

فهرست مقالات جلد چهارم (گ-ی)

نویسنده / نویسندگان	عنوان	صفحه
گبان‌چی، نسرين صالحی مازندرانی، محمدرضا قاسمی‌پور، قدرت	واکاوی تطبیقی-کهن‌الگویی مفهوم رؤیا و خواب در رمان‌های ایرانی و آمریکای جنوبی	۲۹۱۳
گل‌پور، لیلا بخشی زاده، محمدعلی	بررسی آموزش ظرفیت افعال فارسی در درسنامه‌های پرفا براساس دستور وابستگی	۲۹۲۸
گیلکی، رضا	بررسی کارکرد نمادهای عشق در رباعیات عرفانی باباافضل کاشانی و شاه نعمت‌الله ولی (باتکیه‌بر چهار نماد قراردادی: آتش، مستی، دریا، صورت و معنی)	۲۹۴۵
لرستانی، زهرا مرادی، خاطره	بررسی تطبیقی داستان‌های شیرزاد حسن و غلامحسین ساعدی	۲۹۶۵
لرستانی، زهرا رحیمی، زیبا	بررسی تطبیقی سبک غزلیات جهان‌ملک‌خاتون و خواجه‌ی کرمانی	۲۹۷۸
محبوب، فرشته	بررسی و تحلیل رابطه‌ی تصویر با متن درگروه سنی الف و ب. «موردکاوی داستان‌های آتش بلوط و یک عالم مداد رنگی»	۳۹۹۶
محمدزاده، امینه	پیوند عنصر زمان و کانونی‌سازی با ایدئولوژی در رمان «بیوتن»	۳۰۱۹
محمدزاده، حسنا	بررسی تطبیقی ابتدانامه، اسرارالتوحید و سیرت ابن خفیف	۳۰۳۸
محمدزاده، حسنا	رویکردهای وقوعی در غزل‌های نو منوچهر نیستانی	۳۰۵۶
محمدنژاد، معصومه جنیدی، فایزه	بازتاب فرهنگ عامه در غزلیات فیض کاشانی	۳۰۷۶
محمدی شاهرخ آبادی، زهره قربان‌پور آرانی، حسین	مقام اجتماعی شاعر به روایت تذکرة‌های فارسی	۳۹۹۲
محمدی، ساهره میرمیران، سید مجتبی	علت وجودی قربانی و بلاگردانی در اساطیر ملل	۳۱۱۱

۳۱۲۴	تحلیل دو رمان «التهاب» و «موسم آشفستگی» شهریار عباسی با تأکید بر دیدگاه پل تیلیش	محمدی شکبیا، مریم گرجی، مصطفی
۳۱۳۷	بررسی جلوه‌های بلاغی در اشعار عربی هاتف اصفهانی	محمدی مزرعه‌شاهی، مجتبی کریمی مزرعه‌شاه، مهناز
۳۱۵۶	بررسی سبک‌شناسی لایه زبانی غزل‌های هادی رنجی تهرانی	محمودی، علی محمد مهبودی، اورانوس
۳۱۷۴	دگردیسی شخصیت‌های داستان سیاوش براساس نظریه روان‌شناسی تحلیلی یونگ	محوئی خمایی، طاهره صادق‌پور، حافظ
۳۱۹۵	بررسی «واسوخت» در منظومه خسرو و شیرین نظامی گنجه‌ای	مدرس‌زاده، صادق مشهدی، محمد امیر
۳۲۰۴	گستره قضا و قدر و فرافکنی آن در مناظرات پروین اعتصامی	مدرس، فاطمه زاد عباس، سلیمان
۳۲۱۷	نقش سنت‌های ادبی در تصویرسازی شاعران سبک هندی	مظهری صفات، سمیه فرخ‌نیا، مهین دخت
۳۲۳۴	نقد زیست بوم‌گرایانه در رمان نوجوان (با تکیه بر کتاب هفت خوان و خرده‌ای)	منصورصادقی گیلانی، مهسا
۳۲۵۱	دین باوری در غزلیات کلیم کاشانی	موحدی، محمدرضا رجبی، فاطمه کبری
۳۲۶۷	مضامین عرفانی در شعر ابتهاج با تکیه بر غزل «همیشه در میان»	موحدی، محمدرضا نمکی، سبا
۳۲۷۵	تحلیل بن‌مایه‌های مشترک اسطوره‌های ایرانی	موسوی صالحی، سیدحامد ابراهیمی، مختار
۳۲۹۱	بررسی جلوه‌های اغراق در دیوان ملک الشعرای بهار	موسوی گورابی، سیده سارا شکرایبی، محمد
۳۳۱۲	معادل‌سازی نادرست فارسی در علم طبقه‌بندی جانداران	میرتاج‌الدینی، سید منصور
۳۳۱۷	بررسی تقابل‌های دوگانه در داستان «شیخ صنعان» از عطار و «پدر سرگی» از تولستوی براساس نظریه لوی استروس	میرحسینی، مژگان محمدی، زینت

