران. ۱۳۵۸.
- عبدی، نسرين. (۱۳۸۳). «نگاهی به دوزبانگی». **مجله رشد آموزش زبان**. سال هجدهم. شماره ۷۰. صص ۳-۱۵.
- عصاره، فریده. (۱۳۹۳). **تبیین برنامه زبان‌آموزی کودکان پیش‌دبستانی در مناطق دوزبانه**. تهران: مدرسه.
- عصاره، فریده و بافته، مونا. (۱۳۹۱). **زبان‌آموزی کودکان پیش‌دبستانی (با تأکید بر زبان دوم و مناطق دوزبانه)**. تهران: مدرسه.
- علایی، بهلول. (۱۳۸۶). «دوزبانگی و رویکرد مناسب آموزشی». **نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان**. شماره ۲۲. صص ۱۷۵-۱۸۹.
- فروغی، مهسا؛ کشاورزی ارشدی، فرناز؛ صالحی، مهدیه. (۱۳۹۰). «مقایسه درک کلامی در دانش‌آموزان دختر تک‌زبانه و دوزبانه». **فصل‌نامه علمی- پژوهشی تحقیقات روانشناختی**. شماره ۱۲. صص ۹۳-۱۰۵.
- کریمی، فرشته. (۱۳۹۲). «بررسی پدیده دوزبانگی و رابطه آن با پیشرفت تحصیلی دانش‌آموزان ابتدایی بندر انزلی». پایان‌نامه کارشناسی ارشد. به راهنمایی محرم رضایتی کیشه‌خاله. دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه گیلان.
- کمالی، بهناز. (۱۳۸۴). **دوزبانگی**. تهران: مدرسه.
- گوهری، فریا. (۱۳۹۰). «مقایسه نقش دوزبانگی بر نارساخوانی دانش‌آموزان ۸-۱۰ ساله مناطق کردنشین و تک‌زبانه شهر تهران». پایان‌نامه کارشناسی ارشد. به راهنمایی مریم سیف نراقی. دانشکده روان‌شناسی و علوم اجتماعی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.

- مدرّسی، یحیی. (۱۳۶۸). درآمدی بر جامعه‌شناسی زبان. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- مشکوه‌الدینی، مهدی. (۱۳۸۶). توصیف و آموزش زبان فارسی. چاپ سوم. مشهد: دانشگاه فردوسی.
- نجاریان، بهمن و مکوندی، بهنام. (۱۳۷۶). «مروری بر پیامدهای دوزبانگی». *مجله تعلیم و تربیت*. شماره ۵۲. صص ۴۷-۵۸.
- Baker, C.** (2006). *Foundations of Bilingual Education and Bilingualism* (4th ed.). Clevedon: Multilingual Matters.
- Bloomfield, L.** (1933). *Language*. New York: Holt Rinehart and Winston.
- Bussman, H.** (1998). *Routledge Dictionary of Language and Linguistics*. (G. Trauth, K. Kazzazi, Eds., G. Trauth, K. Kazzazi, Trans.) New York: Routledge.
- Garcia, O.** (1998). Bilingual Education. In F. Coulmas, *The Handbook of Sociolinguistics* (pp. 405-420). New York: Wiley
- Grosjean, F.** (1984). *Life with Two Languages: An Introduction to Bilingualism*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hakuta, K.** (1986). *Mirror of Language*. New York: Basic Books.
- Hamers, J. , &Blanc, M.** (2000). *Bilinguality and Bilingualism*. (2nd ed.). Cambridge: Cambridge University press.
- Hoffmann, C.** (2014). *An Introduction to Bilingualism*. New York: Routledge.
- Jespersen, O.** (1992). *Language*. London: Allen & Unwin.
- Kimble, G. , &Garnezy, N.** (1963). *Principles of General Psychology*. (2nd ed.). New York: The Ronald Press Co.
- Macnamara, J.** (1966). *Bilingualism and Primary Education: A Study of Irish Experience*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Marian, V. , &Shook. A.** (2012). The Cognitive Benefits of Being Bilingual. pp. 1-12. Retrieved from The DANA Foundation: <http://dana.org>.
- Lambert, W. , &Peal, E.** (1962). The Relation of Bilingualism to Intelligence. *Psychological Monographs*, pp. 1-23.
- Oller, D. , Urbano, R. , Eilers, R. , &Cobo-Lewis, A.** (1997). Development of Precursors to Speech in Infants Exposed to Two Languages. University of Miami, pp. 407-425.
- Romaine, S.** (1992). *Bilingualism*. Oxford: Blackwell.

The Comparison of Language Learning Skills between Monolingual and Bilingual Students in ChaharmahalvaBakhtiari province

Abstract

This article compares language learning skills (listening and speaking) between Persian native speakers of Borujen (monolinguals) and Lori-Persian speakers of Lordegan(bilinguals) in Chaharmahalvabakhtiari province. Bilingualism is a complicated matter that can affect the language learning skills in bilingual students. The purpose of this article is to complete the studies on bilingualism and to provide a suitable theoretical basis for achieving a desirable situation in bilingual education. In this research we used TOLD-P:3 test to evaluate the language learning skills. Obtained data analyzed by statistical indexes of mean, standard deviation, standard error of mean, kurtosis and skewness, in the area of descriptive statistics with levene and independent samples, and t test in the area of inferential statistics. Statistical analysis was performed by the SPSS software package. Results showed that the difference between learning language oral skills in monolinguals and bilinguals is significant ($p < 0.01$). Results also approved that the research hypothesis in the weakness of bilingual group compared with monolingual group in language learning skills are true. Findings of the research emphasizes the necessity of a special attention to the students of language learning in bilingual regions.

Keywords: Monolingual; Bilingual; Language Skills; Persian Language; Lori Language.

تحلیل واژگان به‌کاربرده در مجموعه شعرهای آزاد «باد مخابره خواهد کرد»

اثر غزال مرادی

پرویز شیبانی (نویسنده مسئول)

استادیار گروه آموزشی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان تهران ایران

payam1_222@yahoo.com

هدیه حسینی

دانشجوی کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان تهران ایران

-

چکیده

یکی از مهم‌ترین وجوه تحلیل شعر، بررسی توانایی شاعر در بهره‌گیری از امکانات زبانی است و بدون تردید، یکی از بارزترین ویژگی‌های شعر معاصر، جرئت شاعر در به‌کارگیری واژگان جدید و استفاده از ساخت‌های نحوی متنوع است. غزال مرادی، از جمله شاعران معاصر نو ظهوری است که نامش، کمتر به گوش خورده است و کمتر کسی است که با اشعار، سبک شعری، افکار و روحیات او آشنایی داشته باشد. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های مجموعه شعر "باد مخابره خواهد کرد"، استفاده شاعر از واژگان متنوع و نو است. این مقاله توصیفی-تحلیلی، پژوهشی است که، به روش کتاب‌خانه‌ای، به بررسی و تحلیل اهمیت واژه‌ها به عنوان مهم‌ترین عنصر شعر نو در مجموعه شعرهای آزاد "باد مخابره خواهد کرد" اثر غزال مرادی، شاعر معاصر، پرداخته است. دستاوردهای این پژوهش نشان می‌دهد، غزال مرادی، بیشترین توجه به واژگانی که ارتباط مستقیمی به جنس زن دارد، داشته است. و در به‌کارگیری واژگانی که تاکنون در اشعار قدیم و جدید رایج نبوده، دستی دارد و همین موضوع موجب شده با دیگر شاعران هم عصر خود کمی متفاوت باشد.

کلیدواژه‌ها: شعر نو، غزال مرادی، واژه، تنوع کلمات.

۱- مقدمه

شعر معاصر، صرف نظر از معنا و مفهوم، شعری است که بیانگر درک و فهم و دانش مردم زمانه است؛ شاعر ورزیده شعر معاصر نبض جامعه را می‌شناسد، از درد و رنج مردم آگاهی دارد، روح زمانه را درک می‌کند، دغدغه‌ها، مشکلات و مسائل سیاسی، اجتماعی، اقتصادی را می‌فهمد. اشعار او با زمان حال مطابقت دارد و از موضوعات و مضامین روزمره و مدرن سخن می‌گوید.

«در نزد شاعران معاصر، زبان ورزی هدف اصلی شعر قلمداد شد. این بخش از شعر امروز با تاکید بر تکنیک، پرهیز از استعاره‌پردازی و تزئین‌گرایی و فاصله‌گیری از ادبیت در شعر، تلاش می‌کند تا شعری کاملاً متفاوت باشد و راهی تازه برگشاید و باز نماید؛ اما پافشاری مداوم شیفتگان شعر زبان گرا بر نحو شکنی‌های پی در پی زمینه سوتفاهمی گزیده را برای بسیاری از نو آمدگان امروز فراهم آورده است و آن سوتفاهم گزیده این است که به جای آنکه شعر را یک آفرینش هنری بیان کنند، آن را تا حد یک پدیده فنی پایین می‌آورند. جهت‌گیری عمومی شعر کلاسیک فارسی به سوی زبان و بیانی فاخر و رسمی است و بسیاری از واژه‌ها و ساخت‌های زبانی را به جرم غیر شاعرانه بودن به خود راه نمی‌دهد به همین دلیل از بیان طبیعی و منطق معمول کلام فاصله گرفته است.» (ر. ک. حسن لی، ۱۳۸۷: ۱۶۸)

«البته آشکار است که نو و معاصر بودن یک اثر (شعر) مشروط به درک موقعیت‌های زمانی-مکانی و اشراف بر پدیده‌ها و عناصری است که به این زمان و این مکان و به "این‌جا" و "اکنون" مربوط می‌شود. به این ترتیب استعاره، تمثیل، عاطفه، تخیل و ... از منشور همین ادراک می‌گذرند. یافته‌های حسی شاعر از مضامین همه زمانی (مرگ، عشق، و...) اگر بر بستر زمان و مکان و زبانی متحول شکل نگیرد چگونه می‌تواند نو و معاصر نامیده شود.» (ر. ک. باباچاهی، ۱۳۷۷: ۲۳۰)

شاعران معاصر بنا بر گرایش‌های فکری، باورهای شخصی و روانی خود، گونه‌ای از زبان شعر معاصر را به کار می‌گیرند. از همین رو زبان شاعران انقلابی، اجتماعی و حماسی با شاعران رمانتیک و احساسی متفاوت است. زبان فارسی امروز، با زبان فارسی دوران گذشته فرقی که دارد بیشتر در واژگان آن است و آن خود مسئله‌ای جبری و گریزناپذیر است. انتخاب واژه‌های درست و به‌جا در شعر علاوه بر معنای ظاهری که دارد به نوشته ما ارزش و اعتبار می‌بخشد.

هدف از نوشتن این مقاله بررسی واژه‌ها و تنوع آن‌ها در مجموعه شعرهای آزاد "باد مخابره خواهد کرد" اثر غزال مرادی شاعر معاصر است. غزال مرادی متولد ۲۳ بهمن سال ۱۳۶۳ تهران می‌باشد. او دارای مدرک کارشناسی ریاضی و هم‌چنین دانشجوی کارشناسی ارشد مدیریت اجرایی EMB است. فعالیت ادبی‌اش را از سال ۱۳۷۷ آغاز کرده است و در سه حوزه نقد شعر و داستان کوتاه تالیفاتی دارد.

از او کتاب شعری با عنوان «باد مخابره خواهد کرد» در سال ۱۳۹۰ منتشر شد که این کتاب کاندیدای جایزه گام اول هم شده است. او علاوه بر ادبیات در حوزه زنان نیز فعالیت دارد و مقالات او در این زمینه که در سایت‌های زنان منتشر شده است. او هم اکنون مسئول بخش شعر روایی ماهنامه چوک است. هم‌چنین خانواده وی نیز اهل قلم می‌باشند مادرش محبوبه پاشایی (پرن آیدین) نویسنده بوده و دارای چند اثر منتشر شده است و خواهرش آنا ماریا مرادی نیز به تازگی کتابی با عنوان «اصالتاً درختی تبریزی‌ام» را منتشر کرده است. آثار غزال مرادی در زمینه‌های مختلف عبارت

هستند از: ساراسواتی در آینه، همه ما دیگران، تاثیر فناوری نانو بر تصمیم خرید مصرف کننده، درناها نمک گیر می‌شوند...

کتاب "باد مخابره خواهد کرد" شامل ۸۶ شعر سپید است که به گفته شاعر، طی سال‌های ۸۴ تا ۸۹ سروده است. به طور کلی در این کتاب با مجموعه‌ای روبه‌رو هستیم که از واژگان، صنایع ادبی و تصاویر بسیار متنوع و درعین حال زیبا و بکر بهره برده است.

درون مایه اشعار این کتاب در عین آزاد بودن و سادگی، پیچیدگی‌هایی را دارد که مخاطب را خسته نمی‌کند.

۱-۱- پرسش‌های پژوهش

- الف) آیا شاعر در به کارگیری واژگان متنوع موفق عمل کرده است؟
- ب) آیا شاعر در به کارگیری واژگانی که بار ادبی ندارند نیز موفق عمل کرده است؟
- ج) آیا واژگان متنوع باهم ارتباطی هم دارند؟
- د) آیا استفاده از این نوع واژگان در ادبیات فارسی سابقه‌ای هم دارد؟
- ه) آیا شاعر، از واژگان قدیمی که امروزه مورد استفاده نیست، بهره جسته است؟

پیشینه پژوهش

تا کنون هیچ پژوهشی در حوزه چند و چون به کارگیری واژگان و تنوع کلمات در کتاب "باد مخابره خواهد کرد" اثر غزال مرادی، شاعر معاصر، صورت نگرفته است. پژوهش‌هایی که نزدیک به این موضوع انجام شده‌اند، عبارتند از: تاج آبادی، بیگی و عسکری: ۱۴۰۱) مقاله، بررسی واژگان و اصطلاحات غربی در تصویر سازی مضمون‌آفرینی شعر عصر مشروطه، مطالعه موردی در اشعار ایرج میرزا (زبان، پدیده‌ای پویا و زنده است که در طول زمان، تحول می‌یابد و در وسعت و دامنه آن، دگرگونی‌های زیادی رخ می‌دهد. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های آن، وام‌گیری از سایر زبان‌هاست که در دوره مشروطه، این مسأله در اشعار شاعرانی چون ایرج میرزا، بر اثر عواملی مانند رواج صنعت چاپ در ایران، آشنایی ایرانیان با ادبیات اروپایی، نهضت ترجمه و نشر آثار اروپایی و غیره صورت گرفته است. نویسندگان در این پژوهش به روش توصیفی - تحلیلی و با ابزار کتاب‌خانه‌ای به بررسی واژگان و اصطلاحات غربی در تصویر سازی و مضمون - آفرینی اشعار ایرج میرزا پرداخته‌اند. یافته‌های پژوهش، بیانگر این است که ایرج، در اشعار خود به‌وفور از واژگان غربی استفاده نموده و بسامد واژگان فرانسوی در اشعار او در رابطه با اصطلاحات اداری، بیشترین واژگان غربی را به خود اختصاص داده است و اصطلاحات اجتماعی و سیاسی، نظامی، وسایل غربی در زندگی روزمره، مکان‌های مدرن، فرهنگی و ادبی، علمی، به ترتیب در رتبه بعدی قرار دارند.)، (قلی زاده و پولادی: ۱۴۰۱: ۱۱۱-۸۹) بررسی واژه‌ها و اصطلاحات نظامی فوت شده از فرهنگ‌های لغات بر اساس آداب الحرب و الشجاعة (کتاب آداب الحرب و الشجاعة یکی از آثار ارزشمند فارسی است که هم از نظر قدمت و هم از نظر دارا بودن واژه‌های عمومی و اصطلاحات تخصصی نظامی دارای اعتبار زیادی است که بسیاری از این واژه‌ها گردآوری و ثبت نشده و ثبت آن‌ها از نظر فرهنگ‌نویسی اهمیت ویژه‌ای دارد. هم‌چنین به دلیل تخصصی بودن این کتاب در حوزه نظامی، پژوهش در این موضوع از اهمیت شایانی برخوردار است، ولی به دلیل گستردگی اصطلاحات نظامی و ابعاد مختلف آن در این کتاب،

پژوهش در همه این ابعاد کاری دشوار و زمان‌بر است؛ بنابراین در این پژوهش فقط واژه‌های نظامی مربوط به انواع پیکان و گرز که از فرهنگ‌های لغات فوت شده است، برای اولین بار بررسی و معرفی می‌شوند. روش کار مطالعه کتاب آداب الحرب و استخراج واژه‌های مورد بحث، سپس جستجوی آن‌ها در فرهنگ‌های لغات معتبر فارسی است تا روشن شود که هیچ یک از آن‌ها در این فرهنگ‌ها نیامده است. نتیجه این پژوهش حکایت از آن دارد که سیزده اصطلاح نظامی در این موضوع هست که تاکنون در هیچ فرهنگ لغتی ثبت نشده و در این پژوهش برای نخستین بار است که این واژه‌ها و اصطلاحات معرفی شده است. (گیتی فروز و مالچی زاده: ۱۳۹۶) بررسی واژگان و اصطلاحات مرتبط با صنعت فلزشناسی در دیوان کلیم کاشانی (اصطلاحات فلزشناسی در دیوان کلیم کاشانی از لحاظ مفهوم به دو دسته تقسیم می‌شود و کاربرد آن‌ها در مفاهیم مجازی بر بار معنایی آن‌ها می‌افزاید، از نظر ساختار نیز خلق انواع ترکیب‌ها و کاربرد صنایع ادبی و فنون بلاغی موجب غنای اصطلاحات فلزشناسی می‌شود. این مقاله شیوه‌های مختلف کاربرد واژه‌ها از نظر بلاغی و صورخیال را بررسی می‌کند و در پایان هر کدام از واژه‌ها را توضیح داده و ابیاتی که در آن‌ها از آن واژه استفاده شده است را ذکر می‌کند. (شکرائی، ۱۳۹۹: ۲۱۹) بررسی واژگان و ساخت نحوی در اشعار سیاوش کسرایی. (سیاوش کسرایی را می‌توان یکی از پیروان موفق نیما یوشیج دانست؛ کسی که از غالب امکانات زبانی بهره گرفته و تنوع واژگان و استفاده از ساخت‌های نحوی کهن و جدید، از ویژگی‌های زبانی شعر اوست. توجه کسرایی به واژگان زبان محاوره، در کنار به‌کارگیری واژگان قدیم، باعث نشده است خلاقیت شعری و هنری در اشعار وی رو به افول بگذارد. صرف‌نظر از لغزش‌های زبانی بسیار اندک، در مجموع، زبان شعر کسرایی، زبانی است منسجم و روان که غالباً رنگ و بوی اجتماعی دارد.)

روش پژوهش

این مقاله با روش‌های کتاب‌خانه‌ای، مصاحبه و به صورت توصیفی-تحلیلی به رشته تحریر درآمده است.

۱- بحث و بررسی

همان‌گونه که زبان، از عناصر اصلی آفرینش شعر است، واژه نیز از عناصر بنیادین زبان این آفرینش است. مسلماً هر اثر ادبی را می‌توان از منظری، آفرینش زیبایی با واژه‌ها و به تعبیری، جادوی واژه‌ها دانست. واژگان، خمیرمایه‌هایی هستند در خدمت نوآوری‌های ذهنی شاعر و بیان مقصود او. (شکرائی، ۱۳۹۹: ۲۱۹)

یکی از شیوه‌های انتخاب واژگان توسط شاعر، تعامل ادبی و هنری این واژگان برای رسیدن به مفهومی کلی است. «واژه» در شعر، عنصر اساسی و بنیادین است و اثر ادبی، از کارکرد، هم‌نشینی و ترکیب واژگان پدید می‌آید. این قدرت و ظرفیت واژه است که فرصت کشف سبک شاعر را فراهم می‌کند. (آقاحسینی و زارع، ۱۳۳۷: ۱۷)

غزال مرادی، شاعر معاصر، در مجموعه شعر خود، درباره موضوعات متنوعی شعر سروده است. همین امر موجب شده واژگانی به کار گیرد که متنوع باشند. مرادی توانسته با استفاده از واژگان متنوع که مربوط به یک گروه و یک موضوع هستند، صنعت مراعات‌النظیر را در جای‌جای کتاب شعری خود، بیش از هر صنعت دیگری، به کار گیرد. واژگانی که غزال مرادی بیشتر به کار برده است، عبارتند از:

۱-۱- واژگان و اصطلاحات مربوط به زن و زنانگی در شعر غزال مرادی

۱-۱-۱- موضوع زن و مسائل مربوط به زن در کتاب شعر غزال مرادی به وفور دیده می‌شود. شاید میزان کاربرد واژه زن و تعبیر زنانگی، در اشعار غزل مرادی از برجسته‌ترین و مکررترین‌ها باشد. جالب آن است که عنوان کتاب «باد مخابره خواهد کرد» برگرفته از شعری است که، موضوع زن را مطرح می‌کند:

الف) «... اینجا زمین است

و من زنی که صدایش را باد مخابره خواهد کرد.» (مطابق الگو: قطعه ۴۷: ص ۵۳)

ب) هم‌چنین مرادی، از «زنی شوریده» سخن می‌گوید:

تصویرم، "زنی" شوریده است. که تمام شهر را تافته» (مطابق الگو: قطعه ۷- ص ۱۲) .

ج) مرادی، ایثار اجباری زن را در قطعه ۵ چنین بازگو کرده است:

«"زنم"، از مردی واقعی، تنها لگنی به یاد دارد. و بیست سال است که عق می‌زند.» (مطابق الگو: قطعه ۵- ص ۱۱)

د) غزال مرادی، از میان زنان ناکام و جوانمرگ و برجسته تاریخ نیز در همین راستا، یاد می‌کند. فقط سه مصراع، که

حکایت از ناکامی و نافرجامی شاعر (مانند مضمون شعر او) دارد، از رابعه بلخی^۱ سخن می‌گوید:

«در من رابعه‌ای هست

آن قدر زود می‌میرد

که فرصت خون نوشته‌هایش...» (قطعه ۱۱- ص ۱۵) (قطعه ناقص سروده شده است.)

ه) مرادی، در جایی دیگر از رسالت "زن بودن"، سخن به میان می‌آورد. او می‌گوید، زن بودن یعنی در عین داشتن

لطافت و ظرافت، باید در همه عرصه‌های زندگی، پرتلاش و محکم و استوار بود.

«... زن بودن مکاشفه است

باید الهه همه چیز باشی

آن قدر که اشک هایت را، به بهترین شام بدل کنی...» (قطعه ۴۱- ص ۴۷)

۱-۱-۲- واژه دیگری مربوط به جنس زن که مرادی در کتاب شعرش به وفور ذکر کرده است، واژه "مو" یا "گیسو"

است که ارتباط مستقیمی به جنس زن و زنانگی دارد:

الف) «... گره گره

بند از موهایش می‌گشاید، غرق خاطرات» (قطعه ۲۶- ص ۳۲)

ب) «... لبخندت

مرا از هجوم درد، وامی دارد

باز گیسوی تو را می‌یافم.» (قطعه ۳۲- ص ۳۷)

ج) «سکوتت، برفک می‌زند روی موهایم...» (قطعه ۳۷- ص ۴۳)

د) «اینجا شلوغ است

و هر ثانیه‌ای، شمعی را که فوت کند

می‌رود در باد موهایش راشانه کند.» (مطابق الگو: قطعه ۵۵- ص ۶۱)

۱-۳-۱-۳-مرادی، واژه "مادر" را، که یکی از نسبت‌های خانوادگی است و به والد طبیعی یا اجتماعی مؤنث گفته می‌شود، بارها در مجموعه شعر خود آورده است:

الف) «... و مادر که

زمین روی دوشش بود

باید به بهترین مسیر هدایتش می‌کرد...» (قطعه ۱۳-ص ۱۷)

ب) «و مادرم

صدای گنجشک‌ها را به من گوش زد می‌کند

صدای آب، که جاری شدن در تو را هجی می‌کند» (قطعه ۱۸-ص ۲۲)

ج) «خوش به حال مادر

که هنوز می‌تواند

صدای بلبل را از گنجشک تشخیص بدهد...» (قطعه ۱۹-ص ۲۳)

د) «سال‌ها پیش، مادرم

لباس‌های چریکی اش را دور انداخت و مستعمره پدر شد» (قطعه ۶۹-ص ۶۱)

۱-۲-اصطلاحات و تعابیر ریاضی

غزال مرادی، در چندین جا از اشعار خود، از واژه‌هایی استفاده کرده است که مربوط به رشته ریاضی است. این نشان دهنده این است که مرادی چندان از دانش تخصصی ریاضی دور نبوده است:

الف) «هستم، یک، نیستم صفر،

و بودم بین هست و نیست‌های باینری^۲ می‌گذرد.» (قطعه ۳۳-ص ۳۸)

ب) شاعر، در قطعه‌ای دیگر از «پوشا^۳ سخن می‌گوید:

«باید تابعی پوشا پیدا کنم که شریان هایم را به شریان هایت بنگارد، و قلبم را به دو بخش بزن زن، افراز کند.

توهم بگردد! شاید تابع «یک به یکی^۴ پیدا کنی.

دیگر نه ریاضیات پیوندان می‌دهد، نه فلسفه

خطوط هندسی دستانت، چوب خطمان پر است...» (قطعه ۳۴-ص ۳۹)

نکته قابل ذکر در این قطعه این است که شاعر در این قطعه از شعر، به فیزیولوژی (ریتم قلب: بزن، زن) اشاره

کرده و هم‌چنین یک اصطلاح «ثبت اسناد» و معاملات را به کار برده است: «افراز^۵

ج) شاعر در چندین شعر از معادلات ریاضی سخن رانده است:

«عشق، معادله چند مجهولی ست که ریشه‌هایش سرنخی به ته سیگارهایی دارند که در تنهایی ات خاموش شدند

ریه‌هایم، گنجایش این همه دود را ندارند. از اثبات خودم خسته ام،

من بدیهی‌ترین رابطه این معادله‌ام ...» (قطعه ۲۱ - ص ۲۶)

«باور کنید این معادله چیزی کم دارد. آب و خون مترادف اند.» (قطعه ۲۹ - ص ۳۴)

۱-۳-اصطلاحات و واژگان مربوط به پرستاری و بیماری:

مرادی، در چند قطعه، اشارات و مضامین مربوط به پرستاری، بیماری و بیمارستان دارد:

الف) غزال مرادی چندین بار، به روپوش سفید کادر درمان اشاره کرده است:

۱- «روپوش سپیدم خون است فراغ می‌کند،

چرا ملافه روی صورت تان کشیده‌اید؟» (قطعه ۴۷ ص ۵۳)

۲- «... حتی اگر تمام بانوهای سپید پوش^۶

مشعل دستشان بگیرند

و بر بلندترین نقطه شهر بایستند...» (قطعه ۶۶-ص ۷۴)

ب) شاعر در جای دیگر از واژگانی استفاده کرده است که مربوط به دارو، قرص و به طور کلی مواد بهبود دهنده

بیمار هستند:

۱- «چشمه هنوز قرصی نشده که بیندازمش بالا...» (قطعه ۴ - ص ۱۰)

۲) «... ملافه که کنار می‌رود، زخمی از ترکش‌های دیشب است

حتی اگر «والیوم»^۷ را بدون نسخه بدهند. با این زخم‌های کیهانی ...» (قطعه ۱۵- ص ۱۹)

ج) استفاده از دیگر واژگان مرتبط با این مقوله:

۱- آمبولانس:

«... پیاده می‌شوم بوق می‌زنند، آمبولانس

چرا به سردی باورهای مان شده‌ایم؟» (قطعه ۲۳- ص ۲۸)

گویا شاعر، یا هر عابری که از خیابان باخونسردی گذر می‌کند، به هنگام عبور آمبولانس که بوق می‌زند و آژیر

می‌کشد، هم‌چنان با خونسردی و آرامی، بی آن که به آژیر آمبولانس، اعتنا کند و آن را باور داشته باشد، عبور می‌کند.

۲) تیمار داری: شاعر زنی یا همسری را تصویر می‌کند که بیست سال بیمار داری کرده و بیمار رخت خوابی را به

مدت ۲۰ سال، زیرش لگن گذاشته است و هنوز هم آن صحنه‌ها را به یاد می‌آورد، حالت تهوع و استفراغ به او دست

می‌دهد.

الف) «زنم از مردی واقعی تنها لگنی به یاد دارد.

و بیست سال است که عق می‌زند.» (قطعه ۵ - ص ۱۱)

د) در کنار این مقوله (پرستاری و بیماری)، توجه به نکات مربوط به فیزیولوژی^۸ نیز، خالی از لطف نیست. یک

مورد را پیش‌تر اشاره کردیم:

۱) بزن، نزن (ریتم قلب)^۹:

الف) «... شریان‌هایم را به شریان‌هایت بنگارد و قلبم را به دو بخش بزن نزن افراز کند. (قطعه ۳۴ - ص ۳۹)

ب) «... همه عادت‌های دنیا فراموش می‌شود و ضربان بی‌قاعده قلبم عادی» (همان قطعه)

۲) رگ و درپچه‌های آن‌ها:

«... در گوشه‌ای از سرخرگم

ایل یک جانشین می‌شود.

دریچه‌های لانه کبوتری^{۱۰} باز می‌ماند ...» (قطعه ۳۸ - ص ۴۴)

(۳) سلول بنیادی^{۱۱}:

«... سلول‌های بنیادی خنده را که کشف کنی، لبخند می‌زنم.» (قطعه ۵۶ - ص ۶۴)

۱-۴-مخابرات در ادبیات:

بازتاب هر اصطلاح و تعبیر مخابراتی یا خدمات ارتباطی (اعم از تلفن ثابت و سیار و شبکه‌های اطلاع رسانی و اینترنتی و ارتباطات الکترونیکی) در نثر، نظم و شعر، از حضور مخابرات در ادبیات حکایت می‌کند. تعبیر مخابرات، به شکل اشاره و کنایه و صراحه، به کرات در ادبیات و اشعار شاعران معاصر بازتاب داشته است.

غزال مرادی، شاعر حاضر، عنوان کتاب مجموعه‌ی شعر خود را چنین برگزیده است: «باد مخابره خواهد کرد». در شعر و ادب گذشته می‌گفتند: «باد پیام خواهد رساند». چنان‌که حافظ گوید: «ای صبا نکستی از خاک در یار بیار»؛ اما غزال مرادی تعدداً از واژه و اصطلاح «مخابره» بهره جسته است.

الف) غزال مرادی می‌گوید: «این‌جا زمین است، و من، زنی که صدایش را، باد مخابره خواهد کرد» (قطعه ۴۷ - ص ۵۳).

ب) در جایی دیگر، زنگ تلفن را با زنگ قاشق‌های خانه، یکسان می‌داند. احتمالاً برخورد کردن قاشق‌ها و صدا کردن آن‌ها را می‌گوید:

«برای من که همیشه اشک هایم را دفن کرده ام، فرقی نمی‌کند تلفن زنگ بزند یا همه قاشق‌های خانه ...» (قطعه ۳۰ - ص ۳۵)

ج) در شعر و قاموس غزال مرادی، مردگان هم "ایمیل"^{۱۲} می‌فرستند و از رایانه (وسیله و سخت افزار ارتباطی) سخن می‌گویند:

۱- «بگذار همه پیام‌ها روی صفحه مانیتورم رژه بروند...

می‌خواهم گوشه پیام‌ها نوار مشکی بکشم و به دنیا بفرستم: این ایمیل از یک آدم مرده است.» (قطعه ۳۶ - ص ۴۲).

۲- در جایی دیگر، باز هم از رایانه می‌گوید:

«خیره به پاکت‌هایی از صفحه مانیتور گرفته تا زیر در عوارض نوسازی خانه گنبدی‌ام را می‌پردازم ...» (قطعه ۳۸ - ص ۴۴)

د) مرادی، شاعر جوان و معاصر ما، در ضمن استفاده از واژگان امروزی، از واژگانی بهره جسته است که، در قدیم مورد استفاده همگان بوده ولی امروزه کاربردی نداشته یا کمتر مورد استفاده قرار می‌گیرد:

۱- ناقوس^{۱۳}: «کجای این کره خاکی ایستاده‌ایم

ناقوس‌ها

در گوشمان جیغ می‌کشند...» (قطعه ۲۷ - ص ۳۲)

۲- در گذشته "نامه" مهم‌ترین وسیله ارتباطی بین مکان‌های جغرافیایی مختلف بوده است. امروزه کاربردش بسیار

کمتر شده؛ اما هنوز در قالب‌های رسمی و رسمی مورد استفاده است:

«... دیر به دستم می‌رسی، مثل نامه‌های جنگ
اگر آتش بسی در کار باشد» (قطعه ۴۹-ص ۵۵)

۱-۵- واژگان مرتبط با طبیعت:

از گذشته تا کنون، شاعران بسیاری درباره طبیعت در قالب‌های مختلف، شعر سروده‌اند. شعر درباره طبیعت اعجازی را به تصویر می‌کشد که شاعران از کنار آن ساده نگذشته‌اند. شعرا گاه با دقت در طبیعت، به قدرت بی‌پایان خداوند پی می‌برند و گاه چون طبیعت‌گرایان تنها زیبایی آن را وصف می‌کنند. نگاه موشکافانه به طبیعت در آثار برخی شاعران بیشتر از دیگران به چشم می‌خورد. از شعرای قدیم، منوچهری^{۱۴} به شاعر طبیعت شهرت دارد و از شاعران معاصر، سهراب سپهری^{۱۵} است که از عناصر طبیعت بسیار بهره گرفته است. غزال مرادی، شاعر معاصر نیز از این قافله عقب نمانده است. او در مجموعه شعر خود به توصیف طبیعت پرداخته است؛ اما از واژگانی استفاده کرده است که با طبیعت ارتباط مستقیم دارد:

الف) «هرچه بر می‌زنیم فصل‌ها را

پاییز به نام مان در می‌آید

با درختانی که کف خیابان بساط کرده‌اند...» (قطعه ۱-صفحه ۷)

ب) «چشمه، هنوز قرصی نشده که بیندازمش بالا

دریا هنوز

قاصدکی که فوتش کنی طرف من...» (قطعه ۴-ص ۱۰)

ج) «جنگل در دستانم پیشروی می‌کرد...» (قطعه ۶۴-ص ۷۲)

د) «... به یادت می‌افتم

در سرم توفان می‌کنی

و شبیه باران‌های استوایی، اثری هم از تو نمی‌ماند...»

۱-۶- اصطلاحات مربوط به مرد و مردانگی در شعر غزال مرادی

از کسانی که نسبت به چهرهٔ مرد در شعر ایران واکنش نشان داد، فروغ فرخزاد بود. با نگاه به شعر او چهره واقعی مرد ایرانی در ادبیات معاصر نمایان می‌شود. (نوری و قاصد، ۱۳۹۴: ۵۳۳)

۱-۶-۱- غزال مرادی، شاعر معاصر، از جنس مرد در اشعار خود، بیشتر با واژهٔ "پدر" یاد می‌کند. او واژهٔ "پدر" را اکثر اوقات در کنار واژهٔ "مادر" به کار برده است. مرادی در قطعهٔ سیزده از کتاب شعری خود، از پدری سخن می‌گوید که در تمام طول زندگی، همراهی همیشگی داشته و آن چیزی نیست جز "یأس فلسفی"^{۱۶}:

الف) «پدر، یک عمر

با یأس فلسفی زندگی کرد

با سیگارهایش قد کشید...» (قطعه ۱۳-ص ۱۷)

ب) در جایی دیگر شاعر، پدر خود را به حضرت یوسف تشبیه کرده:

«... نام پدر من یوسف نیست

که بوی پیراهنش

بیچد در چاه‌های جهان

آنقدر که به جای نفت

عطر استخراج شود...» (قطعه ۱۶-ص ۲۰)

ج) مرادی، در قطعه ۶۱، ازدواج میان زن و مرد را بیان کرده و اشاره‌ای نیز به محدود شدن آزادی فردی جنس زن بعد از ازدواج می‌کند. هم‌چنین مرادی در این قطعه، از "مرد سالاری" نیز سخن گفته است. اصولاً شعر مدرن، از زمان نیما یوشیج تا این زمان، حتی در ابرازهای عاشقانه، یعنی در مهر‌آمیزترین جلوه‌های خود نیز با نوعی مردسالاری همراه بوده است.

«سال‌ها پیش

مادرم لباس‌های چریکی اش را دور انداخت

و مستعمره پدر شد...» (قطعه ۶۱-ص ۶۹)

۱-۷-واژگان مرتبط با سال نو:

نوروز یا جشن نو شدن، شکفتن و دیگر گشتن طبیعت، یکی از زیباترین جلوه‌های «گردنده فلک» در سیر هستی بخشیدن به زمان است. این رویداد خجسته که اسطوره و تاریخ و امدار عظمت و وجاهتش هستند، بازتاب وسیعی در ادبیات ما دارد؛ تا جایی که کمتر شاعری را سراغ خواهیم گرفت که، ذکری از جلوه‌های نوروز در شعرش جوانه نزده باشد. روایت «نوروز»، یکی از جلوه‌های درخشان شعر فارسی است؛ آنجا که شاعران مختلفی، بهاریه‌های متنوعی سروده و به استقبال از فصل اعتدال رفته‌اند.

غزال مرادی در کتاب "باد مخابره خواهد کرد"، به ندرت از واژگانی استفاده کرده که ارتباط مستقیمی با نوروز و سال نو دارد:

الف) شاعر در قطعه ۴۳، به یکی از آیین باستانی، که گذاشتن ماهی رنگی در سفره هفت سین است، اشاره می‌کند. هم‌چنین شاعر به رسم خواندن دعا بر سر سفره هفت سین و برگرداندن ماهی به آب دریا بعد از سپری شدن نوروز، اشاره دارد:

«... هیچ کدام نمی‌ارزند

به ماهی تنگ بلوری که

سرزده دعای تحویل می‌خواند

شاید امسال

در دریا تحویل شود» (قطعه ۴۳-ص ۴۹)

ب) مرادی در قطعه‌ای دیگر، فرض می‌کند که اگر، سال نو را به کسی تبریک نگویید، سال هم تحویل نمی‌شود. او با این کارش می‌تواند هرچند فرضی از گذر زمان جلوگیری کند تا شاهد آمدن سالی جدید و رخ دادن اتفاقات ناگوار برای جامعه زنان، نباشد:

«همه تبریک‌ها را پس می‌گیرم

تا تحویل نشود

جسد هیچ زنی با سال نو...» (قطعه ۵۸-ص ۶۶)

۸-۱- استفاده از واژه "جنگ" و واژگان مرتبط با آن:

زندگی بشر و تاریخ جهان روزی بدون جنگ و خونریزی به یاد ندارد. چنان‌که از آغاز تا کنون جدال و کشتار مساله روزمره و بخشی از زندگی بشر بر روی این کره خاکی بوده است. حکمای قدیم و جدید نسبت به جایگاه و تاثیر جنگ در زندگی نظرات فراوانی داده‌اند، «از هراکلیتوس که جنگ را پدر همه چیز می‌داند تا نیچه که جنگ را عصاره تمدن» در واقع جنگ امروز هم بخشی عظیم از سرمایه حیات بشری را به خود اختصاص داده است و تقلاي بزرگ‌ترین کار نجات و عظیم‌ترین بودجه‌های مادی صرف تهیه ابزار و آلات جنگی می‌شود. اما از طرفی تلاش برای برقراری صلحی پایدار و مقابله با وضع خشونت بار جنگ نیز همواره در جریان بوده و صلح‌طلبی به عنوان یکی از مضامین اساسی فرهنگ‌ها بین ملت‌ها به موازات جنگ پیش رفته است. در این باره بزرگان و اندیشمندان و مصلحان زیادی داد سخن داده و ادبای صلح طلب سخن‌ها گفته‌اند. اما شاید بتوان گفت ادبیات و شعر به جهت دوری از منافع قدرت‌طلبانه به صلح وفادارتر بوده‌اند. تاریخ شعر ایران نیز با نمونه‌های پرشمار و متنوع گواه بر این مدعا است که شاعران از بیداد و ویرانگری جنگ نالیده‌اند.

مرادیدر کتاب شعری خود، علاوه بر این‌که به طور مستقیم، از واژه "جنگ" استفاده کرده است، در قطعه‌های مختلف خود از اصطلاحاتی بهره جسته که با جنگ مرتبط است. مانند ابزارهایی که در جنگ مورد استفاده قرار می‌گیرد.

۸-۱-۱- "جنگ":

الف) «... فرقی نمی‌کند

هرجا که جنگ باشد

آسمان خراش هایش

سر ما خراب می‌شود» (قطعه ۲۴-ص ۲۹)

ب) شاعر در قطعه ۴۹، علاوه بر این‌که واژه جنگ را به کار برده، از اصلاح "آتش بس"^{۱۷} نیز بهره جسته است:

«... دیر به دستم می‌رسی

مثل نامه‌های جنگ

اگر آتش بسی در کار باشد» (قطعه ۴۹-ص ۵۵)

۲-۱-۸- «ابزارهای جنگی»:

الف) شاعر در کتاب شعری خود، بیش از استفاده از واژه جنگ، از نام ابزارهایی بهره جسته است که، آلات جنگی محسوب شده و طرفین درگیر در جنگ، به کمک همین ابزار که می‌تواند صلاح گرم یا سرد باشد، قدرت هم را تضعیف می‌کنند. شاعر در اشعار خود بیشتر از نام صلاح‌های گرم (تفنگ، تپانچه، ترکش و...) بهره برده است:

«مشتی خاک می‌دزدی

من با تفنگ هایم می‌آیم

تو با تفنگ هایت

این گونه، خاک به خون هردویمان آغشته می‌شود.» (قطعه ۶-ص ۱۲)

و یا در قطعه‌ای دیگر می‌سراید:

«با تپانچه‌ای که روی شقیقه ام

گل یا پوچ

بازی می‌کند.» (قطعه ۳۷-ص ۴۳)

۱-۹- واژگانی که به افسانه و یا داستانی اشاره دارد:

به طور کلی شاعر با به کار بردن اسامی شخصیت‌های مربوط به افسانه‌ها و داستان‌های قدیم، توانسته است، صنعت تلمیح را با هنرمندی به کار ببرد.

الف) شاعر در قطعه شانزدهم، به داستان پیراهن یوسف پیامبر (ص)، اشاره می‌کند. در مورد این پیراهن گفته شده که یوسف آن را از حضرت ابراهیم (علیه‌السلام) به ارث برده بود و زمانی که، حضرت یعقوب نابینا می‌شود، حضرت یوسف این پیراهن را به سوی پدرش می‌فرستد تا بینایی او به وسیله پیراهن شفا یابد^۸. گفتنی است که، حضرت یعقوب، چند روز قبل از رسیدن پیراهن، بوی آن را استشمام می‌کرده است. در این قطعه نیز شاعر، از این داستان وام گرفته و پیراهن پدر خود را به پیراهن حضرت یوسف (ص) تشبیه کرده است:

«... نام پدر من یوسف نیست

که بوی پیراهنش

بیچد در چاه‌های جهان...» (قطعه ۱۶-ص ۲۰)

ب) در قطعه‌ای دیگر، شاعر از نام «پترس» یاد کرده است. داستانی خیالی که در آن کودکی به نام پترس، برای جلوگیری از خرابی سد خاک ریز، انگشت خود را درون سوراخ سد می‌کند و با انگشت خود آن را می‌بندد، از این پسر کوچک در کتب درسی با نام «پترس فداکار» یاد می‌شود.

شاعر، در این قطعه ضمن اشاره به داستان پترس فداکار، از رخ دادن فاجعه‌ای سخن می‌گوید که هیچ کس نمی‌تواند آن را رفع کند:

«این بند به آب رفته است

هزار انگشت پتروس هم نمی‌تواند

نجاتش دهد...» (قطعه ۲۴-ص ۲۹)

ج) مرادی در قطعه هفتاد، با آوردن نام "لیلی"، داستان مشهور لیلی و مجنون، اثر نظامی را، در ذهن مامجسم می‌کند:

«بچه‌ها باید بزرگ شوند

هرطور که شده

پشت میز و نیمکت‌ها حروف را هجی کنند

تاریخ ادبیات بخوانند

و هیچ وقت نفهمند

لیلی، همان مادرشان است» (قطعه ۷۰-ص ۷۸)

د) در جایی دیگر، شاعر از داستان عاشقانه رودابه و رستم، یاد می‌کند. و یاد آور می‌شود که مردان با سخن‌های

عاشقانه خود، می‌توانند زن را، شیفته خود کنند؛ اما شاعر می‌گوید، من هم چون رودابه نیستم که با سخنان عاشقانه

مردان (رستم)، فریب عشق را خورده و عاشق شوم:

«مردان، استعاره‌های خوبی بلدند

من را به ماه

و گیسوانم را...

نه!

اشتباه نکن

رودابه نمی‌شوم

این کلاه، زیادی به سر من گشاد است» (قطعه ۷۶-ص ۸۴)

نتیجه‌گیری

شاعر در این کتاب از اصطلاحات و واژگانی که به جنس زن ارتباط مستقیمی دارند، بیش از واژگان دیگر بهره جسته

است؛ این را می‌توان به این دلیل دانست که، جنسیت خود شاعر، مؤنث است. هم‌چنین شاعر از واژگانی استفاده کرده

است که، متعلق به رشته‌هایی هم‌چون، پزشکی، ریاضی، مهندسی است (کلماتی که بار ادبی کمتری دارند) و همین امر

موجب شده مجموعه شعری خلق کند که، نو و بدیع است. کمتر شاعری را می‌توان جست، که از چنین واژگانی

استفاده کرده باشد. مجموعه شعر باد مخابره خواهد کرد، اثر غزال مرادی شاعر معاصر، به دلیل استفاده از واژگان متنوع

و اغلب از یک گروه، منبعی غنی نیز برای ذکر نمونه صنعت مراعات النظیر است.

اشعار این کتاب، رویکرد اجتماعی دارد و نگاه به مسائل زن در آن برجسته است. مجموعه‌ای است که در آن علاوه

بر خطوط بسیار خوب و قابل تحسین به اشعار بسیار خوب و عالی برخورد می‌کنیم. این در حالی است که، باید با

ذره بین به دنبال یک شعر خوب در مجموعه‌های چاپ شده این روزگار بود. باید نشست در انتظار خواندن شعرها و مجموعه‌های غزال مرادی، که "باد مخابره خواهد کرد" او را به عنوان شاعری آینده دار معرفی می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

۱- رابعه از شاعران برجسته‌ای بود که چند قطعهٔ چندبیتی از وی نمانده است. (استاد ذبیح الله صفا ۶۷ قطعه نقل کرده است) یک قطعه پنج بیتی که یک بیت آن را، غزال مرادی در آغاز قطعهٔ «رابعه» ی خود آورده: مگر چشم مجنون به ابر اندر است که گل رنگ رخسار لیلی گرفت ؟ - قطعهٔ دیگر نیز پنج بیت است که دو بیت آن چنین است: عشق، دریایی کرانه ناپدید کی توان کردن شنا ای هوشمند توسنی کردم، ندانستم همی کز کشیدن، سخت‌تر گردد کمند.

۲- در دستگاه اعداد باینری، هر عدد را با دو رقم صفر و یک، نشان می‌دهند. چنین نمایشی را «نمایش اعداد در مبنای دو» نیز می‌نامند.

۲- مجموعه تابع پوشا، رابطه‌ای ریاضی ست که براساس آن، به ازای هر عضو در مجموعهٔ مقصد، عضوی در مجموعهٔ مبدأ هست.

۳- تابع «یک به یک» هم رابطه‌ای ریاضی ست که هر عضو، مجموعه را به عضو دیگر مجموعه، می‌نگارد یا تصور می‌کند

۴- افزاز در فقه و حقوق ایران در دو معنا به کار می‌رود. در یک معنا افزاز، عبارت است از؛ تقسیم کردن مال مشاعی بین دو یا چند نفر شریک. در معنای دیگر، افزاز یکی از شیوه‌های تقسیم مال مشاع به شمار می‌رود و در این معنا افزاز عبارت است از تقسیم تمام اجزای مال مشاع میان شرکا و این تقسیم‌بندی براساس سهم هریک از شرکا انجام می‌شود. افزاز می‌تواند به صورت برابر و تراضی بین طرفین، یا اجباراً و از طریق حکم دادگاه صالحه انجام شود. به مالی که به صورت غیرمشاع باشد نیز قَرُز گفته می‌شود. افزاز را نباید با تفکیک اشتباه گرفت، زیرا تفکیک در عرف ثبتی عبارت است از تقسیم مال غیرمنقول حداقل یک نفر به قطعات کوچک‌تر، اما در افزاز باید مالکیت در اختیار بیش از یک نفر باشد.

۵- بانوی چراغ به دست، یا همان «فلورانس نایتینگل» - که گویا در جبهه، شبانه به مجروحان جنگلی سر می‌زده و عیادت و درمان می‌کرده است، در شعر غزال مرادی، اشاره به خود اختصاص داده است

۲- دیازپام به انگلیسی (Diazepam): با نام تجاری والیوم به انگلیسی (Valium): ۶- داروی مسکن و خواب‌آور است که برای تسکین اضطراب، اختلالات خواب و اختلالات هراس تجویز می‌شود. این دارو هم‌چنین به عنوان ضد تشنج و شل‌کننده ماهیچه اسکلتی، درمان انقباض عضلانی و تشنج (تب و تشنج در کودکان یا حمله صرع) نیز استفاده می‌شود. ۷-

- فیزیولوژی: به فرانسوی ۸- () یا کاراندام‌شناسی یا تن‌کردشناسی، دانش عملکرد سامانه‌های زنده و یکی از شاخه‌های زیست‌شناسی است که به مطالعه اعمال حیاتی موجود زنده، اندام‌ها، بافت‌ها، سلول و عناصر آن می‌پردازد.

۹- ضربان قلب و یا پالس تعداد دفعاتی است که قلب در یک دقیقه می‌تپد. .

۱۰- دریچه‌های لانه کبوتری، دریچه‌های کوچکی هستند که در امتداد سیاهرگ‌ها قرار دارند. این دریچه‌ها به جلوگیری از جریان خون به عقب کمک می‌کنند و به این ترتیب، خون را به سمت قلب هدایت می‌کنند. هنگامی که دریچه‌های لانه کبوتری ضعیف می‌شوند، خون می‌تواند به عقب برگردد و در سیاهرگ‌ها جمع شود. این امر می‌تواند منجر به بروز مشکلاتی شود.

۱۱- سلول‌های بنیادی بالغ، در واقع سلول‌های بنیادی تمایز نیافته‌ای هستند که در یک بافت خاص یافت می‌شوند. به این سلول‌ها، adult stem cell یا سلول‌های بنیادی غیر جنینی یا سلول‌های بنیادی سوماتیک هم گفته می‌شود. آن‌ها سلول‌های تمایز نیافته‌ای هستند که در بسیاری از بافت‌های مختلف، در سراسر بدن یافت می‌شوند. برخلاف سلول‌های بنیادی جنینی که

می‌توانند به هر سلولی در بدن تبدیل شوند (به نام پرتوان)، سلول‌های بنیادی بالغ که در طیف وسیعی از بافت‌ها از جمله پوست، قلب، مغز، کبد و مغز استخوان یافت شده‌اند، معمولاً محدود به تبدیل شدن به سلول‌های همان بافت به خصوص هستند. آن‌ها که برای دهه‌ها در بافت‌ها وجود دارند، در صورت نیاز جایگزین سلول‌هایی می‌شوند که در بافت‌ها از بین می‌روند.

۱۲. روشی برای تبادل پیام («نامه») بین افرادی است که از وسایل الکترونیکی استفاده می‌کنند.

۱۳- ناقوس نوعی وسیله ساده تولید صدای توخالی است که در گروه سازهای کوبه‌ای ایدیوفون قرار می‌گیرد. این وسیله عملکردی، هم‌چون زنگ، زنگوله داشته و بزرگتر از آن‌ها است. ناقوس نوعی وسیله مذهبی نیز محسوب شده و در برخی از ادیان به عنوان وسیله خبر کردن مومنان به کار می‌رود. در برخی از کشورهای اسلامی، مسیحیان به جای ناقوس فلزی، از ناقوس چوبی استفاده می‌کنند. در ایران گاهی از ناقوس برای بزرگداشت مراسم سیاسی نیز استفاده می‌شود. بزرگترین ناقوس جهان ۳۶ تن وزن، ۳ متر و ۷۲ سانتی متر ارتفاع و ۳ متر و ۸۲ سانتی متر قطر دارد. این ناقوس در هلند ساخته شده و در ژاپن برای اهداف توریستی به کار می‌رود.

۱۴- ابوالنجم احمد بن قوس بن احمد، منوچهری دامغانی (درگذشته به سال ۴۳۲ هجری) معروف به منوچهری، از شعرای طراز اول قرن پنجم هجری و اهل دامغان بود.

۱۵- سهراب سپهری (۱۴ مهر ۱۳۰۷ - ۱ اردیبهشت ۱۳۵۹) شاعر، نویسنده و نقاش اهل ایران بود. او از مهم‌ترین شاعران معاصر ایران است و شعرهایش به زبان‌های بسیاری از جمله انگلیسی، فرانسوی، اسپانیایی و ایتالیایی ترجمه شده‌است.

۱۶ دو عنصر شایع در روحیات پاره‌ای از افراد جامعه، به ویژه شاعران و روشن فکران است، و پدیداری آن تابعی از متغیر روحی و عاطفی افراد است که در پیوند مستقیم با اوضاع فردی و خانوادگی شخص و نیز شرایط سیاسی، اجتماعی و اقتصادی جوامع شکل می‌گیرد. (بالی و حلبی، ۱۳۹۲: ۱۲)

۱۷- آتش‌بس به توقف موقتی هر جنگی گفته می‌شود که در آن، هر کدام از طرف‌های جنگ، با تعلیق کارهای تجاوزکارانه موافقت می‌کنند. آتش‌بس‌ها ممکن است بخشی از یک قرارداد رسمی یا بخشی از تفهیم غیررسمی مضمون تعلیق جنگ میان نیروهای مخالف باشند.

- «این پیراهن مرا ببرید، و بر صورت پدرم بیندازید، بینا می‌شود!» (یوسف/سوره ۱۲، آیه ۹۳) ۸۱

منابع

- بالی و حلبی، (۱۳۹۲). زمینه‌های بدینی و یأس فلسفی در اشعار تعلیمی و غنایی ایرج میرزا، فصل‌نامه تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی، شماره ۱۷، ص ۱۱-۲۸.
- خانلری، پرویز (۱۳۷۳)، زبان‌شناسی و زبان فارسی، چاپ ششم، تهران: توس.
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۶۷)، لغتنامه، چاپ اول، تهران: انتشارات دانشگاه تهران. ۸.
- شکرائی، محمد (۱۳۹۹). بررسی واژگان و ساخت نحوی در اشعار سیاوش کسرایی، مجله علمی مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۱۱، بهار و تابستان، شماره ۲۱، ص ۲۱۵-۲۳۸.
- مدرسی و رسولیان، (۱۴۰۲). بررسی واژگان غیر مستعمل در اشعار رودکی، فصل‌نامه بین‌المللی علمی-تخصصی مطالعات زبان فارسی، سال ۶، بهار، شماره ۱۳، ص ۷۳-۹۴.
- مرادی، غزال (۱۳۹۰). باد مخیره خواهد کرد، تهران: هنر رسانه اردیبهشت
- نوری و قاصد، (۱۳۹۴). حضور مردان در شعر زنانه فروغ فرخزاد، مجموعه مقاله‌های دهمین همایش بین‌المللی، شهر یورماه، ۴)

مصاحبه

- علی بابا چاهی، شاعر و منتقد ادبی، ۷۲ ساله
- علی داودی: ارشد ادبیات فارسی، ۵۱ ساله
- علی چراغی، فوق لیسانس ادبیات تطبیقی، ۷۳ ساله

کاربرد زبان قرآن و حدیث بر دیوان سروش اصفهانی

پرویز شیبانی (نویسنده مسئول)

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران

payam1_222@yahoo.com

سعید کهنسال

دانشجوی کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران

Payam1_222@yahoo.com

چکیده

اکثر افراد سروش را به‌عنوان شاعر درباری و مدیحه‌سرا می‌شناسند اما با تحلیل اشعار سروش و تأمل و تعمق در آن‌ها، با بسامد گسترده تأویلات قرآن و حدیث و مضامین مذهبی مواجه خواهیم شد. این پژوهش به روش کتاب‌خانه‌ای و به شیوه تحلیلی توصیفی به بررسی دیوان سروش اصفهانی پرداخته است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که سروش با تأثیرپذیری از آیات قرآن و احادیث، واژه‌های قرآنی را نسبت به احادیث بیشتر به کار برده است و این نسبت، به طوری است که استفاده سروش از احادیث را در تأثیرپذیری واژگانی، نسبت به تأثیرپذیری از آیات قرآن انگشت شمار کرده است. در تأثیرپذیری از نوع ترجمه و برآیندسازی که دو نوع دیگر تأثیرپذیری واژگانی به شمار می‌روند، نیز همین نسبت قبل صدق می‌کند و این نسبت بهره‌گیری فقط محدود به وام‌گرفتن از الفاظ قرآنی نیست. نتایج پژوهش نشان می‌دهد بسامد بالای تجلی قرآن و حدیث در جای‌جای دیوان سروش، آن‌هم به شکل ترجمه، برداشت‌ها، الهام‌گرفتن و تلمیحات، می‌توان این نکته را متذکر شد که او در حدّ وسع و توانش به روند فارسی‌سازی مفاهیم دینی کمک بسزایی کرده است و مردمانی که مفاهیم والای قرآنی و حدیثی را، به علت عدم آشنایی با زبان عربی، هم‌چنین سنگین بودن برخی مفاهیم عرفانی و اخلاقی که به آسانی برایشان قابل فهم و درک نبوده و محروم می‌مانده‌اند، با استفاده از تمثیلات و... این مشکلات و مسائل ذکر شده را هموار و قابل فهم کرده است.

کلیدواژه‌ها: سروش اصفهانی، زبان، قرآن، حدیث.

مقدمه

بیان مسئله

بهره‌گیری شاعران فارسی‌گوی از قرآن و حدیث مانند بهره‌گیری از هر پدیده ادبی دیگر شکل و شیوه‌های گوناگونی دارد شکل و شیوه‌هایی که هم از دیدگاه پیدایی و پنهانی و هم از دیدگاه هنری و بلاغی در یک سطح و سنگ نیستند. یعنی بهره‌گیری آن‌ها گاه آشکار و عیان است و هر کس با این مقولات اندک آشنایی داشته باشد، آن‌ها را درمی‌یابد و گاه پوشیده و پنهان است به گونه‌ای که تا کسی با این مقولات آشنایی بایسته نداشته باشد و کندوکاوی شایسته ننماید، به آن‌ها دست نمی‌یابد همان‌گونه که بهره‌گیری گاه هنرمندانه است و شیرین و گاه کلیشه‌ای و نه چندان دلنشین. به هر حال در اینجا می‌کوشیم تا آن شیوه‌ها و شگردهای را به گونه‌ای دسته‌بندی شده بازنماییم.

از سروش معمولاً به عنوان شاعر درباری و مدیحه سرا یاد می‌کنند و معمولاً کسی او را به عنوان شاعر مذهبی نمی‌شناسد. در این پژوهش دیوان سروش اصفهانی از منظر، کاربرد زبان قرآن و حدیث مورد بررسی قرار می‌گیرد که با طبقه‌بندی متفاوت و نوین، تاثیرپذیری زبانی قرآن و حدیث در اشعار سروش وجود مضامین پر معنای قرآن در دیوان اشعار، نشان از عمق معارف و شناخت دینی سروش اصفهانی است. زیرا رابطه زبان، تفکر و جهان‌بینی انسان و چگونگی تاثیر و تأثر آن‌ها بر یک‌دیگر همواره عرصه‌ای پر جاذبه برای زبان‌شناسان بوده است. جهان اندیشه در جهان جملات، اصطلاحات، واژه‌ها و نشانه‌ها انعکاس می‌یابد.

«مقدمات نهضت ادبی که در عهد زندیه به کوشش و جد و جهد شعرای اصفهان از قبیل مشتاق اصفهانی و عاشق اصفهانی و طبیب اصفهانی و آذر بیدگلی و صاحبی بیدگلی کاشانی و سید احمد هاتف اصفهانی فراهم آمده بود نتیجه‌اش به عصر قاجاریه رسید سلاطین قاجار هم مخصوصاً فتح‌علی شاه و ناصرالدین شاه در نگهداری این میراث گران‌ارز غفلت نکردند و نهالی را که به دست پیش‌قدمان سلیم طبع نشانیده شده بود و در این عهد پای گرفته بود به مدد تشویق و تجلیل از طایفه ارباب شعر و ادب آبیاری کردند تا درختی پر بار گردید و میوه‌های رسیده‌اش بساط ادبیات فارسی را رنگین و کام اهل ذوق را شیرین ساختند. عهد ناصرالدین شاه را که ظهور استادی سروش یکی از نتایج آن است آخرین دوره وفور و کمال شعر و شاعری در ایران باید دانست.» (محمد جعفر محجوب، ۱۳۳۹، مقدمه دیوان سروش)

پیشینه پژوهش

دیوان سروش تاکنون از دیدگاه، شیوه کاربرد زبانی قرآن و حدیث بررسی نشده است، بیشتر پژوهش‌ها در حیطه تجلی قرآن و حدیث در شعر فارسی به سبک بلاغت کهن و شیوه‌های قدیمی بوده، ولی در این پژوهش شیوه طبقه‌بندی متفاوتی از سایر تحقیقات ارائه داده می‌شود. باتوجه به گستردگی حجم پژوهش فقط یک یا دو نمونه آورده می‌شود، ضمناً نویسندگانی درباره تاثیرپذیری قرآن و حدیث پژوهش‌هایی انجام داده‌اند که ذیلاً مواردی بیان می‌شود:

- محمدی (۱۳۸۲) در پایان‌نامه «نقد و تحلیل کلیات سروش اصفهانی» به بررسی آثار و زیبایی‌های شعر سروش اصفهانی می‌پردازد. هم‌چنین در حوزه تحلیل به چگونگی مضامین قالب‌های شعری و صورخیال و آرایه‌ها پرداخته شده است

- عابدینی (۱۳۹۰) در پایان‌نامه «بررسی تاثیر عناصر سبک خراسانی بر قصیده‌های سروش اصفهانی» ویژگی‌های قصاید سروش را به طور خاص بررسی کرده که بیان کرده نمی‌توان سروش را به طور قطعی پیرو سبک خراسانی است زیرا در قصاید او رگه‌هایی از توجه به سبک عراقی نیز دیده می‌شود و این ویژگی سرتاسر قصاید وی نمایان است.

- لاله گانی دزکی (۱۳۹۱) در پایان‌نامه «بررسی تطبیقی شعر فرخی سیستانی و سروش اصفهانی»، مختصات سبک خراسانی و شعر فرخی سیستانی، ویژگی‌های شعر دوره بازگشت ادبی و نیز شعر سروش اصفهانی به طور مبسوط ذکر شده است. طبق نظر نویسنده شعر سروش تقلیدی همه جانبه از شیوه شاعران سبک خراسانی به ویژه فرخی سیستانی است که در این زمینه کاملاً موفق بوده است.

بحث و بررسی

«عهد قاجار در واقع دوره بازگشت ادبی و تجدد سبک شعرای باستان بوده است و اگر هر کدام از گویندگان این عهد را به یکی از اساتید سلف مانند کنیم، چنان که «صبا» را به «عنصری» و «وصال» را به «سنایی» و «نشاط» را به «حافظ» و «هما» را به «سعدی» و «قاآنی» را به «لامعی» و «انوری» بی‌شبهه «سروش» را هم باید به «فرخی» تشبیه کرد و او را مجدد سبک فرخی شمرد.» (محمد جعفر محجوب، ۱۳۳۹، مقدمه دیوان سروش)

اگر بخواهیم از روی عدل و انصاف و بدون حب و بغض قضاوت کنیم سروش یکی از بزرگ‌ترین شعرای قصیده سرای قاجاری است که در سبک شاعری پیرو اساتید کهن مخصوصاً فرخی و امیر معزی بوده، انصافاً پاره‌ای از قصایدش با آثار آن دو بزرگوار قابل اشتباه است به طوری که جان فرخی سیستانی که او را در عجم هم‌سنگ ابو فراس حمدانی در عرب گفته‌اند پس از حدود ۸ قرن در پیکر سروش اصفهانی حلول کرد یا امیر الشعرا معزی بعد از ۷۰۰ و چند سال سر از گریبان شمس الشعرا بیرون آورده است. (ر. ک. همان: ۴۳)

آثار سروش

۱- شمس المناقب: حدود دو هزار بیت در منقبت حضرت رسول و حضرت علی و دیگر ائمه شیعه است. بیش از نیمی از مناقب در مدح امیرالمومنین است که نشان دهنده ارادت شاعر به مولای.

۲- روضه الاسرار: این مثنوی در وزن بحر رمل مسدس محذوف (مقصور) (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) سروده شده و دارای ۱۱۵۹ بیت می‌باشند. موضوع این منظومه در شرح وقایع عاشورا و مراثی حضرت امام حسین (علیه‌السلام) است.

۳- شصت‌بند: ترکیب‌بند معروف به شصت‌بند در مرثیه عاشورا که دارای شصت‌بند است، این ترکیب‌بند در واقع حکم یک منظومه مستقل را دارد.

۴- مثنوی اردیبهشت: این مثنوی در بحر متقارب مثنی محذوف (مقصور) (فعولن فعولن فعولن فعل) هم وزن شاهنامه و در سرگذشت احوال پیامبر اکرم (ص) و غزوات ایشان و شرح دلاوری‌های حضرت علی (ع) سروده شده است.

۵- قسمتی از اشعار فارسی کتاب الف لیله: از جمله آثار ارزشمند دیگر سروش، اشعار فارسی کتاب هزار و یک شب است که بخشی از این اشعار ترجمه اشعار عربی اصل کتاب است که به زیبایی به فارسی برگردانده شده است.

۶- دیوان قصاید و غزلیات و مسمطات: مهم‌ترین اثر سروش، دیوان اوست که این دیوان شامل ۳۶۹ قصیده، ۲۳

غزل و ۱۱ مسمط است که حدود سیزده هزار بیت را شامل می‌شود.

هرگاه سخنور عبارتی مشهور یا اندرزگونه و حکمت‌آمیز که تمثّل بدان صحیح باشد را به کار گیرد و نتیجه آن باعث آرایش کلام و تقویت بنیه سخن شود ارسال مثال گویند. «در اصطلاح ادیبان عبارت از تشبیه چیزی به چیزی یا شخصی به شخصی است تا از آن فایده‌یی معنوی حاصل شود.» (همان: ۷۳) مانند این بیت در مخزن الأسرار:

کیست در این دایره دیرپای کو لَمَنِ المَلِكُ زند جز خدای

(مخزن الاسرار، بخش آغازین)

مثلی برگرفته شده است، از این آیه: «لَمَنِ الْمُلْكُ الْيَوْمَ لِلَّهِ الْوَاحِدِ الْقَهَّارِ» (حکومت امروز برای کیست؟ برای خداوند

یکتای قهار است.) (الغافر: ۱۶)

شیوه اثرپذیری دیوان سروش از قرن و حدیث

باتوجه به تعدد ابیات همه اشعار نوشته نشده و در هر طبقه‌بندی فقط تعدادی بیت گزینش و نگاشته شده است.

اثرپذیری واژگانی

شاعر در اثرپذیری واژه‌ای در پاره‌ای از واژه‌ها و ترکیب‌ها، وامدار قرآن و احادیث است. یعنی شاعر، «واژه‌ها و ترکیب‌هایی را در شعر خویش به کار می‌گیرد که ریشه در کلمات قرآنی و احادیث دارند، و به طور مستقیم یا غیرمستقیم توسط خود شاعر یا دیگران به زبان و ادب فارسی وارد شده است، و اگر قرآن و حدیث وجود نداشت، زبان و ادب ما نیز از آن واژه‌ها و ترکیب‌ها، یا به‌طور کلی و یا با معنی ویژه اسلامی آن‌ها بی‌نسیب بود.» (راستگو، ۱۳۹۳، ص ۱۵) فرهنگ اسلامی و دو چشمه جوشان آن (قرآن و حدیث) در باروری و شکوفایی زبان فارسی حقی سترگ داشته‌اند که نمی‌شود آن را نادیده گرفت. اثرپذیری واژه‌ای به سه شیوه وام‌گیری، ترجمه و برآیندسازی تقسیم‌بندی شده است:

وام‌گیری

در این شیوه، عبارت‌های قرآنی و احادیث ساختار عربی خود را حفظ کرده و بدون هیچ تغییری یا اندک دگرگونی لفظی یا معنوی، بدون آسیب رسیدن به ساختار عربی آن وارد زبان و ادب فارسی شده‌اند.

نگون شدند بتان در شب ولایت او / فتاد کسری در کاخ و منظرش زلزال

(سروش اصفهانی، ۱۳۳۹، ص ۴۱۱)

«إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا» «آن گاه که زمین به لرزش شدید خود لرزانده شود.» (زلزال: ۱)

ترجمه

این نوع تأثیرپذیری در زیر مجموعه تأثیرپذیری واژه‌ای قرار دارد، به همین علت در این شیوه، شاعر از واژه پارسی شده ترکیبات قرآنی و حدیثی سود می‌برد و ترجمه کامل آیه و حدیث در این دسته مستثنی است.

سایه یزدان به راستی و درستی / در همه آفاق آفرینش ممتد

(سروش اصفهانی، ۱۳۳۹، ص ۸۴)

«الْسلطانُ الْعادلُ ظِلُّ اللَّهِ فِي الْأَرْضِ يَأْوِي إِلَيْهِ الضَّعِيفُ وَ بِهِ يَتَصَرَّ الْمَظْلُومُ» (سلطان عادل، سایه خدا بر روی زمین است که ناتوان بدان پناه می‌برد و مظلوم از او یاری می‌جوید). (نهج‌الفصاحه: ۵۳۲)

برآیند سازی

در این شیوه، واژه یا ترکیب دقیقاً نظیر آنچه در آیه یا حدیث وجود دارد نیست و «بر اساس مضمون آیه‌ای یا حدیثی یا داستان قرآنی ساخته می‌شود؛ به عبارت دیگر، چنین واژه یا ترکیبی برآیند و فراورده‌ای از آیه یا حدیث است و این واژه یا ترکیب در قرآن و حدیث وجود ندارد». (راستگو، ۱۳۹۳، ص ۱۸)

برآیندهای ذکر شده بعضاً، ساخته و پرداخته ذوق و قریحه سرورش است و مقداری هم سرورش از ماحصل شعرای پیشین بهره برده است.

زبان عیسی مریم تو بگشودی به گهواره / ز جیب موسی عمران تو بنمودی ید بیضا

(سروش اصفهانی، ۱۳۳۹، ص ۷)

«وَنَزَعَ يَدَهُ فَإِذَا هِيَ بَيْضَاءُ لِلنَّاطِرِينَ» (و موسی) دست خود را (از گریبان) بیرون آورد، پس ناگهان آن (دست) برای بینندگان سفید و درخشان می‌نمود. (الاعراف: ۱۰۸)

اثربرداری گزاره‌ای

مفهوم گزاره در اینجا عبارت و جمله است، جمله می‌تواند به صورت کامل یا ناقص به کار رود. این نوع اثربرداری خود به دو گونه اقتباس و حل دسته‌بندی می‌شود.

اقتباس و تضمین

اقتباس و تضمین در تأثیرپذیری از قرآن و حدیث در بلاغت کهن، همان‌طور که قبلاً بیان شد؛ دو نوع از تأثیرپذیری شناخته می‌شده است که از یک‌دیگر مجزا بوده ولی باتوجه شباهت‌هایی که در برخی جهات باهم داشته‌اند، آن‌ها را به هم نزدیک کرده است.

معنای لغوی اقتباس پرتوی نور و فروغ گرفتن است که پاره‌ای از آتش را اخذ نمایند و آتش دیگر با آن برافروزند و به این مناسبت است که دانش را چراغ روشن دانسته‌اند. «تضمین در علم بدیع آن است که سخن و آیه و یا حدیث و یا مصراع و بیتی و یا عبارتی از شعر یا نوشته دیگری در اثنای نوشته یا شعر خود بیاورد و در صورتی که آن عبارت مشهور نباشد نام گوینده آن را نیز بیان کند.» (حلبی، ۱۳۵۷، ص ۵۰)

اقتباس و تضمین در طبقه‌بندی‌های جدید یکی محسوب شده است و این تعریف از آن برمی‌آید که عبارت قرآنی یا روایی با همان ساختار عربی، بدون هیچ‌گونه تغییر یا اندک تغییری به ضرورت وزن و قافیه که شاعر مجبور شده

است و از این جهت که از آن گریز و راه چاره‌ای نیست در سخن خود می‌آورد. «این گونه بهره‌گیری از قرآن و حدیث با قصد و غرض تبرک و تبیین، تحذیر و تحریض و ... صورت می‌پذیرد.»

روی همه به روی خدای است در نمازش / و اینما تُولُوا برخوان ز دفترش

(سروش اصفهانی، ۱۳۳۹، ص ۳۷۷)

«وَلِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُولُوا فَتَمَّ وَجْهُ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ وَاسِعٌ عَلِيمٌ» (البقره: ۱۱۵) «مشرق و مغرب از آن خداست، پس به هر سو رو کنید، آنجا روی خداست، همانا خداوند (به همه‌جا) محیط و (به هر چیز) داناست.»

حل

معنای لغوی حل، از هم باز کردن و گشودن است. ولی ادیبان به گرفتن حدیثی از احادیث، شعری از اشعار، مثلی از امثال و آیه‌ای از آیات در گفتار و نوشتار گویند و این یعنی «سخن منظوم را تبدیل به نثر کردن؛ اگر وجه اقتباس برای ترجمه و شرح و تفسیر باشد بسیار پسندیده و در جزو صنایع و محاسن بدیعی است و گر نه آن را نوعی از دستبردهای ادبی می‌توان محسوب کرد.» (همائی، ۱۳۶۴، ص ۳۷۲)

و دیگر گفته‌اند گاهی «شاعر برای آذین‌بندی سخن خویش به آیه یا حدیث و برای این‌که در تنگنای وزن و قافیه قرار نگیرد، آیه و حدیث را با تغییر و دست‌کاری در ساختار اصلی آن به کار می‌برد، بدون این‌که در مفهوم آیه یا حدیث تغییر به وجود آید.» (کاظمی، ۱۳۸۶، ص ۷۰)

گاهی شاعر در بهره بردن از آیات و احادیث در شعرش به جهت موسیقی بیرونی و درونی شعر به شدت در تنگنا قرار می‌گیرد و گاهی هم میل و رغبتش از سوی دیگر او را بر می‌انگیزاند تا برای زینت بخشیدن به سخن خویش با آیات و احادیث، بیش‌ازپیش در آن‌ها دخل و تصرف نماید؛ چه بسا ساختار اصلی آن را متحول کند. «دستکاری در حد از هم پاشاندن ساخت و بافت آیه و حدیث در زبان ادب حل و تحلیل خوانده می‌شود.» (راستگو، ۱۳۹۳، ص ۳۴)

سوی موسی شد چون او دید حق را خواستار / هم از او آوای اُنظر، هم از او آوای کُن

(سروش اصفهانی، ۱۳۳۹، ص ۴۷۶)

«وَلَمَّا جَاءَ مُوسَى لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِي أَنْظُرْ إِلَيْكَ قَالَ لَنْ تَرَانِي وَلَكِنْ أَنْظُرْ إِلَى الْجَبَلِ فَإِنِ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرَانِي فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَى صَعِقًا فَلَمَّا أَفَاقَ قَالَ سُبْحَانَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ وَأَنَا أَوَّلُ الْمُؤْمِنِينَ» و چون موسی به میقات و وعده‌گاه ما آمد و پروردگارش با او سخن گفت، (موسی) گفت: پروردگارا! خودت را به من نشان ده تا به تو بنگرم! (خداوند) فرمود: هرگز مرا نخواهی دید، ولی به این کوه بنگر، اگر در جای خود برقرار ماند، پس به زودی مرا خواهی دید. پس چون پروردگار موسی بر کوه تجلی و جلوه نمود (و پرتوی از عظمت خود را بر کوه افکند)، کوه را متلاشی کرد و موسی مدهوش بر زمین افتاد! پس چون به هوش آمد گفت: (خداوند!) تو منزهی (که دیده شوی)، من به سوی تو بازگشتم و من نخستین مؤمن هستم.» (الاعراف: ۱۴۳)

اثرپذیری گزارشی

این شیوه اثرپذیری در واقع تأثیر یک متن از آیه یا حدیث است و مانند تأثیرپذیری واژه‌ای فقط به واژه‌ای خاص منحصر نمی‌شود. در این نوع «واژه‌ها را از آیه وام نمی‌گیریم؛ بلکه مضمون آن آیه یا روایت را می‌گیریم؛ در این شیوه گوینده مضمون آیه و حدیث را به دو شیوه ترجمه یا تفسیر به پارسی شرح می‌دهد که گاهی با روش نقل قول و یاد کردن از نام گوینده و گاهی مواقع هم بدون آن و با زبان خویش نقل می‌کند.» (کاظمی، ۱۳۸۶، ص ۷۸)

در این نوع اثرپذیری، همان‌گونه که از نامش مشخص است شاعر مضمونی از آیه یا حدیث را به صورت ترجمه یا تفسیر می‌آورد و آن را به زبان فارسی تشریح می‌کند؛ گاهی نقل قول و نام گوینده را بیان می‌کند و گاهی از زبان خود بیان می‌کند.

ترجمه

ترجمه در شعر این است که شاعر ابیاتی را که از زبان دیگران است، به نظم در آورد. «بهترین ترجمه آن است که لفظ بلیغ باشد و معنا را تمام و کمال انتقال دهد؛ در واقع اگر مطلبی از زبانی به زبان دیگری برگردانده شود، ترجمه صورت گرفته است که این کار هنری هم در نثر و هم در نظم رواج دارد.» (همای، ۱۳۸۷، ص ۳۷۳)

ترجمه به دو صورت پای خوان و واژه به واژه و یا به صورت آزاد و باز، ترجمه آیه و حدیث نقل می‌شود.

ز بهر خلقت او برکشیده شد افلاک/ ز نور طینت او آفریده شد جنات

(سروش اصفهانی، ۱۳۳۹، ص ۴۹)

«یا اُحْمَدُ! لَوْلَاكَ لَمَا خَلَقْتُ الْاَفْلَاكَ، وَ لَوْلَا عَلِيٌّ لَمَا خَلَقْتُكَ، وَ لَوْلَا فَاطِمَةُ لَمَا خَلَقْتُكُمَا؛ هان ای احمد! اگر تو نبود، جهان را نمی‌آفریدم و اگر علی نبود، تو را، و اگر فاطمه نبود، من شما دو نفر را نمی‌آفریدم. (بحارالانوار، ج ۱۵، ص ۱۵)

تفسیر

مضمون آیه یا حدیث توسط سخنور به صورت مبسوط آورده می‌شود.

جهان یکی ظلمات است و کس به در نرود/ مگر به مشعل شرع او ازین ظلمات

بیافرید خدا از پی پرستش او/ فرشته و پری و آدمی، بنین و بنات

خدای کردش پیدا پی پرستش خویش/ بدان گهی که نه گه بود، نه جهان، نه جهات

(سروش اصفهانی، ۱۳۳۹، ص ۴۹)

«وَعَنْ جَابِرٍ قَالَ قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَ آله: أَوَّلُ مَا خَلَقَ اللَّهُ نُورِي فَفَتَقَ مِنْهُ نُورَ عَلِيٍّ ثُمَّ خَلَقَ الْعَرْشَ وَ اللَّوْحَ وَ الشَّمْسَ وَ ضَوْءَ النَّهَارِ وَ نُورَ الْبَصَارِ وَ الْعَقْلَ وَ الْمَعْرِفَةَ الْخَبَرَةَ» (از جابر نقل شده است که گفت رسول الله (صلی الله علیه و آله) فرمودند: اولین چیزی که خدا خلق نمود نور من بود پس از آن نور علی شکافت. سپس عرش و لوح و خورشید و روشنایی روز و نور بصر و عقل و معرفت خلق شد.» (بحارالانوار، ج ۵۴، ص ۱۷۰)

اثرپذیری الهامی - بنیادی

شاعر در این تأثیرپذیری اساس و پایه سخن خود را از آیه یا حدیثی الهام می‌گیرد؛ و سروده‌اش بر آن نکته بنا شده است و گوینده «سخنی می‌پردازد که خوانندگان، آن را با آیه یا حدیثی در ارتباط می‌بینند، ارتباطی گاه تا آنجا نزدیک و آشکار که سخن را ترجمه‌ای خیلی آزاد از آیه یا حدیث فرا می‌نماید، و گاه چنان دور و پنهان که پذیرش اثری را سخت می‌کند.» (راستگو، ۱۳۹۳، ص ۴۷)

فرو سنجد بدو حق گوهر نیک و بد مردم / به این دعوی درست آمد که معنی اوست میزان را
(سروش اصفهانی، ۱۳۳۹، ۲۸)
از امام رضا (ع) در مورد معنی «والسما رفعها و وضع المیزان» سوال شد. فرمودند: منظور از سماء، رسول خداست که خداوند او را برکشیده و میزان امیرالمؤمنین بوده که برای خلق خدا منصوب شده است و «أَلَّا تَطْغَوْا فِي الْمِيزَانِ» نهی از عصیان علیه امام است. (تفسیر القمی، ج ۲، ص ۳۴۳)

اثرپذیری تلمیحی

تلمیح به معنی با گوشه چشم نگرستن و یا اشاره کردن است و در فن بدیع، این است که نویسنده یا شاعر برای زیباتر ساختن سخن و تأثیر گذاری بیشتر آن، از آیات، روایات، احادیث، داستان‌ها و رویدادهای مهم تاریخی و ... بهره بگیرد. «اگر شاعری، شعری بسراید که الفاظ اندک او بر معانی بسیار دلالت کند آن را تلمیح می‌خوانند و این صنعت نیکوتر از اطناب است.» (قیس رازی، ۱۳۸۸، ص ۳۷۷)

در این شیوه از تأثیرپذیری گوینده بر مبنای نکته‌ای قرآنی یا روایی سخن خود را بنا می‌نهد، اما گوینده در سخن خویش عمداً نشانه یا علامتی قرار می‌دهد. در این تأثیرپذیری گوینده «خواننده اهل و آشنا را به آنچه خود بدان نظر داشته، سوق می‌دهد، و چه بسا خواننده ناآشنا را به جست و جو و پرس و جو وادار می‌کند، و همین مهم‌ترین تفاوت آشکار اثرپذیری تلمیحی با الهامی - بنیادی. این نشانه و اشاره معمولاً پاره‌ای از واژه‌های ویژه آیه یا حدیث تشکیل می‌دهد.» (راستگو، ۱۳۹۳، ص ۳۴)

روی حق است و بهر چنین رویی / آینه دان تمامت اشیا را

(سروش اصفهانی، ۱۳۳۹، ۱۷)

در جهان عرفانی، همه مخلوقات و عالم آینه برای نشان دادن اسمای الهی است: «سَنَرِيهِمْ آيَاتِنَا فِي الْأَفَاقِ وَ فِي أَنْفُسِهِمْ حَتَّى يَتَبَيَّنَ لَهُمْ أَنَّهُ الْحَقُّ أَوْ لَمْ يَكْفِ بِرَبِّكَ أَنَّهُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ شَهِيدٌ» «ما در آینده نزدیکی آیات خود را در اطراف جهان و در درون جانیشان به آنان نشان خواهیم داد، تا برایشان روشن شود که قطعاً او حق است، آیا کافی نیست که پروردگارت بر هر چیزی گواه است؟» (فصلت: ۵۳)

اثرپذیری تأویلی

شاعر در این شیوه آیه و حدیث را با قریحه‌پردازی، نکته‌سنجی، پنهان‌پژوهی و دقت نظر از لایه‌های برونی و پیام‌های آشکار سخن، آن‌طور که مورد علاقه‌اش باشد دست مایه سروده خویش قرار می‌دهد و لایه‌های پیدای سخن در می‌نوردد و راز پنهانی پیام را به تصویرسازی می‌کند و به عمق سخن دست پیدا می‌کند.

«در این شیوه اثرپذیری، از این‌روی که شاعر از آیه یا حدیث پیک و پیغامی نغز و نو رهاورد خواننده می‌سازد، ناچار این اثرپذیری برعکس دیگر اثرپذیری‌ها که گاه پنهانند و گاه پیدا، همواره آشکار خواهد بود.» (راستگو، ۱۳۹۳، ص ۵۵)

مقصود کردگار مبارک لقای اوست/ هر جا که در کتاب مبین وعده لقاست

(سروش اصفهانی، ۱۳۳۹، ص ۵۲)

«قُلْ إِنَّمَا أَنَا بَشَرٌ مِّثْلُكُمْ يُوحَىٰ إِلَيَّ أَنَّمَا إِلَهُكُمُ اللَّهُ وَاحِدٌ فَمَنْ كَانَ يَرْجُوا لِقَاءَ رَبِّهِ فَلْيَعْمَلْ عَمَلًا صَالِحًا وَلَا يُشْرِكْ بِعِبَادَةِ رَبِّهِ أَحَدًا» بگو: همانا من بشری هم‌چون شما می‌ام (جز اینکه) به من وحی می‌شود که خدای شما خدای یگانه است. پس هر که به دیدار پروردگارش (در قیامت و به دریافت الطاف او) امید و ایمان دارد، کاری شایسته انجام دهد. و هیچ کس را در عبادت پروردگارش شریک نسازد.» (الکهف: ۱۱۰)

اثر پذیری تطبیقی

گوینده آیه یا حدیث را برمورد خاص تطبیق دهد طوری که به ظاهر چندان با هم پیوندی ندارند و بدون نقد و رد کردن معنی اصلی و ظاهری باشد. می‌توان گفت: «در این شیوه معمولاً ملاک معنی اصلی و اولی آیه یا حدیث نیست، و مهم‌ترین تفاوت تأویل با تطبیق همین مورد می‌باشد، یعنی تأویل، یا گونه‌ای چاره‌اندیشی است برای به دست آوردن معنایی خردپسند و دلچسب از آیه یا حدیثی که پذیرش معنی ظاهری آن دور و دشوار می‌باشد و یا گونه‌ای ژرف‌کاوی است برای راه‌یابی به لایه‌های درونی آیه یا حدیث.» (راستگو، ۱۳۹۳، ص ۶۰)

بود به فرقان عهد ولایتش مقصود/ خطاب یزدان با آدمی «الم اعهده»

(سروش اصفهانی، ۱۳۳۹، ص ۸۲)

«كَانَ الْإِمْتِثَاقُ مَا خُذُوا عَلَيْهِمُ لِلَّهِ بِالرُّبُوبِيَّةِ، وَ لِرَسُولِهِ بِالنُّبُوَّةِ وَ لِمُؤْمِنِينَ وَ الْأَئِمَّةِ بِالْإِمَامَةِ، فَقَالَ: أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ، وَ مُحَمَّدٌ نَبِيِّكُمْ، وَ عَلِيٌّ إِمَامَكُمْ، وَ الْأَئِمَّةُ الْهَادُونَ أَيْمَتَكُمْ؟ فَقَالُوا: بَلَى شَهِدْنَا» «پس از آن‌ها بر ربوبیت خدای تعالی و نبوت رسول خدا و امامت امیرالمومنین و ائمه (علیه السلام) پیمان گرفت و فرمود: آیا من پروردگار شما نیستم و محمد پیامبرتان و علی امامان هادی امامانتان نیستند؟ گفتند آری شهادت دادیم.» (إثبات الهداة بالنصوص و المعجزات، ج ۲، ص ۲۱۳)

اثر پذیری تصویری

هنگامی که شاعر از قرآن و حدیث، تصویر شعری خویش را وام بگیرد این شیوه را اثرپذیری تصویری گویند. «مقصود از تصویر نقش آفرینی‌ها، سیماسازی‌ها، نگاره‌پردازی‌ها و چهره‌بخشی‌های شاعرانه‌ای است که سخنور با خامه خیال بر صفحه سخن می‌نگارد و می‌پردازد و حاصل آن همان است که در زبان ادب تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه، تجسیم، تشخیص و به طور کلی صور خیال (ایماژ) خوانده می‌شود.» (راستگو، ۱۳۹۳، ص ۶۱)

معمولاً در این نوع تأثیرپذیری حسن تعلیل دیده می‌شود.

جهان به دریا ماند، چهار سو زده موج/ بر او پیمبر و آتش سفینه‌های نجات

(سروش اصفهانی، ۱۳۳۹، ص ۴۹)

«إِنَّمَا مَثَلُ أَهْلِ بَيْتِي فِيكُمْ كَمَثَلِ سَفِينَةِ نُوحٍ عَلَيْهِ السَّلَامُ؛ مَنْ دَخَلَهَا نَجَا، وَ مَنْ تَخَلَّفَ عَنْهَا غَرِقَ» (اهل بیت من در میان شما، حکایت کشتی نوح (علیه السلام) است که هر کس وارد آن شد نجات یافت و هر کس از آن بازماند غرق شد.) (الأمالی للطوسی، ص ۲۸۱)

اثرپذیری ساختاری - سبکی

اگر سخنور آیه یا حدیثی را مانند سرلوحه و سرمشق در برابر دیدگان خویش قرار دهد و کلامش با ساخت و بافت حدیث یا آیه، هم‌سان و سازگار باشد؛ این نوع را تأثیرپذیری ساختاری - سبکی گویند. در این تأثیرپذیری، شماری از اعضا و اجزای گوناگون، هماهنگ و منسجم با هم منطبق هستند و در هم گره می‌خورند، «یکی از ویژگی سبکی - ساختاری قرآن کریم روساخت گسسته‌نما و بریده و بریده و ژرف‌ساخت پیوسته و در هم تنیده آن است. به صورتی که در برخورد آغازین انسان گمان می‌برد سوره‌ها هر کدام مجزا آمده و هیچ ارتباطی باهم ندارند ولی پژوهنده‌ای که با قرآن انس داشته باشد متوجه می‌شود در باطن سوره‌ها پیوند ژرف و استواری باهم دارند.» (راستگو، ۱۳۹۳، ص ۷۰)

نشسته بود روزی مصطفی، جبرئیلش اندر بر/ در آمد مرتضی از در، درود آرای بر جانش
چو دیدش جبرئیل، از جایگه برجست و در پیشش/ چنان استاد خدمت را که بنده پیش سلطان
بدو فرمود پیغمبر که چندین چون نهی حرمت/ جوانی را که خود از عمر نگذشته است چندان؟
به پاسخ جبرئیلش گفت: چون باشد جوان آن کس/ که من بودستم از آغاز شاگرد دبستانش
از او پرسید پیغمبر که بر چند است عمر تو؟/ بگفتا: عمر من عمری که پیدا نیست پایش
من این دامن ز عمر خود که حق را هست یک اختر/ که سازد از پس هر سی هزاران سال تابانش
من او را سی هزاران بار دیدستم شده تابان/ نبی گفتا: شناسی گر کنون بینی فروزان؟
بگفت: آری، شناسم جهت حیدر نمود او را/ همان اختر در آنجا دید، خیره ماند و حیرانش
(سروش اصفهانی، ۱۳۳۹، ص ۳۷۹)

روزی جبرئیل در خدمت پیامبر مشغول صحبت بود که حضرت علی (ع) وارد شد. جبرئیل چون آن حضرت را دید، برخاست و شروط تعظیم را به جای آورد. پیامبر فرمودند: ای جبرئیل، از چه جهت به این جوان تعظیم می‌کنی؟ عرض کرد: چگونه تعظیم نکنم که او را بر من حق تعلیم است. پیامبر فرمودند: چه تعلیمی؟ جبرئیل عرض کرد: در وقتی که حق تعالی من را خلق کرد، از من پرسید: تو کیستی و من کیستم؟ من در جواب متحیر ماندم و مدتی در مقام جواب ساکت بودم که این جوان در عالم نور به من ظاهر گردید و این طور به من تعلیم داد که بگو: تو پروردگار جلیل و جمیلی و من بنده ذلیل، جبرئیل. از این جهت او را که دیدم تعظیمش کردم. پیامبر پرسیدند: مدت عمر تو چند سال است؟ عرض کرد: یا رسول الله در آسمان ستاره‌ای است که هر سی هزار سال یک بار طلوع می‌کند. من آن را سی هزار بار دیده‌ام.» (تحفه المجالس، ص ۸۰)

اثرپذیری شیوه‌ای

در این شیوه از اثرپذیری، سخنور یکی از شیوه‌های بیانی - بلاغی قرآن و حدیث بر می‌گزیند و سخن خویش را بر این مبنا پی‌ریزی می‌کند. علت نام‌گذاری اثرپذیری شیوه‌ای آن است که هرگونه ترفندی که بتواند سخن را از سطح زبان به سطح ادب و هنر فراتر برد و سبب افزایش شیوایی و اثر بخشی کلام می‌شود؛ مانند همان ترفندهایی که فنون بلاغت و نقد ادبی بررسی و بازنمایی می‌کنند.

این اثرپذیری بدین شیوه است که «نمونه‌ای که ایهام گونه‌گون خوانی یا ایهام چند گونه‌خوانی نام‌گرفته است و به گمان ما می‌تواند از گونه‌گون‌خوانی‌های قرآن مجید اثر پذیرفته باشد.» (راستگو، ۱۳۹۳، ص ۸۵)

مشهود است که یکی از شیوه‌های بیانی قرآن این‌گونه بوده که پاره‌ای از واژه‌ها و عبارات را به چند صورت می‌توان خواند، بی‌آن‌که به درستی و شیوایی آن خللی وارد کند؛ مانند حافظ که توانایی خواندن قرآن با چهارده روایت را داشته است و «باری به گمان ما خواجه شیراز ایهام گونه‌گون‌خوانی را از گونه‌گون‌خوانی‌های قرآن آموخته و به شیوایی و زیبایی در سخن خویش باز آورده است.» (راستگو، ۱۳۹۳، ص ۸۶)

چون در حریم کعبه ز مادر زاد/ کعبه مطاف مردم عالم شد

دولت سرای او را خدمتگر/ نصرت لوای او را پرچم شد

(سروش اصفهانی، ۱۳۳۹، ص ۱۲۹)

در بیت دوم به جای «سرای» می‌توان «سزای» آورد که به معنی سزاوار و شایسته است و به هر دو صورت می‌توان خواند.

اثرپذیری چند سویه

برآیندسازی

«هُوَ الَّذِي يُرِيكُمْ الْبَرْقَ خَوْفًا وَ طَمَعًا وَيُنْشِئُ السَّحَابَ الثِّقَالَ» «اوست کسی که برق (آسمان) را برای بیم و امید به شما نشان می‌دهد و ابرهای گران بار را پدید می‌آورد.» (رعد: ۱۲)

الهامی - بنیادی

«أَلَمْ تَرَوْا أَنَّ اللَّهَ سَخَّرَ لَكُم مَّا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ وَأَسْبَغَ عَلَيْكُمْ نِعَمَهُ ظَاهِرَةً وَ بَاطِنَةً وَمِنَ النَّاسِ مَن يُجَادِلُ فِي اللَّهِ بِغَيْرِ عِلْمٍ وَلَا هُدًى وَلَا كِتَابٍ مُّنِيرٍ»

«آیا ندیدید که خداوند آنچه را در آسمان‌ها و آنچه را در زمین است برای شما مسخر کرده، و نعمت‌های ظاهری و باطنی خود را بر شما سرازیر کرده است، ولی بعضی از مردم بدون هیچ دانش و هدایتی و بدون هیچ کتاب روشنگری، درباره خداوند به جدال و ستیز می‌پردازند.» (لقمان: ۲۰)

شیوه‌های تأثیرپذیری از قرآن و حدیث که انواع مختلفی داشت؛ گاهی مواقع ممکن است چند نوع از این تأثیرپذیری در بیتی باهم بیاید و قرارگیری این تأثیرپذیری‌ها در کنار یکدیگر هیچ مانعی ندارد.

بود مطاوع او بر سپهر شمس منیر/ بود مسخر او در هوا سحاب ثقال

(سروش اصفهانی، ۱۳۳۹، ص ۴۱۱)

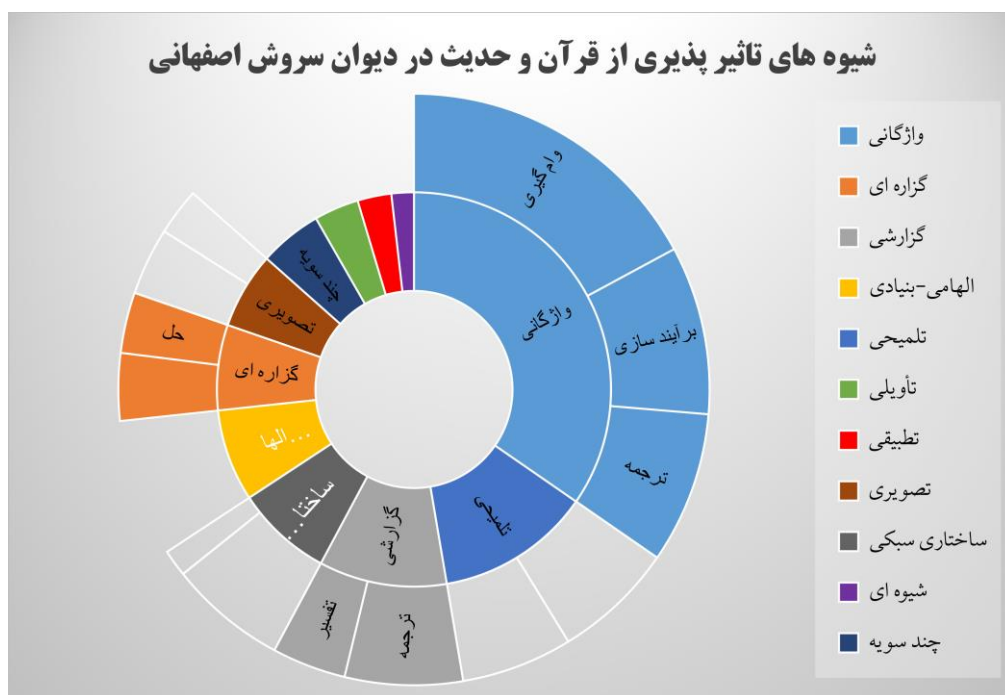
جدول شماره یک: کاربرد زبان‌تقرآن و حدیث در دیوان سروش اصفهانی به تفکیک

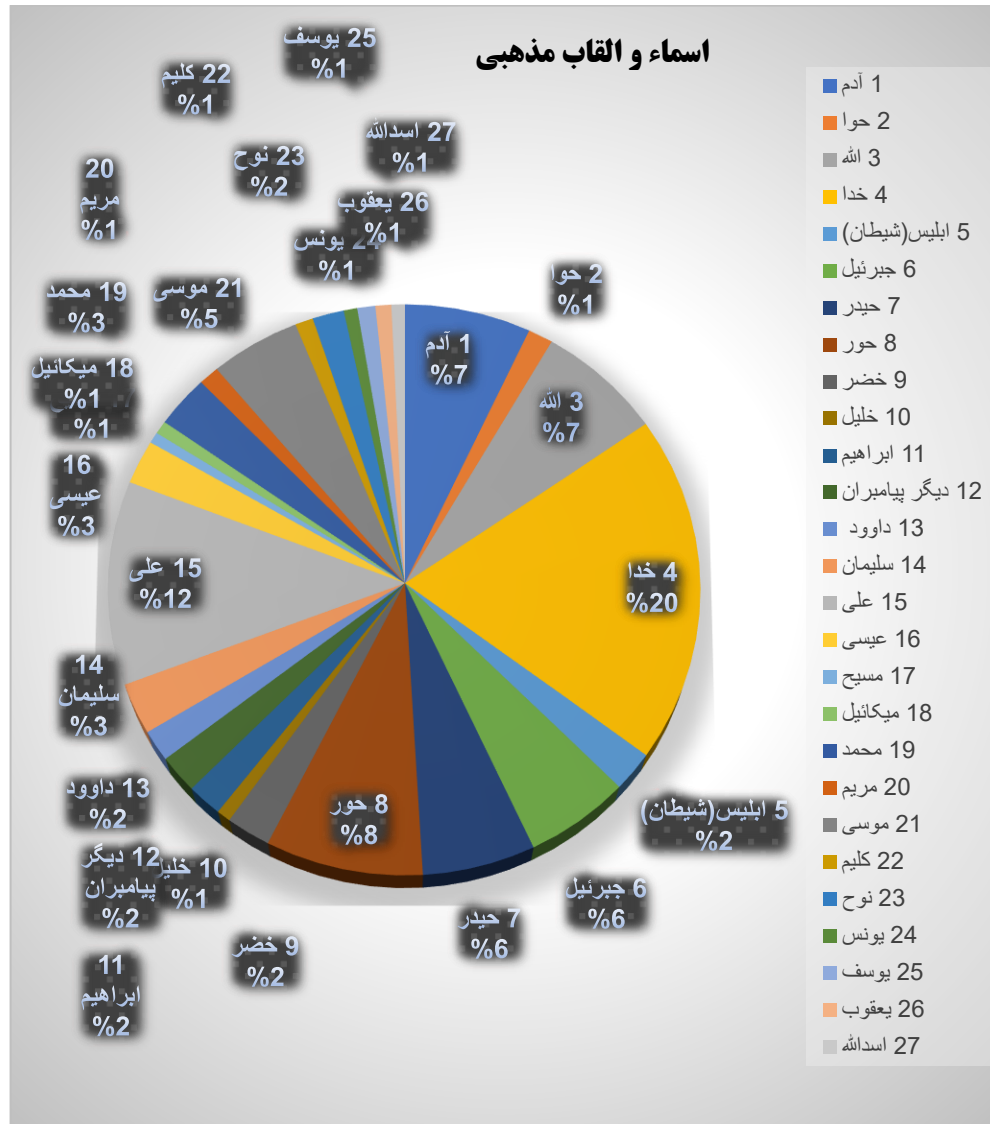
ردیف	شیوه‌های تأثیرپذیری		بیت	درصد
۱	واژگانی	وام‌گیری	۹۳	۱۹
		ترجمه	۴۵	۹
		برآیند سازی	۵۰	۱۰
۲	گزاره‌ای	اقتباس - تضمین	۲۰	۴
		حل	۱۸	۴
۳	گزارشی	ترجمه	۳۵	۷
		تفسیر	۲۲	۵
۴	الهامی - بنیادی		۴۱	۹
۵	تلمیحی	بیت	۳۳	۷
		مورد	۳۶	
۶	تأویلی		۲۰	۴
۷	تطبیقی		۱۵	۳
۸	تصویری	بیت	۱۴	۳
		مورد	۲۰	
۹	ساختاری سبکی	بیت	۳۵	۷
		مورد	۸	
۱۰	شیوه‌ای		۱۰	۲
۱۱	چند سویه		۲۸	۶
جمع	۱۰۰			

جدول شماره دو: اسماء و القاب مذهبی

ردیف	اسماء و القاب	تعداد بیت	ردیف	اسماء و القاب	تعداد بیت
۱	آدم	۵۶	۱۵	علی	۹۲
۲	حوا	۱۱	۱۶	عیسی	۲۰
۳	الله	۵۶	۱۷	مسیح	۵
۴	خدا	۱۵۷	۱۸	میکائیل	۶
۵	ابلیس (شیطان)	۱۸	۱۹	محمد	۲۴

۶	جبرئیل	۴۵	۲۰	مریم	۹
۷	حیدر	۴۸	۲۱	موسی	۴۰
۸	حور	۶۷	۲۲	کلیم	۸
۹	خضر	۱۹	۲۳	نوح	۱۴
۱۰	خلیل	۶	۲۴	یونس	۶
۱۱	ابراهیم	۱۵	۲۵	یوسف	۸
۱۲	دیگر پیامبران	۱۷	۲۶	یعقوب	۷
۱۳	داوود	۱۴	۲۷	اسدالله	۶
۱۴	سلیمان	۲۳	۲۸		





نتیجه‌گیری

از جمله مضامین برجسته و پربسامد در شعر سروش اصفهانی مناقب آل الله در والاترین سطوح بوده است. اشعار منقبتی سروش از نظر زبانی و ادبی تفاوتی با سایر قصاید مدحی او ندارد، اما به لحاظ محتوایی دارای تفکرات عمیق و خاصی است که بر پشتوانه غنی زبان قرآن و حدیث استوار است.

بسامد و اقسام هر نوع از تأثیرپذیری در شعر سروش بدین گونه است:

- در دیوان سروش بیشترین بسامد تأثیرپذیری‌ها مربوط به نوع واژگانی هست که حدود سی و هشت درصد می‌شود و درصد باقی مانده بین ده نوع دیگر تأثیرپذیری، تقسیم شده است.
- در شعر سروش، تأثیرپذیری گزارشی پس از واژگانی در رتبه دوم قرار دارد که این نوع تأثیرپذیری شاعر از آیه وام نمی‌گیرد بلکه مضمون آن آیه یا روایت را بیان می‌کند.

- سروش تمایل زیادی به استفاده از آیات و احادیث به صورت عربی خالص و اصلی نداشته است. او بیشتر ترجیح می‌داد که از این متون به شکل خلاصه و با تغییرات کمتری استفاده کند. اگرچه بموازات این نکته، گاهی او را می‌بینیم که از این متون برای اشعار خود استفاده می‌کند، اما این استفاده نسبت به شاعران دیگر که از قرآن و حدیث در اشعارشان استفاده می‌کنند، بسیار کمتر است، به ویژه در مورد اقتباس‌هایی که آیه یا حدیث را در بیتی قرار داده و تغییراتی روی آن اعمال کرده است.

-تمام تجلیات آیات قرآن و احادیث که در بلاغت کهن بیان شده، هم‌چنین تقسیم‌بندی‌های جدیدی که از تأثیرپذیری‌ها مطرح گردید، در دیوان سروش به چشم می‌خورد. در این میان تأثیرپذیری شیوه‌ای «در بلاغت کهن وجود نداشته است»، در دیوان سروش تعداد محدودی وجود دارد که کمترین نوع تأثیرپذیری را به خود اختصاص داده است.

- در شعرهای سروش، نام‌ها و لقب‌های پیامبران و امامان، هم‌چنین اصطلاحات مذهبی و دینی بسیاری آمده است و از خواندن شعرهای او می‌توان فهمید که او به مسائل دینی علاقه داشته و این نشان از تأثیر فضای مذهبی و اهمیت مسائل دینی در آن زمان دارد.

-سروش شاعری مداح و قصیده سرا بوده که حدوداً در ۶۸ قصیده به مدح و ثنای اهل بیت علیه السلام پرداخته و بقیه قصاید خود را به اقتضای فضای حاکم، صرف مدح پادشاهان و بزرگان حکومت قاجار کرده است. به نظر نگارنده این پایان‌نامه، سروش به حداکثر توانایی خود از اصول اسلامی استفاده کرده است؛ اگرچه بسیاری از اشعارش در تمجید از پادشاهان و بزرگان دوره قاجار نوشته شده و مستقیماً از اصول دینی و اسلامی الهام نگرفته باشد، اما در این اشعار از تمثیلات و مجاز استفاده کرده و قصه‌های پیامبران الهی را به عنوان مثال و الگو برای خود قرار داده است.

منابع

- قرآن کریم، ترجمه حسین انصاریان، (۱۳۹۱). واژه‌پرداز اندیشه، تهران.
- ابن بابویه، محمد بن علی. (۱۳۷۸). عیون أخبار الرضا علیه السلام. تهران: نشر جهان.
- ابن بابویه، محمد بن علی. (۱۴۱۳ هـ. ق). من لا یحضره الفقیه. قم: انتشارات اسلامی حوزه علمیه قم.
- حلبی، علی اصغر. (۱۳۹۸). تأثیر قرآن و حدیث در ادبیات فارسی. تهران: اساطیر.
- راستگو، سید محمد. (۱۳۹۳). تجلی قرآن و حدیث در شعر فارسی. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت).
- راشد محصل، محمد رضا. (۱۳۸۹). پرتوهایی از قرآن و حدیث در ادب فارسی. مشهد: آستان قدس رضوی.
- قمی، شیخ عباس. (۱۳۸۰). مفاتیح الجنان. قم: انتشارات مشرقین.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۹۴). سبک‌شناسی شعر. تهران: نشر میترا.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۱). فرهنگ تلمیحات. تهران: فردوسی.
- شیخ حر عاملی، محمد بن حسن. (۱۴۰۹ هـ. ق). وسائل الشیعه. قم: مؤسسه آل البيت علیهم السلام.
- قمی، شیخ عباس. (۱۳۸۰). مفاتیح الجنان. قم: انتشارات مشرقین.
- قیس رازی، شمس‌الدین محمد. (۱۳۸۸). المعجم فی معاییر اشعار العجم. تهران: علم.
- کلینی، محمد ابن یعقوب. (۱۳۶۷). الکافی (ط - اسلامیة). تهران: دارالکتب الإسلامیة.
- مجلسی، محمد باقر. (۱۳۴۳). بحار الأنوار (ط - بیروت). بیروت: دار إحياء التراث العربی.
- محجوب، محمد جعفر. (۱۳۳۹). دیوان شمس الشعرا سروش اصفهانی (۲جلدی). تهران: انتشارات امیرکبیر

دیدار سهراب با فرشته الهام

سمیرا شیخ علیا لواسانی

دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب

samiralavasani99@gmail.com

چکیده

ادبیات هر جامعه‌ای بازتاب روابط اجتماعی و روانی افراد آن جامعه است که به صورت نظم و نثر نگاشته شده است، تحقیق و تفحص در ادبیات به شناخت زوایای پنهان، روابط انسانی در جامعه کمک می‌کند تا این روابط بهتر درک شود. بی‌شک شناخت بیشتر اشعار شاعران با توجه به تأثیر گذاری آن‌ها در جامعه می‌تواند راهگشای بسیاری از ابهامات شود. الهامات مختلفی که به شاعران و نویسندگان می‌شود از جنبه‌های مختلفی قابل بررسی است. الهام به صورت‌های مختلفی در شعر نمود پیدا می‌کند. این نمادها می‌تواند دیدن چیزی شبه انسانی یا حتی نگرستن به طبیعت یا یک شیء و غیر آن بوده باشد و از دید بسیاری از مردم موهبتی است که شاعران از آن برخوردار بوده‌اند. محققان هر یک به نوعی سعی در پرده‌برداری از این راز در اشعار داشته‌اند. فلاسفه از دیدی خاص، عام با دیدی اسرارآمیز و ناشناخته و روان‌شناسان از دید ضمیر ناخود آگاه و خود آگاه که همراه با رها شدن انرژی محبوس شده خارج از هنجارهای جامعه آن را بررسی کرده‌اند. به هر حال «الهام» در شعر شاعران به‌خصوص شاعران ایرانی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. این تحقیق با در نظر گرفتن جایگاه «الهام» در شعر سهراب سپهری سعی دارد اهمیت و چگونگی دریافت الهام توسط این شاعر را در شعر او بررسی کند. در این پژوهش از دیدی سنتی و جدید مباحثی چون تابعه، همزاد، ضمیر ناخود آگاه و نظر یونگ درباره آنیما و آنیموس و مطابقت آن با تابعه و تابع و جز آن بیان شده است.

کلیدواژه‌ها: خواهران موز، تابع و تابعه، الهام، وحی، آنیما آنیموس، سهراب سپهری.

مقدمه

به نظر می‌رسد شاعر برای بیان مکنونات درون خود علاوه بر توجه به عالم خارج نیاز به الهام دارد. از دیرباز به این‌که منشأ شعر، الهامی است که به شاعر می‌شود و این الهام پس از وحی انبیاء موهبتی است که شاعر از آن برخوردار می‌شود.

نظامی گفته است:

پیش و پسی بست صف کبریا پس شعرا آمد و پیش انبیاء

و در یونان باستان، الهام در هنرهای مختلف را کار نه خواهر می‌دانستند و به آن‌ها خواهران موز می‌گفتند. در میان اعراب پیش از اسلام نیز مسئول این الهام را یک جنی یا یک شیطان می‌دانستند. دکتر عبد الرزاق حمیده استاد دانشگاه قاهره کتابی در این زمینه نوشته به نام «شیاطین الشعراء» در زبان فارسی هم این مسأله مورد توجه است و قصد این تحقیق در زمینه «الهام» به خصوص در شعر شهراب سپهری است. روش تحقیق در این پژوهش تحلیلی - توصیفی است و نوع تحقیق کتاب‌خانه‌ای است. الهام هنری عموماً و الهام در شعر خصوصاً از دیرباز برای مردم امری ناشناخته بوده است.

کلیات تحقیق

خواهران موز:

از قدیم در یونان باستان که پرچم‌دار دانش و اندیشه بود و این اعتقاد به وجود آمد که فرشتگانی هستند که به شاعران الهام می‌دهند و به آن‌ها لقب خواهران موز دادند. این نه خواهر را که دختران زئوس و منموزینه و نتیجه نه شب عشق‌بازی آنان شمرده‌اند هر یک الهام بخش شاخه‌ای از دانش و هنر شمرده‌اند. (گریمال، پیر، ۱۳۷۸)، ج ۲ صفحه ۵۹۶

تابع و تابعه:

گفته‌اند شعر دیوان عرب است یعنی به جای همه دانش‌هایی که دیگر ملت‌ها داشتند عرب‌ها تنها شعر داشتند و آن را جایگزین همه دانش‌ها کرده بودند. در زبان عربی از حدود ۱۴۰ سال پیش از هجرت اشعاری با وزن و قافیه و جوهر ادبی قوی به جای مانده است. هنر شاعران جاهلی که اغلب هم از سواد خواندن و نوشتن محروم بودند چنان جامعه را تحت تأثیر قرار می‌داد که دیگران را حیرت‌زده می‌کرد. درباره این‌که چگونه شاعران می‌توانند ابیات زیبا و تأثیر گذار بسرایند عده‌ای را به این فکر انداخت که کسی این شعرها را به آن‌ها تلقین می‌کند و هر زن شاعر یک جنی مرد عاشق اوست و شعر به او تلقین می‌کند و هر شاعر مرد یک زن جنی عاشق اوست و شعر به او تلقین می‌کند و این جنی‌ها به نام‌های مختلف نام‌گذاری شدند که از میان آن‌ها تابع و تابعه مشهورتر شده است و با نام‌های عفريت، شیطان، خابل، هاتف، هاجس، رئی و جز آن نیز آمده است. (حمیده، عبد الرزاق، ۱۹۵۶)، صفحات متعدد

البته باید اشاره کنیم که به ندرت هم استثناء در این کار وجود داشت و جنی مذکر به مرد تلقین می‌کرد. در تفسیر ابوالفتح رازی و در تفسیر آیه ۱۴ سوره بقره: "واذا لقوا الذين امنوا قالوا امنا واذا خلوا إلى شياطينهم قالوا انا معكم انما نحن مستهزون"

از قبول ابوالنجم آمده است:

انی وکل شاعر من البشر / شیطانہ انثی و شیطانۃ ذکر

من و همه شاعران نوع بشر، شیطان‌شان مؤنث است اما شیطان من مذکر است. و در ادامه آمده است: «آن شیطان را می‌خواهد که عرب آن را تابعه خواند و گوید هر شاعری را از انس تابعه باشد که او را شعر تلقین کند.» (ابوالفتح، ۱۳۵۶، صص ۸۰ - ۷۹)

استاد همایی هم مقاله‌ای کوتاه در همین زمینه تحت عنوان تابعه دارد.

در فرهنگ دهخدا در ذیل واژه تابعه چنین آمده است:

«تابعه: مؤنث تابع، جنی که عاشق انسان و همراه او باشد.»

در قاموس می‌نویسد: "التابع والتابعة الجنی والجنیه یکونان مع الانسان یتبعانه حیث ذهب."

صاحب منتهی الارب می‌نویسد: تابع جنی که عاشق انسان و همراه او باشد و تابعه جنیه که عاشق انسان و همراه اوست.

در شرح قاموس هم تابع و تابعه به پریراد مذکر و مؤنث ترجمه وبه این نکته اشاره شده که آن را همزاد گویند. اعتقاد به وجود تابع و تابعه که ما بین عرب و پاره‌ای از اقوام دیگر شایع بود مبتنی بر این اصل کلی است که می‌گفتند ارواح نامرئی که از ایشان به جن و پری و فرشته و دیو و شیطان تعبیر می‌شود احیاناً با اشخاص انسانی علاقه و محبت پیدا کرده و در همه احوال همراه وی باشند و ظهور همه آثار بدیع هنری و بعضی از انواع الهامات و تفرسات قلبی که به دست برخی افراد بشر انجام می‌گیرد در اثر تلقین و رهبری همان موجودات نامرئی است. پس تابعه شعرا هم یکی از جزئیات و مصادیق آن اصل محسوب می‌شود. و خلاصه سخن این‌که تفاوت بین شعرا در هنر بلاغت و سخن‌پردازی مربوط به اختلاف قوت و ضعف روحانی همان تابعه‌ها و همزادهای ایشان است. (همایی، جلال الدین، ۱۳۳۹)، تابعه، یغما، سال ۱۳، صفحه ۴۳۵، ۴۳۲)

بدیع الزمان همدانی از قول شیطانی گوید: «فما أحد من الشعراء الا ومعه معین منا» (دکتر محمد محقق، شرح سی قصیده، ص ۲۶۶)

ابوالعلا معری گوید: «ان لكل شاعر شیطناً يقول الشعر على لسانه» (ذبیحی، مرتضی، ۱۳۷۷)، صفحه ۲۴ به نقل از شرح سی قصیده دکتر مهدی محقق)

بعد از استاد همایی، دکتر شفیعی کدکنی به منابع دیگر به خصوص کتاب «شیاطین الشعراء» تألیف دکتر عبد الرزاق حمیده مقاله‌ای تحت عنوان «آفرینش هنری و الهام» در نشریه هیرمند چاپ کردند.

الهام:

بسیارند کسانی که آفرینش هنری را بر اساس الهام تفسیر می‌کنند و آن را وحی هنرمند می‌دانند. بالدوین اشراق ذهن می‌داند که از آن سوی طبیعت می‌رسد و ویلیام بلیک معتقد است شعرهایی که می‌گوید از آن خود او نیست بلکه به او

املا می‌شود. جرج ساند سروش غیبی را احساس می‌کرد که به وی الهام می‌شد. توماس مان متوجه این نکته است که هنگام جوشش احساسات از اندازه درون شاعر نمی‌تواند شعری بگوید. لویی آراگون می‌گوید: الهام عبارت است از آمادگی در بست برای پذیرفتن اصیل‌ترین حالات ذهن و قلب انسانی، آمادگی برای پذیرفتن واقعیت برتر. لذا هنرمند خود نمی‌تواند اظهار دارد که چه وقتی بر آفرینش اثر خود توانایی دارد. چنان‌که گفتیم و آوردیم از دیرباز برای تفسیر این پدیده‌های نفسانی هم هنرمندان هم فلاسفه و ناقدان کوشیده‌اند. (شفیعی کدکنی، محمدرضا، ۱۳۴۳)، آفرینش و الهام هنری، هنرمند، صص ۳۳۵-۳۳۲)

بعضی گفته‌اند که الهام وحی شاعر است:

وحی در لغت خود معانی بسیاری دارد رایج‌ترین یا مهم‌ترین معانی آن عبارتند از:

اشاره، کتابت، رسالت، پیام آوری، الهام، کلام نهانی و هر آنچه به دیگری القا شود.

در آیات قرآن و روایات هم به وحی اشاره شده است: و اوحی ربک الی النحل ان اتخذی من الجبال بیوتا ومن الشجر ومما یعرشون (نحل ۶۸) و یا فخرج علی قومه من المحراب فاوحی الیهم ان سبحوه بکره وعشیا (مریم، ۱۱) گاهی این وحی یا الهام الهی «سروش غیبی» نام دارد مانند: اذ اوحینا الی امک ما یوحی " (طه، ۳۸) در تعبیر دیگر قرآن درباره الهام و وحی القای پنهانی شر نیز وجود دارد از راه وسوسه که در اصطلاح عرفان «الهام شیطانی» نامیده شده است.

مانند: ولا تأکلوا مما لم یذکر بذکر اسم علیہ و انه لفسق وان الشیاطین لیوحون الی اولیائهم لیجا دلوکم وان اطعتموهم انکم لمشرکون. (انعام، ۱۲۱)

توجیه و تفسیری که گذشتگان از نحوه پدید آمدن شعر کرده بودند در عصر جدید به وسیله روان‌شناسان مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است. کارل گوستاو یونگ اشاره می‌کند در وجود هر مرد یک زن (آنیما) و در وجود هر زن یک مرد (آنیموس) است.

آنیما، آنیموس:

به عقیده یونگ مسائل پیچیده و دقیق با ظهور خود سایه نمودار نمی‌شوند، غالبا در یک «پیکر درونی» دیگر ظاهر می‌شوند. اگر رویا بین مرد باشد تجسم یک عنصر زنانه را در ناخودآگاه خود کشف خواهد کرد. در مورد زن این عنصر مردانه خواهد بود. یونگ این شکل‌های مردانه و زنانه را آنیموس و آنیما نامید. روان زنانه تجسم تمایلات روانی زنانه در روح مرد است مانند احساسات و حالات عاطفی مبهم تجسم عنصر مردانه در ناخودآگاه زن جنبه‌های خوب را می‌نمایاند و شکل یک اعتقاد مخفی «مقدس» به خود می‌گیرد. (گوستاو یونگ، کارل ۱۳۷۲) صص ۱۷۵ و جالب آنکه آنیما و آنیموس یونگ شباهت‌هایی با آنچه اعراب جاهلی تابع و تابعه می‌گفتند دارد. و این تصورات و تفکرات تا روزگار ما ادامه دارد.

در قرن‌های اخیر محققان مسأله الهام را به شکلی علمی مورد تحقیق و بررسی قرار دادند و به واکاوی آن پرداختند. دکتر عبدالحسین زرین‌کوب تحقیقی درباره جذبه و الهام دارد که به خلاصه‌ای از آن می‌پردازیم. هنر به طور عموم و شعر و ادب علی‌الخصوص عبارت است از تناسب و هماهنگی درونی و ذهنی که بین وسائط و قوای معرفت حاصل می‌شود و در ظرف احساس تجلی می‌نماید. شعر و ادب تخیل ابداعی و ترکیبی است که موجد

و محرک آن الهام هنری و جذبه ذوقی به شمار می‌رود. آنچه تخیل ابداعی را که مضمون و ماده و حقیقت شعر است می‌سازد و صورت شعری را به آن اضافه می‌کند تجربه و مهارت فنی نیست، لطیفه نهانی دیگری است که از آن به جذبه و الهام تعبیر کرده‌اند. موسه و لامارتین و ویکتور هوگو از جمله کسانی هستند که وجود جذبه و الهام را قطعی شمرده‌اند. در واقع منشأ الهام را در ادبیات کهن و عقاید عامیانه عبارت: امری می‌داند که خارج از وجود هنرمندست در صورتی که روان‌شناسی امروز می‌کوشد تا آن را درون وجود انسان ناشی بشمرد. بدون شک تا آمادگی درونی نباشد الهام از خارج افاضه نمی‌شود چنان‌که الهام درونی هم بدون یک انگیزه بیرونی ممکن نیست حاصل آید و در هر حال احوال نفسانی مبهم و مرموزی علت فاعلی و محرکه شعر محسوب می‌شوند. به عبارت دیگر، شعر که خود مخلوق و مولود تخیل نویسنده و شاعر است باید در خواننده و شنونده نیز موجد تخیل باشد و این نکته‌ای است که همواره از زمان ارسطو صاحب‌نظران بدان توجه داشته‌اند.

جاحظ می‌گوید که در نزد امم باستانی شاعران بیشتر از هر طبقه دیگر زمام عقل و عواطف مردم را در دست داشته‌اند. بسا که نیروی معنوی شعر توانسته است مردم افسرده را به هیجان آورد. (زرین‌کوب، ۱۳۵۴، صص ۵۶-۵۲)

سهراب سپهری

نویسنده، نقاش و از برجسته‌ترین شاعران معاصر ایران است. در ۱۵ مهر ۱۳۰۷ در کاشان متولد شد. پدرش اسدالله و مادرش ماه جبین هر دو اهل هنر و شعر بودند و شاید همین امر در رشد ادبی و هنری سهراب تاثیر فراوان گذاشت. سهراب بعد از تحصیل در دانش‌سرای مقدماتی در اداره فرهنگ کاشان مشغول به کار شد و پس از دریافت دیپلم به تهران آمد و در دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران به تحصیل پرداخت و هم‌زمان به استخدام شرکت نفت در آمد اما پس از یک‌سال استعفا داد و در موزه هنرهای زیبا شروع به کار کرد و هم‌زمان به تدریس در هنرستان هنرهای زیبا پرداخت. اشعار سپهری صمیمی، بکر و تازه است او در سبک شعر از سبک نیمایی پیروی می‌کرد. سهراب در عین پیروی از سبک نیما خود نیز صاحب سبک و شاعری تصویرگرا بود. او در سال ۱۳۵۸ به سرطان خون مبتلا شد و در اردیبهشت ۱۳۵۹ در گذشت و پیکر او در کاشان دفن شد. آثار او عبارتند از: در کنار چمن یا آرامگاه عشق، مرگ رنگ - زندگی خواب‌ها. آوار آفتاب، شرق اندوه، حجم سبز، هشت کتاب، ماهی، ماهیچ مانگاه، هنوز در سفرم، اندیشه‌های سهراب سپهری، نیلوفر آبی - اتوبوس به سمت اندوه. صدای پای آب، اطاق آبی.

اکنون به بررسی‌های جایگاه الهام در برخی اشعار سهراب می‌پردازیم.

در شعر ما هیچ، ما نگاه (اکنون هبوط رنگ) می‌خوانیم:

باران وقتی که ایستاد

منظره اوراق بود.

وسعت مرطوب

از نفس افتاد

در لحظه‌های وصل به یقظه‌ها و بیداری‌هایی می‌رسد و کشف و شهود واقع می‌شود. اما در ابتدا این لحظه‌ها کوتاه و زودگذرند و وصل همیشگی تنها در مرحله فنای در حق روی می‌دهد. فضای این لحظه در مرحله وصل‌های کوتاه اتفاق می‌افتد و شاعر در پایان از دوست جدا می‌شود، چرا که بارانی که در او باریدن گرفته رازهای شفافی بر او گشوده

بود و حالا ایستاده است. آن زیبایی‌های لحظه‌های بارش اوراق شده و آن وسعتی که در چشم شاعر از حادثه کشف مرطوب گردیده بود حالا از نفس افتاده است. درست مثل حال شاعر که سنگینی کشف و درک او را از نفس انداخته است. حالی که می‌گویند بر پیامبران پس از نزول آیات می‌گذشته و شاعران پیامبران زمینی اند.

یا در همین شعر وقتی می‌گوید:

قوس و قزح در دهان حوصله ما آب شد.

تمام رنگ‌ها که در قوس و قزح تجسم یافته در دهان حوصله فرد تماشاگر آب می‌شود. یعنی با قطع باران که در واقع بارانی درونی است در رنگ‌های گوناگون متجلی می‌گردد دیگر باران دیده نمی‌شود و باز می‌بینیم که سهراب الهامات و تأثرات خود را از طبیعت گرفته و با تمام هستی‌اش به طبیعت نزدیک شده و به کشف و ادراکاتی رسیده که به طبیعت او نزدیک و درخور آن است. در شعر هم سطر، هم سپید سهراب آنجا که می‌گوید:

باید به بوی خاک فنا رفت.

باید به ملتقای درخت و خدا رسید.

باید نشست

نزدیک انبساط

جایی میان بی‌خودی و کشف

حالت شاعر کاملاً شهودی است.

در شعر اینجا پرنده بود می‌خوانیم:

ای عبور ظریف !

بال را معنی کن

تا پر هوش من از حسادت بسوزد.

انسانی که به هوش خود می‌نازد و فکر می‌کند با قدرت هوش و منطق می‌تواند همه چیز را بفهمد گاهی در می‌یابد که جای چیزی کنار عقل و منطق خالی است، جای چیزی که به کلام نمی‌آید.

«یونگ» آن را عالم رویا می‌نامد و بر این عقیده است که اگر کسی فقط به قدرت عقل و منطق معتقد باشد، تنها به نیمی از وجود خود اجازه رشد داده و نیم دیگر وجود آدمی در عالم رؤیا به شکوفایی می‌رسد. رؤیاها ذهن انسان را به چیزهایی رهنمون می‌شوند که او را به حقایق تازه‌ای می‌رساند. شاعر این عالم را عبور ظریف می‌نامد و از آن می‌خواهد که معنای بال و پرواز را بر دلش بگشاید.

یا در شعر متن قدیم شب آنجا که می‌گوید:

من هنوز

موهبت‌های مجهول شب را

خواب می‌بینم.

معصومانه اقرار می‌کند که هنوز موهبت‌هایی را که در این تاریکی‌ها و ناشناخته‌ها پنهان است خواب می‌بیند و هنوز تشنه آب‌هایی است که او را به شبکه‌ای از حقیقت جهانی راهنمایی کنند آن‌جا که می‌گوید:

ای شب ارتجالی !

دستمال من از خوشه خام تدبیر پر بود .

پشت دیوار یک خواب سنگین

یک پرنده که از انس ظلمت می آمد

دستمال مرا برد.

اولین ریگ الهام در زیر پایم صدا کرد.

خون من میزبان رقیق فضا شد

نبض من در میان عناصر شنا کرد

شاعر حس می کند که به شبی از شب های الهام و بداهه سرایی دست یافته است حالا او خالی از هرگونه تدبیر از

پیشاموخته در حالتی کاملاً شهودی است و هوش به علایم و نشانه ها سپرده آن گونه که حتی کوچک ترین صداهای

الهام آمیز مثل صدای یک ریگ کوچک هم می شنود.

یا در شعر بی روزها عروسک آنجا که می گوید:

صورتش مثل یک تکه تعطیل عهد دبستان سپید است.

یا:

صبح ها مادر من برای گل زرد

یک سبد آب می برد من برای دهان تماشا

میوه کال الهام می بردم.

تمام جمعه های کودکی شاعر به این منوال می گذرد و این نشان از آن دارد که سهراب از کودکی به الهامات درونی

و علایم و نشانه های بیرونی توجه خاص داشته است

و او حتی در تماشای رفتار مادر حس خود را با آن می آمیخته است هیچ کس با سبد آب نمی برد ولی شاعر می بیند

که مادر با سبد به گل های زرد آب می دهد چون ذهن او به این ادراک رسیده که غیرممکن، ممکن است شاعر که هنوز

کودک است الهاماتش هنوز کال است و در دهان تماشایش میوه های کال می گذارد

یا آنجا که:

واقعیت کجا تازه تر بود؟

من که مجذوب یک حجم بی درد بودم

گاه در سینی فقرخانه

میوه های فروزان الهام را دیده بودم

شاعر وقتی از آن ادراکات نورانی کودکان بیرون می آید انسان دیگری شده است. چشمان او در پی واقعیت های

تازه تری است حجم بی دردی که ذهن او را پر کرده است از تماشای هر چیزی به الهام تازه ای می رسد مثلاً در سینی

فقرخانه که کنایه از فقدان غنای تماشاست می تواند میوه های فروزان و ثمره های نورانی ببیند

یا:

یک نفر باید از این حضور شکبیا

یا سفرهای تدریجی باغ چیزی بگوید

یک نفر باید این حجم کم را بفهمد

دست او را برای تپش‌های اطراف معنی کند،

قطره‌ای وقت

روی این صورت بی‌مخاطب بپاشد.

یک نفر باید این نقطه محض را

در مدار شعور عناصر بگرداند

یک نفر باید از پشت درهای روشن بیاید.

این‌جا سهراب هم در انتظار کسی است که باید کار می‌کند در برابر این حضور شکبیا که در انتظار کشف شدن و

ادراک است کسی باید چیزی بگوید این حجم کم الهام را که آغاز گر راه است درک کند و برای دیگران تفسیر نماید

روی این جلوه‌ای از الهام که هنوز مخاطب خاصی نیافته زمان بگذارد زمانی برای ادراک عمیق‌تر که ناگهان جرقه‌ای

در ذهن او زده می‌شود و پیامی می‌دهد:

گوش کن، یک نفر می‌دود روی پلک حوادث: کودکی رو به این سمت می‌آید سهراب اینجا در لحظه یقظه و

آگاهی قرار می‌گیرد.

یا:

روزی که دانش لب اب زندگی می‌کرد

انسان در تنبلی لطیف یک مرتع

با فلسفه‌های لاجوردی خوش بود.

در این شعر نظر یونگ هوید است که روح جامعه در ناخودآگاه آدمی حضور دارد و اندیشه‌ها و جهان‌بینی ما علاوه

بر ناخود آگاه فردی از ناخود آگاه جمعی نیز تاثیر می‌گیرد.

در شعر:

پرنده در خواب بال و پرش تنها مانده است

چشمانش پرتو میوه هارا می‌راند

سرودش بر زیر و بم شاخه‌ها پیشی گرفته است

سرشاری اش قفس را می‌لرزاند

نسیم، هوا را می‌شکند: دریچه قفس بی‌تاب است.

قفس از سرشاری او به لرزه درآمده است مثل پیامبرانی که در لحظات وحی لرزه بر پیکرشان می‌افتد و از خود

بیخود میشوند. درهای قفس از نسیم درونی پرنده به لرزه افتاده.

در شعر سهراب گسستگی از عوالم بیرون و پیوستگی با عوالم درون پیداست

در شعر او به شکلی خاص‌تر هم چون بودا در دل طبیعت به سیر و سلوک پرداخته و سرانجام در درون ان به مرحله

کشف و شهود رسیده است. (عابدی، ۱۳۸۴: ۱۸۳)

در شعر آقاییا:

میترسم، از لحظه بعد، و از این پنجره که به روی احساسم گشوده شد.
برگی روی فراموشی دستم افتاد، برگ افاقیا... (سپهری، ۱۳۹۰: ۳۱۲)
اقاقیا به شناخت اشیای پنهان و رازآمیز متصل می‌شود.
یا سپهری در جایی که می‌گوید:
بام ایوان فرو می‌ریزد
ساقه نیلوفر برگرد همه ستون‌ها می‌پیچد
کدامین باد بی‌پروا، دانه نیلوفر را به زمین خواب من می‌آورد
من به رویا بودم سیلاب بیداری رسید. (سپهری، ۱۳۹۰: ۱۱۹ و ۱۲۰)
در شعر نیلوفر شاعر اذعان می‌کند که این گیاه مکاشفه را در او پدید آورده است.
یا در:

زندگی راز بزرگی است که در ما جاریست
زندگی فاصله آمدن و رفتن ماست
رود دنیا جاریست

زندگی ابتدئی کردن در این رود است. (سپهری، ۱۳۹۰: ۲۵۴)
سهراب با الهام از رود به عنوان یک عنصر طبیعت نوعی مسیر رسیدن به خدا را تشریح می‌کند.
و موجودات و اشیا در شعر سپهری رسالتی را به عهده دارند و تجلی صفات خدا را و الهام را ابراز می‌کند.

نتیجه‌گیری

وضوح الهام در شعر برخی از شعرا از جمله شعر سهراب با شدت بیشتری قابل رویت و سنجش است و همین است که شعر او را بشارت یافته کرده است اگر ذوق را برابر الهام گرفته از طبیعت و اشیا بدانیم در شعر سهراب به وضوح این ذوق یافت می‌شود سهراب به میزانی به مسئله جذبه و الهام در شعر نظر داشته.
که این تحقیق مختصر می‌تواند زمینه‌ای برای تحقیقات بیشتر در شعر شاعران و به ویژه آثار دیگر سهراب باشد و شعر سهراب همیشه وجودی است که تلنگری به ذهن او می‌زند سهراب بیشتر الهامات خود را از طبیعت گرفته است.
بگذاریم که احساس هوایی بخورد
برای نمونه سهراب شخصیت بخشی به عواطف انسانی دارد.

منابع

قرآن

- گریمال، پیر، (۱۳۷۸)، فرهنگ اساطیر یونان و روم، بهمنش، ج ۲، امیرکبیر، چاپ چهارم، تهران
- حمیده، عبدالرزاق، (بی تا)، شیاطین الشعراء، کتاب‌خانه الانجلومصر
- ابوالفتوح رازی، جمال الدین، (۱۳۵۶)، تفسیر روح الجنان و روح الجنان، ج ۱، کتابفروشی اسلامیه.
- مقاله های، جلال الدین، تابعه، ماهنامه یغما، سال سیزدهم، ۱۳۳۹.
- مینوی، مجتبی، (۱۳۵۷)، دیوان ناصر خسرو به اهتمام مهدی محقق، ج ۱، امیرکبیر، تهران
- نشریه هیرمند، شفیعی کدکنی، محمدرضا، آفرینش و الهام هنری، مشهد، تابستان ۱۳۴۳.
- گوستا و پونگ، کارل، (۱۳۷۲)، روان‌شناسی ضمیر ناخودآگاه، امیری علمی فرهنگی، چاپ تهران، چاپ هفتم.
- زرین کوب، عبدالحسن، (۱۳۵۴)، نقدادبی، ج ۱، امیرکبیر، چاپ دوم، تهران
- سپهری، سهراب، (۱۳۹۰)، هشت کتاب، طهوری، چاپ بیست و نهم، تهران
- دستگردی، حسن (۱۳۶۳)، مخزن الاسرار، علمی، تهران، چاپ دوم

The meeting of Sohrab with the angel of inspiration

Samira Sheikh Olia Lavassani

Abstract

The literature of any society reflects the social and psychological relationships of its individuals, expressed in both prose and poetry. Researching and exploring literature aids in understanding the hidden aspects of human relationships within society, allowing for a better comprehension of these connections. Undoubtedly, a deeper understanding of the poems of poets, considering their impact on society, can clarify many ambiguities. The various inspirations that poets and writers receive can be examined from different perspectives. Inspiration manifests in poetry in various forms. These symbols may involve witnessing something semi-human, gazing at nature, or observing an object, among others, and are often seen by many as a gift bestowed upon poets. Researchers have each attempted to unveil this mystery in poetry in their own ways. Philosophers view it from a specific perspective, broadly with an enigmatic and unknown lens, while psychologists analyze it through the conscious and unconscious mind, coupled with the release of trapped energy outside societal norms. In any case, "inspiration" holds a special place in the poetry of poets, especially Iranian poets. This research aims to examine the significance and manner of receiving inspiration by Sohrab Sepehri in his poetry, considering the position of "inspiration." The study discusses topics such as the follower, twin soul, the unconscious mind, and Jung's views on anima and animus, aligning them with follower and following concepts.

Keywords: Muses, follower and following, inspiration, revelation, anima, animus, Sohrab Sepehri

بررسی ترجمه داستان جنایت نوشته نجیب محفوظ برپایه دیدگاه گارسس

مریم شیخان

دانشجوی کارشناسی ارشد مترجمی زبان عربی، دانشگاه کاشان

sheikhan.1377@gmail.com

علی بشیری (نویسنده مسئول)

استادیار، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان

A.bashiri@kashanu.ac.ir

چکیده

نظریه پردازان ترجمه، الگوها و مدل‌های متفاوتی را به عنوان معیاری مناسب برای ارزیابی و سنجش کیفیت نقد ترجمه به کار گرفته‌اند. میزان شایستگی و کیفیت ترجمه یک اثر ادبی زمانی مشخص می‌شود، که مطابق با الگوهای نقد، بررسی و جوانب مثبت و منفی آن مشخص گردد. هر چه ویژگی‌های مثبت آن بیشتر باشد از شایستگی بیشتری برخوردار است. نظریه‌ای که در این پژوهش برای نقد ترجمه داستان جنایت از مجموعه داستانی جنایت نوشته نجیب محفوظ به کار گرفته شده، نظریه گارسس است. این نظریه شامل چهار سطح (معنایی-لغوی، نحوی-واژه ساختی، گفتمانی-کارکردی و سبکی-عملی) می‌باشد، که توسط گارسس پیشنهاد شده است. هر سطح دارای زیر گروه‌های مختص خود است. پژوهش حاضر می‌کوشد با استفاده از الگوی پیشنهادی و با کمک زیرگروه‌ها، افزایش، حفظ و کاهش اطلاعات زبان مبدأ در زبان مقصد و همچنین ویژگی‌های مثبت و منفی ترجمه را بررسی و ارزیابی کند. این مقاله با روش توصیفی - تحلیلی به ارزیابی همه بخش‌های ترجمه محمدرضا مرعشی‌پور از داستان جنایت در کتاب جنایت به هر چهار سطح نظریه گارسس پرداخته است. طبق بررسی‌های انجام شده بیشترین نمونه‌ها از ترجمه داستان جنایت در سطح سوم (گفتمانی-کارکردی) یافت شده است.

کلیدواژه‌ها: نقد ترجمه، نجیب محفوظ، گارسس، جنایت، مرعشی‌پور.

مقدمه

داشتن ترجمه‌های با کیفیت مستلزم داشتن نقد ترجمه است. نقد از جمله اصطلاحات ادبی است که معمولاً بین مردم رایج است و تصور آن است که به ذکر نکات منفی پرداخته خواهد شد. نظریه‌های ترجمه، در حوزه مطالعات ترجمه نوعی نقد محسوب می‌شود با این تفاوت که دارای چارچوبی از قواعد مختص به خود هستند. و در واقعاً ارزیابی و مهم‌تر از آن با نقد ترجمه می‌توان درباره ترجمه یک اثر نظر داد و در صورت نادیده گرفتن عمل ارزیابی و نقد ترجمه‌ها، شاهد ترجمه‌هایی خواهیم بود که از چهارچوب مشخص و قانون‌مندی پیروی نمی‌کند. نظریات متعددی در حوزه ترجمه توسط متخصصین زبان مطرح شده است که این نظریات پایه اصلی تحلیل و بررسی کیفیت ترجمه است. بر این اساس افزایش، مانس و کاهش متن ترجمه‌شده مورد بررسی قرار می‌گیرد.

مترجم به عنوان یک شخص مستقل باید در ترجمه‌اش حد واسطه متن مبدأ و متن مقصد را رعایت کند و بکوشد برای عناصر متنی زبان مبدا معادل‌هایی در زبان مقصد پیدا کند (لطفی‌پورساعدی، ۱۳۹۴؛ ۸۰). وقتی مترجم ساختارهای زبان مبدأ را با ساختارهای متناظرشان در زبان مقصد جایگزین کند بدون این‌که ارزش و نقش ارتباطی آن‌ها را مدنظر قراردهد در واقع باعث می‌شود که ترجمه رنگ و بوی زبان مبدأ را داشته باشد و غیرطبیعی جلوه کند، هم‌چنین در دراز مدت باعث اختلال در انتقال پیام و مشکلات دیگر می‌شود (لطفی‌پورساعدی، ۱۳۸۳: ۷۷). در این صورت باید تغییراتی مثل کاهش، مانس و افزایش را در متن ایجاد کند تا ترجمه در زبان مبدأ هم‌چون متنی در زبان مقصد عمل کند و به صورت واضح گویای معنا باشد.

نظریه‌ای که در این پژوهش به بررسی کیفیت ترجمه می‌پردازد، نظریه گارسس است. این نظریه در نقد ترجمه یکی از داستان‌های کتاب جنایت نوشته نجیب محفوظ به کار گرفته شده است.

پژوهش پیش‌رو در پی یافتن پاسخ به این دو سوال است که ترجمه محمدرضا مرعشی‌پور از داستان جنایت در کتاب جنایت با کدام یک از سطوح نظریه گارسس تطابق بیشتری دارد؟ طبق نظریه گارسس، ترجمه مرعشی‌پور در این داستان از نظر مقبولیت و کفایت چگونه است؟

در این جستار با روشی توصیفی-تحلیلی به نقد و بررسی ترجمه داستان کوتاه جنایت از مجموعه داستان‌های جنایت نوشته نجیب محفوظ پرداخته شده است. پس از بررسی و ارزیابی ویژگی‌های معنایی، دست‌ورزان، گفتمان و سبکی، در ترجمه مرعشی‌پور در داستان مذکور نمونه‌های در سطوح مختلف نظریه گارسس جای‌گذاری شده است تا به کمک این زیرگروه‌ها، افزایش، کاهش و حفظ اطلاعات متن مبدأ در متن مقصد و هم‌چنین ویژگی‌های مثبت و منفی و در نهایت کفایت و مقبولیت مشخص شود. اطلاعات و نتایج نظریه در این داستان به کمک نمودارها و جداول به نمایش گذاشته شده است.

۱. پیشینه پژوهش

براساس بررسی‌های انجام گرفته، پیشینه پژوهش بر این شرح می‌باشد:

مختاری اردکانی در کتابی با عنوان (استعاره‌های ترجمه) و در مقاله‌ای با عنوان (چارچوبی نظری برای ارزیابی ترجمه) به معرفی نظریه گارسس و سطوح چهارگانه آن به صورت کلی پرداخته است. هم‌چنین نمونه‌های در زبان انگلیسی برای این سطوح آورده شده است.

بشیری و هادوی‌خلیل در مقاله‌ای با عنوان (نقد ترجمه رمان فرانکشتان فی بغداد نوشته احمد سعداوی براساس نظریه گارسس) به بررسی کیفیت ترجمه امل نیهاتیدر رمان فرانکشتان فی بغداد براساس نظریه گارسس پرداخته است. نمونه‌های موجود در کتاب را به همراه نمودار و جدول به طور کامل مطرح کرده‌است.

فرزانه در پایان‌نامه‌ای با عنوان ارزیابی و مقایسه ترجمه‌های فارسی رمان انگلیسی شاهزاده و گدا، اثر مارک تواین بی بر اساس الگوی گارسس (۱۹۹۴) ضمن معرفی نظریه گارسس، به نمونه‌های از چند ترجمه از این رمان پرداخته‌است و به ارزیابی کیفیت ترجمه‌ها و هم‌چنین جنبه‌های مثبت و منفی هریک از ترجمه‌ها پرداخته‌است.

صیادانی و همکاران (۱۳۹۶) در مقاله «نقد و بررسی ترجمه رمان «قلب اللیل» با عنوان «دل شب» بر اساس الگوی گارسس» به بررسی چهار سطح نظریه گارسس و هم‌چنین بررسی کفایت و مقبولیت ترجمه آل یاسین پرداخته‌است. در این پژوهش آشکار است که ترجمه در دو سطح اول یعنی سطح معنایی-لغوی و سطح نحوی-صرفی نسبت به سطح سوم و چهارم موفق‌تر بوده‌است و در دو سطح اول مقبولیت و کفایت بیشتری کسب کرده‌است.

احمدی و همکاران (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «نقد ترجمه فارسی داستان «نهر الذهب براساس نظریه سطح معنایی لغوی الگوی گارسس دو سطح اول نظریه گارسس یعنی سطح معنایی-لغوی و سطح نحوی-صرفی را در نقد ترجمه به کارگرفته است.

گرجی و رستم پورملکی (۱۳۹۹) در مقاله «نقد ترجمه فارسی منتخب آثار جبران در کتاب «حمام روح» بر پایه مدل نظری گارسس» به بررسی ترجمه سید حسن حسینی از کتاب حمام روح طبق نظریه گارسس پرداخته‌است و در هر سطح نمونه‌های موجود در ترجمه را مطرح کرده‌است.

طبق بررسی‌های انجام گرفته در پژوهش، کتاب جنایت در هیچ الگوی نظری مورد بررسی قرار نگرفته‌است.

۲. داستان جنایت و نجیب محفوظ

مجموعه داستانی جنایت نوشته نجیب محفوظ، نویسنده و نمایشنامه‌نویس و روزنامه‌نگار مصری است. وی در خانواده مسلمان و میهن‌پرست در سال ۱۹۱۹ میلادی متولد شد. نجیب محفوظ برای آثار درخشانش بارها مورد تقدیر قرار گرفت و جوایز بسیاری را دریافت کرد که جایزه نوبل در سال ۱۹۸۸ از جمله مهم‌ترین جوایز آن می‌باشد. او نخستین و تنها مصری و عربی است که برنده جایزه نوبل ادبیات شده است. محفوظ حدود سی کتاب داستانی نوشته‌است. آثار محفوظ سبک رئالیسمی دارد ولی مضامین اگزیستانسیالیسمی نیز در آن‌ها دیده می‌شود که باعث می‌شود او به همراه طه حسین از نخستین نویسندگان معاصر ادبیات عرب باشند که به بررسی مضامین اگزیستانسیالیسمی پرداخته‌اند. کتاب جنایت که شامل مجموعه داستان‌های کوتاه است، اغلب اوضاع سیاسی و اجتماعی دوران خاصی از مصر را بیان می‌کند و هم‌چنین داستان‌های جنایی و پوچ‌گرایانه را شامل می‌شود.

۳. نظریه گارسس

گارسس (۱۹۹۴م.) مدلی ترکیبی در تحلیل و ارزیابی ترجمه ارائه نموده‌است که مرکب از مدل پیشنهادی وینه‌وداربلنه (۱۹۵۸م.)، و هم‌چنین آراء و عقاید دیگر صاحب نظران در امر ترجمه مانند نایدا، نیومارک، ایورا، مونن، نوبرت، ستویو

یاتوری است. در الگوی نظری گارسس ترجمه‌ها بر پایه ویژگی‌های مثبت و منفی بیانگر کیفیت و زیرگروه‌های آن‌ها و در نهایت، دو معیار کفایت و مقبولیت بررسی و رده‌بندی می‌شوند (رشیدی و فرزانه، ۱۳۹۲).
نظریه گارسس نوعی روش‌شناسی برای ارزیابی ترجمه می‌باشد که داری چهارسطح است و هر سطح داری زیر گروه‌های مختص خود هستند. این سطوح در برخی جنبه‌ها باهم هم‌پوشانی و ارتباط دارند. الگوی گارسس شامل چهار سطح تحلیلی می‌باشد و در سال ۱۹۹۴ میلادی معرفی شده‌است (مختاری‌اردکانی، ۱۳۷۶).
در بخش زیر به معرفی سطوح و زیر گروه‌های آن‌ها پرداخته شده‌است.

معنایی-لغوی

۱- تعریف یا توضیح برحسب اختلافات فرهنگی، فنی یا زمانی. ۲- معادل فرهنگی یا کارکردی. ۳- اقتباس (معنی معنایی - لغوی نزدیک). ۴- بسط یا بسط نحوی. ۵- قبض نحوی. ۶- عام برابر خاص یا بالعکس. ۷- ابهام.

نحوی-واژه‌ساختی

۱- ترجمه تحت‌اللفظی و یک به یک. ۲- ترجمه از طریق تغییر نحو. ۳- ترجمه از طریق تغییر دیدگاه ترجمه از نحوی - واژه ساختی طریق جبران ۵- ترجمه از طریق توضیح یا بسط معنی. ترجمه از طریق تلویح تقلیل و حذف. ۷- ترجمه از طریق تغییر نوع جمله.

گفتمانی-کارکردی

۱- حذف منظور متن اصلی. ۲- حذف حواشی. ۳- تغییر به علت اختلافات اجتماعی - فرهنگی. ۴- تغییر لحن. ۵- تغییر ساختار درونی متن مبدأ. ۶- تعدیل (کاهش) اصطلاحات محاوره‌ای.

سبکی- عملی

۱- بسط خلاقه. ۲- اشتباه مترجم. ۳- حفظ اعلام اسامی خاص. ۴- حفظ ساختار خاص متن مبدأ. ۵- بیان نامناسب سبکی - عملی در متن مقصد. ۶- پرگویی در برابر ساده‌گویی. ۷- تغییر درصناعات، به ویژه استعاره.

۴. پیاده‌سازی سطوح نظریه گارسس

در این بخش به تطبیق سطوح چهارگانه گارسس با نمونه ترجمه مرعشی‌پور از کتاب جنایت پرداخته می‌شود.

۴-۱. سطح اول (معنایی-لغوی)

۴-۱-۱. تعریف یا توضیح لغات برحسب اختلاف فرهنگی، فنی یا زبانی

تعریف و توضیح برحسب اختلافات فرهنگی، فنی و زبانی تعریف بیان معنی واژه است به‌صورت عبارت اسمی یا شبه‌جمله صفتی (مختاری‌اردکانی، ۱۳۸۶: ۱۵). در واقع معادل یابی است که به شیوه‌های مختلف ازجمله: اسم، عبارات

اسمی و شبه‌جمله صفتی در ترجمه صورت می‌گیرد و نیاز به توضیح با شیوه‌های گوناگون مثل پاورقی نیست. توضیح «عبارت است از افزودن اطلاعاتی که در پی اختلافات فرهنگی و زبانی و اختلاف سطح دانش بین مخاطب متن اصلی و مخاطب ترجمه ضرورت پیدا می‌کند» (مختاری اردکانی، ۱۶:۱۳۸۶). این شیوه از ترجمه در متن مقصد یافت نشد.

۴-۱-۲. معادل فرهنگی یا کارکردی

زمانی که یک واژه فرهنگی از زبانی به زبان دیگر ترجمه می‌شود، این ترجمه درحقیقت ترجمه تقریبی است و این اصطلاحات معادلات تأثیر بیشتری نسبت به اصلاحات خنثی دارند. این معادل‌ها گاهی معادل کاربردی محض و در برخی موارد معادل فرایندی است که واژه ترجمه شده را به رنگ و شمایل زبان مقصد در می‌آورد (نیومارک، ۱۰۵:۱۳۸۲). معادل کارکردی فرایند رایج که برای واژه‌های فرهنگی به کار می‌رود مستلزم به کاربردن یک واژه مستقل از فرهنگ است که گاهی با یک واژه جدید خاص همراه می‌شود؛ از این رو این فرایند، واژه زبان مبدأ را خنثی و یا عام می‌سازد و گاه هم نکات و یا جزئیاتی را اضافه می‌کند (نی ومارک، ۱۰۶:۱۳۸۲).

جاء دوری (محفوظ، ۸۵:۲۰۱۵).

نوبت‌ام شد (محفوظ، ۱۴:۱۳۹۹).

ترجمه تحت لفظی این جمله (نوبت ام آمد) است که مترجم از معادل کاربردی و روان استفاده کرده تا برای خوانندگان متن ترجمه قابل فهم باشد.

فوجدت فی حجرته نفرا من المتعاملین (محفوظ، ۸۵:۲۰۱۵).

دو مشتری دیگر هم در اتاق اش بودند (محفوظ، ۱۴:۱۳۹۹).

در اینجا متعاملین در واقع به معنای دو شخصی است که در حال داد و ستد هستند و یا به معنی دو معاملگر که در اینجا برای روشن شدن مشتری ترجمه کرده.

السّمسار نفسه یشارکفیه (محفوظ، ۸۵:۲۰۱۵).

صاحب بنگاه هم از شرکت در آن برکنار نمی‌ماند (محفوظ، ۱۴:۱۳۹۹).

کلمه سمسار به معنای واسطه و دلال می‌باشد و در اینجا از معادل بنگاه استفاده شده است (آذرنوش، ۴۷۳:۱۳۹۴).

فقال السّمسار (محفوظ، ۸۵:۲۰۱۵).

بنگاه‌دار گفت (محفوظ، ۱۴:۱۳۹۹).

تکرار مورد بالا.

ستذهب الی الضاحیه لجمع التحریات و المعلومات (محفوظ، ۸۶:۲۰۱۵).

به منظور تحقیق و گردآوری اسناد و مدارک به منطقه اعزام می‌شوی (محفوظ، ۱۵:۱۳۹۹).

فعل (ذهب) به معنای (رفتن) که در اینجا معادل کارکردی و فرهنگی روشن‌تری بیان شده است.

من حسن الحظ (محفوظ، ۸۶:۲۰۱۵).

خوشبختانه (محفوظ، ۱۵:۱۳۹۹).

ترید رأیی (محفوظ، ۸۶:۲۰۱۵).

نظر مرا می‌خواهی (محفوظ، ۱۵:۱۳۹۹)

واژه نظر در این جمله همان کارکرد فرهنگی واژه رأی را در زبان عربی دارد.

وقدمت بطاقة الشخصية و الرخصة فراخ (محفوظ، ۸۷:۲۰۱۵).

کارت شناسایی و گواهینامه رانندگی‌ام را ارائه دادم (محفوظ، ۱۶:۱۳۹۹).

ظل حديث الجريمة يجرى على كل لسان (محفوظ، ۹۰:۲۰۱۵).

حدیث جنایت هم‌چنان ورد زبان‌ها بود (محفوظ، ۱۹:۲۰۱۵).

مترجم معادل کارکردی فرهنگی بهتری ارائه داده است.

هم يحفرون الأساس لبناء مصحة الأمراض العقلية (محفوظ، ۹۰:۲۰۱۵).

برای ساختن یک تیمارستان پی می‌کنده‌اند. (محفوظ، ۱۹:۱۳۹۹).

ترجمه تحت اللفظی واژه مصحة الأمراض العقلية، آسایشگاه بیماران عقلی است که معادل تیمارستان به عنوان

معادل کاربردی و فرهنگی به کار برده است.

امسكت عن الحكمة (محفوظ، ۸۸:۲۰۱۵).

احتیاط کردم (محفوظ، ۱۷:۱۳۹۹).

امسک عن به معنای پرهیز کردن و دست برداشتن از چیزی است و اینجا معادل کاربردی تری به کار

رفته است (آذرنوش، ۱۰۱۷:۱۳۹۴).

ما واجبنا فی رأيك (محفوظ، ۹۳:۲۰۱۵).

به نظر تو وظیفه ما چیست (محفوظ، ۲۲:۱۳۹۹).

در موارد قبلی توضیح داده شده است.

در بین روش‌های ترجمه، آزادترین روش ترجمه اقتباس است و بیشتر در ترجمه نمایش‌نامه و شعر استفاده می‌شود. معمولاً از این طریق درون‌مایه‌ها جایگزین می‌شود و فرهنگ زبان مبدأ جایگزین فرهنگ زبان مقصد می‌شود (نیومارک، ۱۹۱۶: ۵۸).

لم أجد في سلوكي ميسوغ ذلك على الإطلاق (نجیب محفوظ، ۲۰۱۵: ۸۸).

در رفتارم چیزی حس نمی‌کردم که شک برانگیز باشد (محفوظ، ۱۳۹۹: ۱۷).
مرعشی پور «لم أجد» را «حس نمی‌کردم» ترجمه کرده‌است.

ارجح أن يكون القاتل من السادة (محفوظ، ۲۰۱۵: ۹۰).

فکر می‌کنم قاتل باید از ثروتمندان باشد (محفوظ، ۱۳۹۹: ۱۸).
رجح آن به معنای احتمال دادن و محتمل بودن می‌باشد که در اینجا فکر می‌کنم ترجمه شده‌است (آذرنوش، ۱۳۹۴: ۳۵۶).

۴-۱-۴. بسط نحوی

فزودن یک یا چند کلمه به متن ترجمه شده برحسب ضرورت است. درواقع کلمه‌ای که در زبان مبدأ به تلویح بیان شده در زبان مقصد به تصریح بیان می‌شود (مختاری‌اردکانی، ۱۳۷۶). تلویح یا معنای تلویحی به معنای فضایی از انگاره‌ها و احساساتی است که به واسطه واژه‌های موجود در قاموس به ذهن متبادر می‌شود (نیومارک، ۱۳۸۲: ۱۹). مترجم مؤلفه‌هایی را در برابر واژه‌ها و اصطلاحات زبان مبدأ استفاده می‌کند که شامل ضمائر اسم اشاره مجازی و کنایی نیز می‌گردد، که در سیاق متن در تقدیر گرفته شده‌اند و در ترجمه به تصریح بیان کرده‌است (صیادانی و همکاران، ۱۳۹۶).

القاتل؟ (محفوظ، ۲۰۱۵: ۸۴).

قاتل چی؟ (محفوظ، ۱۳۹۹: ۱۳).

يتفحصهما بعناية (محفوظ، ۲۰۱۵: ۸۷).

افسر با دقت کامل بررسی‌شان کرد (محفوظ، ۱۳۹۹: ۱۶).

كنت اوصل رجلين في التاكسي الى المحطة (محفوظ، ۲۰۱۵: ۸۸).

دو مرد مسافر را با تاکسی‌ام به ایستگاه بردم (محفوظ، ۱۳۹۹: ۱۷).

انت تعلم كما نعلم أنها الحقيقة (محفوظ، ۲۰۱۵: ۸۹).

خودت می‌دانی ما هم می‌دانیم که حقیقت محض است (محفوظ، ۱۳۹۹: ۱۸).

فتحت صدری لكل علاقة (محفوظ، ۹۰:۲۰۱۵).

آغوش‌ام را برای ایجاد هر ارتباطی گشودم (محفوظ، ۱۹:۱۳۹۹).

یتردد بغیظ و حنق و احیانا بسخریه (محفوظ، ۹۰:۲۰۱۵).

باخشم و کینه‌توزی و گاه با تمسخر درباره‌اش حرف می‌زدند (محفوظ، ۱۹:۱۳۹۹).

كانت قد ذاب فی الزحام (محفوظ، ۹۱:۲۰۱۵).

در شلوغی بازار غییش زده بود (محفوظ، ۲۰:۱۳۹۹).

ولذلك فعلى أن أفكر بصفاء ذهن (محفوظ، ۹۲:۲۰۱۵).

پس می‌بایست با صفای ذهن و درست می‌اندیشیدم (محفوظ، ۲۱:۱۳۹۹).

کلمه درست، برحسب ضرورت و برای روانی جمله افزوده شده‌است.

ربما يهدار جميع القيم (محفوظ، ۹۳:۲۰۱۵).

شاید هم با هدر دادن همه ارزش‌ها به دست آید (محفوظ، ۲۲:۱۳۹۹).

همه مواردی که در زیر آن‌ها خط کشیده شده است بر حسب ضرورت توسط مترجم به متن اضافه شده‌است و درواقع بسط نحوی رخ داده‌است.

۴-۱-۵. قبض نحوی

قبض نحوی، عکس روش بسط نحوی است، به معنی به کارگیری یک واژه در زبان مقصد در برابر چند واژه در زبان مبدأ است. (مختاری اردکانی، ۱۳۷۶). مترجم در برابریابی، به بخشی از واژگان متن مبدأ و آوردن مشابه آن در ترجمه، اهتمام نورزیده است و به بیان حداقلی و کاهشی بسنده می‌کند (صیادی و همکاران، ۱۳۹۶).

لما وصلت الى آخر منطقة فی السوق (محفوظ: ۲۰۱۵)

اما به انتهای بازار که رسیدم .

کلمات (الی آخر منطقة فی السوق) به (انتهای بازار) ترجمه شده‌است.

۴-۱-۶. عام برابر خاص یا برعکس

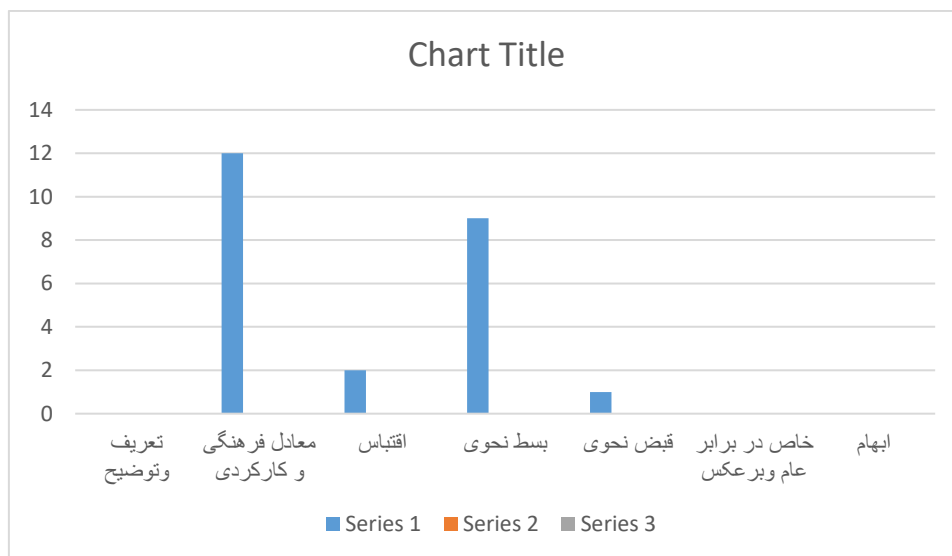
ترجمه لغت خاص به عام یا برعکس می‌باشد (مختاری اردکانی، ۱۸:۱۳۸۶).

موردی در این زمینه یافت نشد.

۴-۱-۷. ابهام

موردی در این زمینه یافت نشد.

نمودار (۱)، کاربرد سطح یک نظریه گارسس و زیر گروه‌های این سطح را نمایش می‌دهد.



نمودار ۱. میزان کاربرد زیر گروه‌های سطح اول نظریه گارسس در ترجمه داستان جنایت

۲-۴. سطح دوم

۱-۲-۴. ترجمه یک به یک یا تحت اللفظی

در ترجمه تحت‌اللفظی درواقع دستور زبان مبدا و آرایش کلمات و معنای اصلی تمام واژگان زبان مبدأ به ترجمه انتقال می‌یابد. معمولاً کاربرد این نوع ترجمه مناسب جمله‌های ساده و کوتاه است (نیومارک، ۱۳۸۲: ۸۸). نمونه‌ای در این زمینه یافت نشد.

۲-۲-۴. ترجمه از طریق تغییر نحو با دستورگردانی

«گاهی مترجم ناگزیر است اجزای کلام را تغییر دهد» (مختاری اردکانی، ۱۳۹۹: ۱۸). فرایندی از ترجمه است که شامل تغییر شکل دستور زبان مبدأ به زبان مقصد می‌شود (نیومارک، ۱۳۸۲: ۱۰۸). تغییرات این سبک شامل چند مورد می‌شود؛ تغییر از شکل مفرد به جمع، تغییر درجای صفت، تغییر اسم مصدر... (نیومارک، ۱۳۸۲: ۱۰۹).

قررت الإقامة فی الضاحیه (محفوظ، ۲۰۱۵: ۸۴).

ترجمه: تصمیم گرفتم در حومه اقامت کنم (محفوظ، ۱۳۹۹: ۱۳).
توضیح: تبدیل مصدر به فعل در ترجمه است.

وجدت مدفونة من سنين ومحتربة تماما (محفوظ، ۲۰۱۵: ۸۴).

ترجمه: سال‌ها پیش دفن شده و به صورت کامل سوخته (محفوظ، ۱۳۹۹: ۱۳).
توضیح: تبدیل اسم مفعول و اسم فاعل به فعل در ترجمه.

تدخلت في الحديث قائلاً (محفوظ، ۸۸:۲۰۱۵).

ترجمه: وارد بحث شدم و گفتم.

توضیح: تبدیل اسم فاعل به فعل می‌باشد.

فقلت بعد تفكر (محفوظ، ۸۹:۲۰۱۵).

ترجمه: لختی اندیشیدم و گفتم (محفوظ، ۱۶:۱۳۹۹).

توضیح: مصدر به صورت فعل ترجمه شده است.

أستنتج متعاملا مع الاستقراء والقياس، مستفيدا من كل ملاحظه (محفوظ، ۸۹:۲۰۱۵).

ترجمه: با قیاس و استقراء به نتیجه‌گیری می‌پرداختم و به هر موردی توجه می‌کردم و سود می‌بردم (محفوظ، ۱۸:۱۳۹۹).

توضیح: تبدیل اسم فاعل به فعل است.

تبادلنا حديثا سطحيا موجلاً الأسئلة الهامة لقاء آخر (محفوظ، ۹۰:۲۰۱۵).

ترجمه: به گفت‌وگوهایی معمولی پرداختیم، پرسش‌های مهم را به دیوار آینده موکول کردم (محفوظ، ۱۹:۱۳۹۹).

توضیح: تبدیل اسم فاعل به فعل است.

و لاحظت ذات يوم وأنا في السوق أن امرأة فقيرة دمعت عيناها وهي تصغى الى حديث الجريمة

الذي لا ينقطع (محفوظ، ۹۱:۲۰۱۵).

روزی در بازار زنی را دیدم که با چشمان اشک آلود به قصه بی‌پایان جنایت گوش سپرده بود (محفوظ، ۱۹:۱۳۹۹).

توضیح: فعل و فاعل به صورت موصوف و صفت ترجمه شده است.

اعترضني صوت قائلا (محفوظ، ۹۱:۲۰۱۵).

ترجمه: صدایی معترضم شد و گفت (محفوظ، ۱۹:۱۳۹۹).

توضیح: تبدیل اسم فاعل به فعل است.

يجب مغادرة الحانة (محفوظ، ۹۲:۲۰۱۵).

ترجمه: می‌کده را باید ترک می‌کردم (محفوظ، ۲۱:۱۳۹۹).

توضیح: مغادره مصدر است و در اینجا به شکل فعل ترجمه شده است.

ابتسم قائلاً (محفوظ، ۹۲:۲۰۱۵).

ترجمه: لبخند زد و گفت (محفوظ، ۲۱:۱۳۹۹).

توضیح: تبدیل حال مفرد به فعل می‌باشد.

أَنَ تَحَقَّقُوا الْعَدَالَةَ (محفوظ، ۹۳:۲۰۱۵).

ترجمه: تحقق بخشیدن به عدالت (محفوظ، ۲۲:۱۳۹۹).

توضیح: تبدیل فعل به مصدر در ترجمه می‌باشد.

سَأَكْتُبُ أَنْ جَمِيعَ الْقِيَمِ مُهْدَرَةٌ وَلَكِنَّ الْأَمْنَ مُسْتَتَبٌ (محفوظ، ۹۴:۲۰۱۵).

ترجمه: می‌نویسم همه ارزش‌ها از بین رفته‌اند اما امنیت برقرار شده‌است (محفوظ، ۲۲:۱۳۹۹).

توضیح: اسم مفعول و اسم فاعل تبدیل به فعل شده‌است.

۴-۲-۳. تغییر دیدگاه

وینی و داربلنه لغت «دگرگون‌سازی» را برای اشاره به نوعی دگرگشت از طریق تغییر در نقطه نظر دیدگاه éclairage و غالباً تغییر در مقوله ذهنی ابداع کرده‌اند (نیومارک، ۱۱۲:۱۳۸۲).

السمسار نفسه یشارک فیه (محفوظ، ۸۵:۲۰۱۵).

صاحب بنگاه هم از شرکت در آن برکنار نمانده‌است (محفوظ، ۱۴:۱۳۹۹).

جمله مثبت به صورت منفی ترجمه شده‌است. به نظر می‌رسد تغییر دیدگاه رخ داده‌است.

ليقيني المستند الى خبرة مهنتي بأن الاعين يجب أن تكون متنبهة تماما (محفوظ، ۸۵:۲۰۱۵).

به دلیل تجربه حرفه‌ای می‌دانستم که چشم‌ها باید کاملن بینا باشند (محفوظ، ۱۴:۱۳۹۹).

متنبه از ریشه «نبه» می‌باشد که به معنای (بیدار، هوشیار، مراقب، مواظب) می‌باشد و اینجا بینا ترجمه کرده‌است

(آذرنوش، ۱۳۹۴:۱۰۵۴).

فسألت باهتمام وأدب (محفوظ، ۸۶:۲۰۱۵).

با کنجکاوی و ادب پرسیدم (محفوظ، ۱۵:۱۳۹۹).

در فرهنگ جامع کلمه اهتمام به صورت «نگرانی» و هم‌چنین «توجه» ترجمه شده‌است. ولی این ترجمه به شکل

کنجکاوی ترجمه شده و به نظر نمی‌آید که مترجم معنی اهتمام را ندانسته یا اشتباه کرده‌باشد.

تضج بالنكات والاغانى، حارة بالانفاس و الدخان و الهواء الفاسد (محفوظ، ۹۱:۲۰۱۵).

گرمای نفس‌ها و دود و هوایی سنگین فضای میکده را می‌آکند (محفوظ، ۲۰:۱۳۹۹).

فاسد به معنای «باطل، پوچ، بیهوده، فاسد» می‌باشد اما در اینجا تغییر دیدگاه رخ داده است (انیس و همکاران،

۱۳۸۲: ۱۴۸۴)

فتشت بعینی عن المرأة (محفوظ، ۲۰۱۵: ۹۱).

با نگاهی در پی زن گشتم (محفوظ، ۲۰۱۳۹۹: ۲۰).

عین به معنای چشم رو به صورت نگاه ترجمه کرده است.

شیء جذب راسی نحو مدخل الحائنة (محفوظ، ۲۰۱۵: ۹۲).

چیزی توجهم را به سمت میکده جلب کرد (محفوظ، ۲۰۱۳۹۹: ۲۰).

«راس» در متن مقصد «توجه» ترجمه شده است و تغییر دیدگاه رخ داده.

۴-۲-۴. جبران

«ظاهراً این فرایند هنگامی صورت می‌گیرد که نارسایی معنایی یا نقص در جلوه‌های آوایی واستعاره‌ها و تأثیر کاربردی بخشی از جمله در قسمتی دیگر از همان جمله یا در جمله مجاور آن جبران می‌گردد» (نیومارک، ۱۳۸۲: ۱۱۵).

هذه هي المسألة (محفوظ، ۲۰۱۵: ۸۶).

این مسئله بسیار مهم است (محفوظ، ۲۰۱۳۹۹: ۱۵).

مترجم تصورش این بوده است که این نوع جمله از ترجمه معنا را می‌رساند. چون هی ضمیر فصل است و دلالت بر تاکید دارد. مترجم خواسته این تاکید را با استفاده از صفت نشان دهد. چون قسمتی از معنا با حذف ضمیر از بین رفته است با آوردن صفت سعی در جبران آن شده است.

۴-۲-۵. توضیح و بسط معنا

این مورد در ترجمه یافت نشد.

۴-۲-۶. ترجمه از طریق تلویح، تقلیل، حذف

معکوس روش توضیح و بسط معنا است. در اینجا عناصری که در متن اصلی تصریح شده‌اند در ترجمه به تلویح بیان می‌شوند یا تقلیل می‌یابند یا به طور کلی حذف می‌شوند (مختاری اردکانی، ۱۳۷۶).

ألم يستدل على شخصية صاحبة الجثة (محفوظ، ۲۰۱۵: ۸۴).

صاحب جسد را هنوز نشناخته‌اند (محفوظ، ۲۰۱۳۹۹: ۱۳).

شخصیه در ترجمه حذف شده است

وسط الجمهور الذي اعتمد عليه في استخلاص الحقيقة المنشودة. (محفوظ، ۲۰۱۵: ۸۶).

یعنی میان همان مردمی که برای پیدا کردن حقیقت به آن‌ها اعتماد می‌کردم (محفوظ، ۱۵:۱۳۹۹).
کلمه منشوده به معنای (هدف، مطلوب و خواسته) در ترجمه حذف شده است (آذرنوش، ۱۳۹۴:۱۰۸۱).

لم تكن مهمتى إجراء أى تحقيق بصفة سرية لمعرفة شخصية القتلى أو القبض على القاتل (محفوظ، ۸۷:۲۰۱۵).
ماموریت من انجام یک تحقیق محرمانه به منظور شناختن هویت مقتول یا دستگیری قاتل نبود (محفوظ، ۱۶:۱۳۹۹).
به دلیل این‌که یک گروه اسمی است و در ترجمه با یک کلمه می‌توان آن را معادل‌یابی کرد و خللی هم در معنا به وجود نمی‌آورد می‌توان آن را تقلیل دانست و نه حذف که مقصود از آن برداشتن کلی یک عبارت یا واژه است.

ذهبت من فوری قلقا متشائما (محفوظ، ۸۷:۲۰۱۵).
شتاب زده و ناراحت به آنجا رفتم (نجیب محفوظ، ۱۶:۱۳۹۹).
واژه متشائما حذف شده است.

أنه حق مشروع لكل مواطن (محفوظ، ۸۷:۲۰۱۵).
این حق هر شهروندی است (محفوظ: ۱۶:۱۳۹۹).
واژه مشروع در ترجمه حذف شده است.

اتجه اختیاری الی هنا (محفوظ، ۸۸:۲۰۱۵).
این منطقه را انتخاب کرده‌ام (محفوظ، ۱۶:۱۳۹۹).
در ترجمه جمله تلویح وجود دارد.

كدت أسأله هل عرفوا هوية المجرمين (محفوظ، ۸۸:۲۰۱۵).
نزدیک بود پرسم آیا جنایتکاران را می‌شناسد (محفوظ، ۱۷:۱۳۹۹).
کلمه هویت در ترجمه جمله حذف شده است.

أعنى لو لم تكن جميلة لما تعرضت للقتل (محفوظ، ۸۸:۲۰۱۵).
فکر می‌کنم اگر خوشگل نبود به قتل نمی‌رسید (محفوظ، ۱۷:۱۳۹۹).
تلویح در جمله وجود دارد.

وجعلت اتقلب فی شتى الأماكن (محفوظ، ۸۹:۲۰۱۵).
همه جا می‌گشتم (محفوظ، ۱۸:۲۰۱۵).
تلویح در ترجمه جمله وجود دارد.

و لاحظت ذات يوم وأنا في السوق أن امرأة فقيرة دمعت عيناها وهي تصغي إلى حديث الجريمة الذي لا ينقطع (محفوظ، ۹۱:۲۰۱۵).

روزی در بازار زنی را دیدم که با چشمان اشک آلود به قصه بی‌پایان جنایت گوش سپرده بود (محفوظ، ۱۹:۱۳۹۹). کلمه فقیر که صفت زن می‌باشد در جمله حذف شده است.

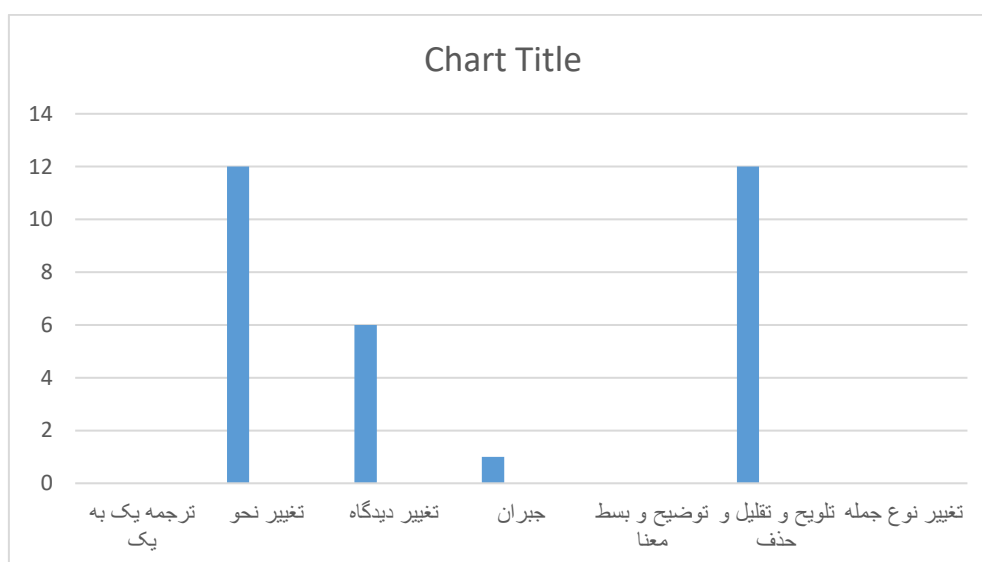
تفرغت لعملى كسواق تاكسى أياما متتابعه (محفوظ، ۹۱:۲۰۱۵).
کارم را به عنوان راننده تاکسی تعطیل کردم (محفوظ، ۲۰:۱۳۹۹)
در این نمونه حذف رخ داده است.

امتلاك سر خطير من هذا النوع يعنى الهلاك (محفوظ، ۹۲:۲۰۱۵).
آگاهی برچنین رازی یعنی هلاکت (محفوظ، ۲۱:۱۳۹۹).
خطیر در ترجمه حذف شده است.

۴-۲-۷. تغییر نوع جمله

نمونه‌ای یافت نشد.

نمودار (۲)، کاربرد سطح دو و زیر گروه‌های این سطح را نشان می‌دهد.



نمودار ۲. میزان کاربرد زیر گروه‌های سطح دوم الگوی نظریه گارسس در داستان جنایت

۴-۳. سطح سوم (سطح گفتمانی کارکردی)

۴-۳-۱. حذف مقصود نویسنده

گاهی امکان دارد که، در ترجمه چنان تغییری که مقصود نویسنده تغییر کند. مثلاً متن طنزآمیز به متن سرگرم کننده تبدیل شود. (مختاری اردکانی، ۱۳۷۶: ۲۴)

فوجدت فی حجرته نفرأ من المتعاملین (محفوظ، ۱۳۹۵: ۸۵).

دو مشتری دیگر هم در اتاق‌اش بودند (محفوظ، ۱۳۹۹: ۱۴)

به نظر می‌رسد مترجم مقصود نویسنده را تغییر داده‌است. نویسنده در متن اصلی اشاره دارد که یکی از دو مشتری در اتاق حضور دارد.

لم اخترت هذه الضاحية للعمل؟

فأثرت السلام حرصاً على نجاح مهمتي وقلت (محفوظ، ۱۳۹۵: ۸۷).

چرا این ناحیه را برای کار انتخاب کردی؟ به خاطر موفقیت ماموریت‌ایت؟
از در صلح درآمدم و گفتم (محفوظ، ۱۳۹۹: ۱۶).

در اینجا مقصود نویسنده این است که برای موفقیت ماموریت‌م از در صلح درآمدم و گفتم. درحالی که مترجم منظور نویسنده را به طور کل تغییر داده است. و مترجم متن مبدأ و منظور نویسنده را تغییر داده‌است و این درحالی است که در متن اصلی اصلاً به نظر نمی‌رسد که ماموران چیزی از ماموریت شخص بدانند.

تظاهر تبالنشوة و المرح (محفوظ، ۱۳۹۵: ۹۱).

خود را مست و شنگول نمودم (محفوظ، ۱۳۹۹: ۲۰).

مقصود نویسنده این است که شخص تظاهر به مستی کرده‌است اما مست نیست ولی مترجم به گونه‌ای ترجمه نموده که شخص مست است.

۴-۳-۲. حذف حواشی

حذف حواشی شامل حذف پانوشته‌ها، پیش‌گفتارها، مقدمات، ضمیمه‌ها، موخرات، توضیحات، کتابشناسی، استدراکات، اعلام، فهرست و... می‌شود، که در ترجمه از زبان‌های دیگر به فارسی بسیار رایج است (مختاری اردکانی، ۱۳۷۶: ۲۵).

نمونه‌ای در این زمینه یافت نشد.

۴-۳-۳. تغییر لحن

حفظ لحن یکی از ارکان تأثیرگذار ترجمه ارتباطی است و باید از طریق زمان، واژگان، وجه، بنا و نحو آن را حفظ کرد (مختاری اردکانی، ۱۳۷۶: ۲۶).

وجدتها مكتظة بالشاربين (محفوظ، ۱۳۹۵: ۹۱).

آکنده از مشتری بود (محفوظ، ۱۳۹۹: ۲۰).

شارب به معنای (آشامنده، نوشنده و شرابخوار) می‌باشد و اینجا به شکل مشتری ترجمه شده است (آذرنوش، ۱۳۹۴: ۵۱۱).

عربدوا ضاحکین (محفوظ، ۲۰۱۵: ۹۲).

قاه قاه خندیدن (محفوظ، ۱۳۹۹: ۲۰).

۴-۳-۴. تغییر به علت اختلافات اجتماعی-فرهنگی

در نمونه‌های معادل‌های فرهنگی و همانندسازی به آن‌ها اشاره شده است.

۴-۳-۵. تغییر ساختار درون متن مبدأ

ساختار دستوری متن مبدأ در ترجمه دگرگون می‌شود (مختاری اردکانی، ۱۳۶۷).

هل یعنی ذلک أن القتیلة من الجانب الآخر (محفوظ، ۲۰۱۵: ۹۰)؟

یعنی مقتول از محله دیگر بوده (محفوظ، ۱۳۹۹: ۱۸).

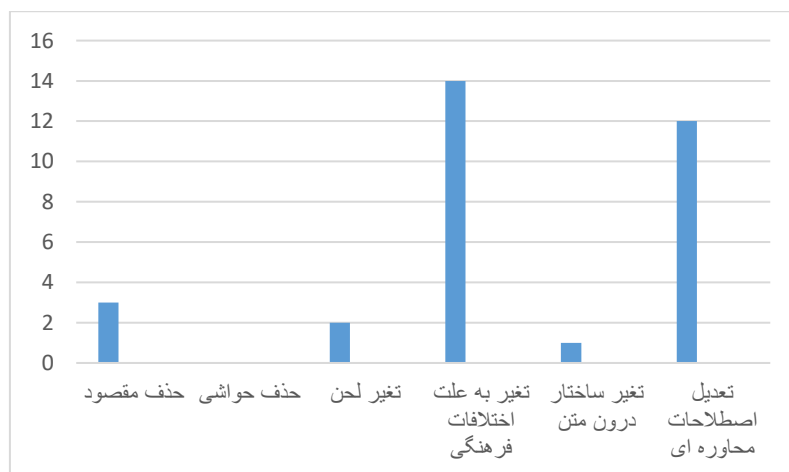
جمله پرسشی به صورت خبری ترجمه شده است. در متن اصلی علامت سوال کلمه پرسشی هل وجود دارد و در ترجمه حذف شده است.

۴-۳-۶. تعدیل اصطلاحات محاوره‌ای

کاستن اصطلاحات محاوره‌ای و کاهش اصطلاحات از ترجمه را شامل می‌شود (مختاری اردکانی، ۱۳۷۶).

در قسمت تلویح، تقلیل و حذف نمونه‌ها ارائه شده است.

نمودار (۳)، کاربرد سطح سه و زیرگروه‌های این سطح را نشان می‌دهد.



نمودار ۳. میزان کاربرد زیرگروه‌های سطح سوم الگوی نظریه گارسس در ترجمه داستان جنایت

۴-۴. سطح چهارم

۴-۴-۱. بسط خلاقانه

بسط خلاقه از نظر گارسس ویژگی منفی بشمار می‌آید. برخی اوقات تغییرات ظریف و زیبایی است که مترجم مطابق ذوق و سلیقه خود به وجود می‌آورد. مترجم ممکن است سبکی را نشان دهد که برای او طبیعی‌تر است که یا میل و ذوق او را اقناع کند (مختاری اردکانی، ۱۳۷۶).

فذهب الی مکتب سمسار للشقق (محفوظ، ۸۴:۲۰۱۵).

به یک بنگاه معاملاتی ملکی سرزدم تا جایی برای سکونت پیدا کنم (محفوظ، ۱۳:۱۳۹۹).
للسقق متعلق به سمسار است و ادامه دادن جمله لازم و ضرورت نداشته است اما مترجم با میل یا ذوق خود جمله مذکور را به ترجمه افزوده است.

و انا مطمئن الی أنه لن یجد ما یربیه فیهما، ثم تفحصنی بنظرة ثاقبة (محفوظ، ۸۷:۲۰۱۵).
البته اطمینان داشتم مورد مشکوکی در آن‌ها نمی‌یابد، پس از زیر و رو کردن آن‌ها با نگاهی تیز و رندازم کرد (محفوظ، ۱۶:۱۳۹۹). قسمتی که در زیر آن خط کشیده شده است اضافه می‌باشد و مترجم بامیل و یا ذوق جمله را افزوده است.

۴-۴-۲. اشتباه مترجم

گاهی مترجم به علت عدم توجه کافی به معنی واژگان دچار اشتباه در ترجمه واژه می‌شود (بشیری و هادوی خلیل، ۱۳۹۹).

ذهب من فوری قلقا متشائما (محفوظ، ۸۷:۲۰۱۵).

شتاب‌زده و ناراحت به آنجا رفتم (محفوظ، ۱۶:۱۳۹۹).

در اینجا کلمه «فوری» که مجرور به حرف جر است و باید به صورت قید ترجمه شود به صورت صفت برای شخص ترجمه شده و متشائما را به اشتباه حذف کرده است.

ثم تفحصنی بنظرة ثاقبة (محفوظ، ۸۷:۲۰۱۵).

بانگاهی نیز و رندازم کرد (محفوظ، ۱۶:۱۳۹۹).

در اینجا اشتباه ویراستاری است و ترجمه درست کلمه ثاقبة (تیز) است (آذرنوش، ۱۰۸:۱۳۹۴).

فی الميدان الجديد (محفوظ، ۹۱:۲۰۱۵).

در میدان جدید (محفوظ، ۲۰:۱۳۹۹).

المیدان الجديد موصوف صفت هستند و مترجم به صورت اسم اعلم ترجمه کرده است.

۴-۳-۴. حفظ اعلام

معمولا نام و نام خانوادگی به صورت مستقیم انتقال داده می‌شوند و با این کار ملیت اقوام حفظ می‌شود. البته این در صورتی است که اسامی هیچ معنای کنایی یا تلویحی نداشته باشند (نیومارک، ۱۳۸۲: ۲۸۰).
زیر اسامی حفظ شده در متن اصلی و ترجمه خط کشیده شده است.
بهرنی میدان المحطة بالساعة و مبانیه الحديث و تمثال الفلاحیه ... (محفوظ، ۱۳۹۹: ۸۴).
میدان محطة با وسعت و عمارت‌های نو و تندیس به ... (محفوظ، ۱۳۹۹: ۱۳).

على عهد الفراعنة كان الناس يموتون او يقتلون لأسباب مقنعة (محفوظ، ۱۳۹۹: ۸۹).
در زمان فراعنه، مردم به دلیلی قانع‌کننده می‌مردند یا به قتل می‌رسیدند (محفوظ، ۱۳۹۹: ۱۷).

مرة كنت اوصل أسره الى عيون المياه فدار الحديث أيضا حول الجريمة (محفوظ، ۱۳۹۹: ۸۹).
یک بار خانواده‌ای را به عیون المياه می‌بردم که باز هم بحث درباره جنایت در گرفت (محفوظ، ۱۳۹۹: ۱۸).

عرفت أول من عشر عليها من البنائين هو صعيدى من هواة الجلوس فى المقهى الشمس بالحى الشرقى (محفوظ، ۱۳۹۹: ۹۰).

متوجه شدم اولین کارگری که جسد را دیده صعیدی از مشتریان قهوه‌خانه شمس در بخش شرقی است (محفوظ، ۱۳۹۹: ۱۹).

قيل إن ظروفًا اضطرته للسفر فورا الى الصعيد (محفوظ، ۱۳۹۹: ۹۰).
می‌گفتند موقعیتی اضطراری برای‌اش پیش‌آمده و به صعيد رفته (محفوظ، ۱۳۹۹: ۱۹).

لا ترجع الى حبرتك حتى لا يفتالك كائن جاثم فى ركن منها. الى المحطة راسا عن طريق شارع المسلة (محفوظ، ۱۳۹۹: ۹۲).

نباید به اتاق‌ام بازگردم تا جان‌ام را موجودی در گوشه‌ای از آن نگیرد. باید مستقیم به خیابان مسلة می‌رفتم (محفوظ، ۱۳۹۹: ۲۱).

در اینجا اسم خیابان به صورت مستقیم و بدون هیچ تغییری ترجمه شده است.

۴-۴-۴. بیان نامناسب در متن مقصد

نمونه‌ای یافت نشد.

۴-۵-۴. پرگویی در برابر ساده‌گویی

مترجم جملات ساده را به اشکال پیچیده و همراه با توضیحات غیرضروری و بیشتر می‌آورد (صیادی و همکارانش، ۱۳۹۶). این روش آخرین چارهو راه‌حل مترجم می‌باشد که، توری این روش را نقل به معنا می‌گوید خاطر نشان می‌کند که همیشه مرز میان این روش که شامل بسط قابل ملاحظه متن اصلی می‌شود و افزایش به طور کلی مشخص نیست (مختاری اردکانی، ۱۳۷۶).

کما بهرتی المصانع الجديده بضخامتها و مداخنها النفائة و ضجيج آلاتها (محفوظ، ۲۰۱۵: ۸۴).

همان‌طور که کارخانه‌های جدید، با عظمت و دودکش‌های دمنده، باغوغای ابزار و آلات‌شان، شگفت‌زده‌ام کردند (محفوظ، ۱۳۹۹: ۱۳).

فقلت بعد تفكر (محفوظ، ۲۰۱۵: ۸۹).

لختی اندیشیدم و گفتم (محفوظ، ۱۳۹۹: ۱۶).

شربت قليلا (محفوظ، ۲۰۱۵: ۹۱).

بسیار اندک نوشیدم (محفوظ، ۱۳۹۹: ۲۰).

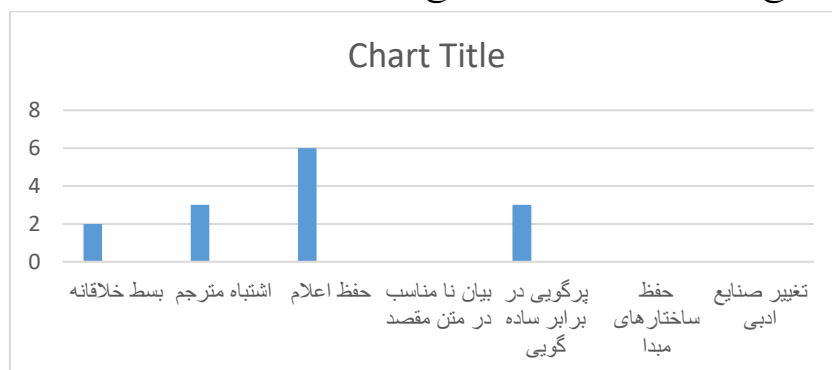
کلمه اندک به تنهایی معنای قلیلا را منعکس کرده و بسیار به نظر پرگویی مترجم است.

۴-۶. حفظ ساختارهای متن مبدأ

برخی از مترجمان کم تجربه، جادوی دستور زبان ونحو زبان مبدأ می‌شوند و آن را در زبان مقصد منعکس می‌کنند (مختاری اردکانی، ۱۳۸۶: ۲۸). نمونه‌ای یافت نشد.

۴-۷. تغییر صنایع ادبی

مترجم باید در این بخش تشخیص دهد که چه میزان استعاره‌ها را نگه دارد و چه تعداد را حذف کند و حتی چه تعداد را تغییر دهد (مختاری اردکانی، ۱۳۸۶: ۲۹). نمونه‌ای برای این زیرگروه یافت نشد. نمودار (۴)، کاربرد سطح چهار و زیر گروه‌های این سطح را نمایش می‌دهد.



نمودار ۴. میزان کاربرد زیر گروه‌های سطح چهارم نظریه گارسس در ترجمه داستان جنایت

۴-۵. تکنیک‌های افزایش، مانس و کاهش

براساس نظریه گارسس، تکنیک‌های موجود در سطوح چهارگانه را می‌توان به سه گروه عمده تقسیم کرد، که دربخش به سه تکنیک و زیر مجموعه‌های آن‌ها پرداختیم.

- افزایش: تعریف، بسط، دستور گردانی، دگرینی، توضیح، تغییرات ناشی از اختلافات اجتماعی - تغییر در ساخت درونی متن مبدأ، بسط خلاقانه تفصیل معادل فرهنگی، اقتباس ابهام ترجمه قرضی، ترجمه
 - مانس (حفظ): ترجمه تحت اللفظی، جبران، تغییر نوع جمله، نارسایی در معادل، تغییرلحن، حفظ اسامی خاص، حفظ ساختارهای خاص متن مبدأ.
 - کاهش: کاهش، حذف، حذف بنمایه متعدهانه، تعدیل اصطلاحات محاوره‌ای، حذف قسمتی از متن یا پاراگراف، اشتباه مترجم، ساده انگاری (مختاری اردکانی، ۱۳۸۶: ۲۹).
- نتیجه بررسی افزایش، مانس و کاهش اطلاعات در ترجمه داستان جنایت در جدول (۱) و (۲) نشان داده شده است.

جدول ۱. وضعیت افزایش و مانس اطلاعات در ترجمه داستان جنایت

افزایش	نمره	مانس	نمره
۱. تعریف	۰	۱. معادل فرهنگی	۱۲
۲. بسط نحوی	۹	۲. اقتباس	۲
۳. دستور گردانی	۱۲	۳. ابهام	۰
۴. تغییر دیدگاه	۶	۴. ترجمه قرضی	۰
۵. توضیح	۰	۵. ترجمه تحت اللفظی	۰
۶. تغییر ناشی از اختلافات فرهنگی اجتماعی	۱۴	۶. جبران	۱
۷. تغییر ساختار درونی متن مبدأ	۱	۷. تغییر نوع جمله	۰
۸. بسط خلاقانه	۲	۸. حفظ اسامی خاص	۶
۹. تفصیل	۳	۹. حفظ ساختار	۰
جمع کل	۴۷	جمع کل	۲۱

جدول ۲. وضعیت کاهش اطلاعات در ترجمه داستان جنایت

کاهش	نمره
۱. کاهش	۱
۲. حذف و تقلیل	۱۲
۳. حذف بن مایه متعدهانه	۰
۴. تعدیل اصطلاحات محاوره	۱۲
۵. حذف قسمتی از متن یا پاراگراف	۰
۶. اشتباه مترجم	۳
۷. ساده انگاری	۰
جمع کل	۲۸

۴-۶. ویژگی‌های مثبت و منفی و خشی

براساس نظریه والگوی گارسس، زیر گروه‌های هر سطح دارای جنبه‌های مثبت و منفی می‌باشد.

- جنبه‌های مثبت: معادل فرهنگی، اقتباس، بسط نحوی (افزایش)، تعین، جبران، دستور گردانی، دگربینی، توضیح، حذف حواشی (قسمتی از متن)، تغییر برحسب اختلافات فرهنگی و اجتماعی، حفظ صناعات ادبی
- جنبه‌های منفی: ابهام، ترجمه قرضی، ساده سازی، ترجمه تحت اللفظی، نارسایی، تغییر لحن، تغییر ساختار درونی، حذف و تقلیل و تلوین، کاهش (قبض)، حفظ ساختار زبان خاص مبدأ، بسط خلاقه، پرگویی، اشتباه مترجم، حذف صناعات ادبی، تغییر صناعات ادبی
- جنبه‌های خنثی: تغییر در نوع ظرفیت جمله، حفظ اسامی خاص متن مبدأ، تعریف (مختاری اردکانی)، (۳۰:۱۳۸۶).

نتیجه ویژگی‌های مثبت، منفی و خنثی در ترجمه داستان جنایت از کتاب جنایت در جدول (۳) نمایش داده شده است.

جدول ۳. ویژگی مثبت، منفی و خنثی در ترجمه داستان جنایت از کتاب جنایت

تکنیک‌های مثبت		تکنیک‌های منفی		تکنیک‌های خنثی	
۱. معادل فرهنگی	۱۲	۱. ابهام	۰	۱. تغییر در نوع جمله	۰
۲. اقتباس	۲	۲. ترجمه قرضی	۰	۲. حفظ اسامی خاص	۶
۳. بسط نحوی	۹	۳. ساده سازی	۰	۳. تعریف	۰
۴. تعین	۱	۴. ترجمه تحت اللفظی	۰		
۵. جبران	۱	۵. نارسایی	۰		
۶. دستور گردانی	۱۲	۶. تغییر لحن	۲		
۷. دگربینی	۶	۷. تغییر ساختار درونی متن	۱		
۸. توضیح	۰	۸. حذف، تقلیل و تلوین	۱۲		
۹. حذف حواشی	۰	۹. کاهش	۱		
۱۰. تغییر برحسب اختلافات فرهنگی و اجتماعی	۱۴	۱۰. حذف ساختار زبان خاص مبدأ	۰		
۱۱. حفظ صناعات ادبی	۰	۱۱. بسط خلاقانه	۲		
		۱۲. پرگویی	۳		
		۱۳. اشتباه مترجم	۳		
		۱۴. حذف صناعات ادبی	۰		
		۱۵. تغییر صناعات ادبی	۰		
جمع کل	۵۷	جمع کل	۲۴	جمع کل	۶

نتیجه‌گیری

توجه به ارزیابی نمونه‌های یافت شده در این پژوهش از ترجمه مرعشی‌پور در داستان کوتاه جنایت از مجموعه داستانی جنایت نجیب محفوظ و تطبیق و بررسی آن طبق الگوی نظری گارسس، این نکته قابل حائز اهمیت می‌باشد که ترجمه

در هر چهار سطح بیشترین الگوی نقدی را ارائه داده‌است. در نتیجه در سطح چهارم کمترین و سطح سوم بیشترین نمونه آماری را در جدول آماری خود نشان می‌دهد.

مترجم در ترجمه این داستان کوتاه به افزایش اطلاعات متن مبدأ در متن مقصد روی آورده‌است و از جمله این ویژگی‌ها می‌توان به شمار زیادتغیر برحسب اختلافات فرهنگی، دستورگردانی و معادل فرهنگی اشاره کرد. ذکر این نکته هم ضروری است که ترجمه وی در حفظ اعلان نیز عدد قابل توجهی را کسب کرده‌است زیرا که در این داستان تعداد قابل ملاحظه‌ای مکان نام برده شده‌است.

ترجمه داستان جنایت از مجموعه داستانی جنایت به ترجمه مرعشی‌پور به دلیل ویژگی‌های مثبت که پرشمارتر از ویژگی‌های منفی است از کفایت و مقبولیت برخوردار است؛ یعنی این ترجمه از نظر رساندن پیام متن اصلی مقبولیت ترجمه در سیستم زبانی مقصد موفق عمل کرده‌است.

منابع

- آذرنوش، آذرتاش. (۱۳۹۶). *فرهنگ معاصر عربی-فارسی*. چ ۱۸، تهران: نشر نی
- انوری، حسن. (۱۳۸۱). *فرهنگ بزرگ سخن*. تهران: سخن. جلد اول و دوم و سوم.
- انیس، ابراهیم. منتصر، عبدالحلیم، الصوالحی، عطیه. خلف احمد، محمد. *فرهنگ المعجم الوسیط* در فرهنگ عربی. محمد بندر ریگی. تهران: اسلامی ۱۳۸۲. جلد اول و دوم.
- بشیری، علی و هادوی خلیل آباد، زهرا. (۱۳۹۹). «نقد ترجمهٔ رمان «فرانگشتان فی بغداد» نوشتهٔ احمد سعداوی براساس نظریهٔ گارسس». در فصلنامهٔ پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی. (۲۳) ۱۰ صص ۳۰۴-۲۷۱.
- رشیدی، ناصر و فرزانه، شهین. (۱۳۹۲). «ارزیابی و مقایسه در ترجمه فارسی از رمان انگلیسی شاهزاده و گدا، اثر مارک تواین بر اساس الگوی گارسس (۱۹۹۴)». فصلنامه علمی پژوهشی زبان‌پژوهی دانشگاه الزهراء (ع). صص ۱۰۸-۵۷.
- صیادانی، علی. اصغرپور، سیامک. خیراللهی، لیلا. (۱۳۹۶). بهار و تابستان. «نقد و بررسی ترجمه فارسی رمان «قلب اللیل» با عنوان «دل شب» براساس الگوی گارسس». در فصلنامهٔ پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی (۱۶) ۷. صص ۱۱۸-۸۷.
- گرچی، زهره و رستم‌پورملکی، رقیه. (۱۴۰۰). «نقد ترجمهٔ فارسی منتخب آثار جبران در کتاب «حمام روح» برپایهٔ مدل نظری گارسس». در فصلنامهٔ پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی دانشگاه علامه. (۲۴) ۱۱. صص ۱۸۲-۱۴۶
- لطفی‌پور ساعدی، کاظم. (۱۳۸۳). *اصول و روش ترجمه*. تهران: دانشگاه پیام نور
- لطفی‌پور ساعدی، کاظم. (۱۳۷۴). *درامدی بر اصول و روش ترجمه*. چ ۲. تهران: نشر دانشگاهی
- محفوظ، نجیب. (۲۰۱۵). «الجریمة» در *الجریمة*: مجموعهٔ قصصیه. مصر: دارالشروق. صص ۹۴-۸۳
- محفوظ، نجیب. (۱۳۹۹). «الجریمة» در *الجریمة*: داستان‌های کوتاه عربی. مرعشی‌پور، محمدرضا. چ، تهران: ماهریس. صص ۲۲-۱۳
- مختاری اردکانی، محمدعلی. (۱۳۸۶). *استعاره ترجمه*. چ اول. کرمان: دانشگاه شهید باهنر کرمان
- مختاری اردکانی، محمدعلی. (۱۳۷۶). «چهارچوبی نظری برای ارزیابی ترجمه». مجله مترجم. (۶) ۳. صص ۵۸-۵۰
- نعمه، آنتوان. مدور، عصام. عجیل، لوئیس. شماس و متری، (۲۰۰۰) *المنجد فی اللغة العربیة المعاصرة*، بیروت: دار المشرق.
- نیومارک، پیتر. (۱۹۱۶). *دورهٔ آموزش فنون ترجمه*. ترجمهٔ منصور فهیم و سعید سبزیان مرادآبادی. تهران: راهنما؛ ۱۳۸۲ ش.

Analysis of the translation of the crime story written by Najib Mahfouz based on Garces point of view

Maryam Sheikhan

master's student in translation of Arabic language , Kashan University

Ali Bashiri

assistant professor of the Department of Arabic Language and Literature, Kashan University

ABSTRACT

Translation theorists have used different patterns and models as a suitable criterion to evaluate and measure the quality of translation criticism. The degree of acceptability and adequacy of the translation of a literary work is determined when it is determined according to the patterns of criticism, review and its pros and cons. The more positive features it has, the more acceptable it is. The theory used in this research to criticize the translation of the crime story from the short story collection crime stories written by Najib Mahfouz is the theory of Garces. This theory has been proposed by Garces, which includes four levels (semantic-lexical, Syntactic-Morphological, Discursive-Functional and Stylistic-Pragmatic). Each level has its own subgroups. The present research tries to investigate and evaluate the increase, preservation and reduction of source language information in the target language as well as the positive and negative features of translation using the proposed model and with the help of subgroups. This essay has evaluated all parts of Mohammad Reza Marashipour's translation of the crime story in the book of crime to the four levels of Garces theory with descriptive-analytical method. According to the research, the most examples of the translation of the crime story have been found at the third level (Discursive-Functional).

Keywords: Translation Criticism, Najib Mahfouz, Garces, crime, Murashipou