۳۳۳۲	بررسی مقایسه‌ای هنر سازه‌های بیانی مثنوی مخزن الاسرار با مثنوی‌های شاهنامه و مصیبت‌نامه	میردار رضایی، مصطفی
۳۳۵۰	بررسی بازتاب پوشش مسلمانان در سفرنامه ناصر خسرو	میرزائی، طاهره
۳۳۶۴	بررسی آکوستیکی فرایند واجی اضافه در لهجه اصفهانی	میرسعیدی، عاطفه‌سادات
۳۳۷۶	تحلیل آموزه‌های اخلاقی-اسلامی در اشعار شاعران سبک هندی و تأثیر آن در شبه قاره هند در گسترش اسلام	میرمجریان، لیلا
۳۴۰۲	نقش زبان‌شناسی زیست‌محیطی در حفظ زبان‌های در خطر ایران: چالش‌ها و فرصت‌ها	ناصری، زهره‌سادات احمدی‌نسب، فاطمه
۳۴۱۹	پزشکی و باورهای درمانی در «هزار حکایت صوفیان»	ناصری، علی خجسته، فرامرز
۳۴۳۷	بررسی پسوندها در گویش هزارگی افغانستان	نجاریان، محمدرضا موسوی، الهام
۳۴۵۷	تحلیل اشعار عربی در منشآت فرهاد میرزا	نجاریان، محمدرضا سعادت‌مند، فرزانه
۳۴۷۳	مؤلفه‌های شعر زنانه در شعر محجوبه هروی	نجاریان، محمدرضا حازم، بسام‌الدین
۳۴۹۴	سیر بررسی فرایند واجی کشش جبرانی	نجف‌زاده، افشار
۳۵۱۰	کشش جبرانی در فارسی در چارچوب تسلسل‌گرایی هماهنگ	نجف‌زاده، افشار
۳۵۲۳	مقایسه کشش جبرانی در فارسی و ترکی آذربایجانی در چارچوب تسلسل‌گرایی هماهنگ	نجف‌زاده، افشار رضی‌نژاد، سیدمحمد عطاری، لطیف
۳۵۳۷	ساختار پیرنگ در داستان‌های بازنویسی کلیله و دمنه (براساس سه بازنویسی آذریزدی، لطف‌الله و شیرازی)	نجفی بهزادی، سجاد
۳۵۵۵	شخصیت و شخصیت‌پردازی در حکایت‌های کلیله و دمنه و متن بازنویسی‌شده (مطالعه موردی: داستان‌های بازنویسی آذریزدی، لطف‌الله و شیخی)	نجفی بهزادی، سجاد

۳۵۶۶	پیشنهادی برای تدریس فارسی عمومی با توجه به گستره تاریخی و اقلیمی فارسی دری	نصیری، محسن
۳۵۸۶	هویت ملی، آسیب ترجمه به آن و مقابله از راه استخراج علوم انسانی از ادبیات فارسی؛ بررسی دو کتاب شیندا بولن	نصیری، محسن
۳۵۹۶	ویژگی‌های سبکی و زبانی در هدایت‌المتعلمین فی الطب	نظام‌دوست، سارا تندکی، خدیجه
۳۶۱۵	جلوه‌های ساده‌نویسی در تاریخ بلعمی (با بررسی لایه‌های پنج‌گانه سبکی)	نعنافروش، فاطمه رسالت‌پناهی، محمد مصطفی
۳۶۲۸	تحلیل درون‌مایه‌های عشق در «۷۷ شعر از احمد شاملو» و «حاله حصار» و «الأعمال الشعریة الكاملة» از محمود درویش	نقی‌زاده، کوثر غفاری سروستانی، هانیه سلمانی، شهربانو
۳۶۴۷	روایتی منشور از منظومه جنگ؛ با نگاهی به کتاب «حکایت آنان که بقا را در بلا دیدند» (یادداشت‌های دو سفر به جنوب)	نمکی آرانی، میثم طاووسی آرانی، طویه
۳۶۵۸	فردوسی و کهن‌الگوی طرار: بررسی شاهنامه از دیدگاه نقد کهن‌الگویی	نوده، صفرا
۳۶۶۹	واکاوی شخصیت در داستان‌های «سیندخت» و «بافته‌های رنج» براساس نظریه یادگیری شناختی	نورایی، الیاس نورایی، نگار
۳۶۷۹	واکاوی اضطراب‌های بشری در رمان صنم با تکیه بر آرای پل‌تیلیش	نوروزی چلچله، نسرين مصطفی گرجی
۳۶۹۱	بازتاب مهارت‌های زندگی در رمان روح عزیز	نوروزی چلچله، نسرين رضایی، حمید
۳۷۰۵	نقدی بر ساختار و محتوای کتاب‌های آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان (مورد مطالعه: کتاب پارسا ۱ و ۲)	نوری، زهرا
۳۷۱۹	نشانه‌شناسی نام شخصیت‌ها در آثار داستانی مصطفی مستور	نیسی، نسرين جوکار، منوچهر پورمظفري، داوود
۳۷۴۱	بررسی توصیفی ساختار دستوری سیاست‌نامه خواجه نظام‌الملک	نیک‌زاد، سهراب جهان‌دیده، عبدالغفور

۳۷۶۱	تحلیل «سفرنامه خانلر قراچورلو» بر اساس الگوی «سفر نویسنده» و وگلر	وحدانی‌فر، امید
۳۷۷۴	تقابلهای دو گانه اسطوره‌ای و اخلاقی بوستان سعدی و دیوان پروین اعتصامی	ورقی، لیلا صادق‌پور، حافظ
۳۷۸۶	کاربرد نظریه ادبی لاکان در شعر از ماست که بر ماست ناصر خسرو قبادیانی	هادی، ملیحه میر، محمد
۳۸۰۲	تحلیل خطای آوایی فارسی‌آموزان در تولید واژه‌های افتاده زبان فارسی (مطالعه موردی فارسی‌آموزان جامعه‌المصطفی)	هاشمی، افتخارسادات
۳۸۱۶	مقایسه تک‌گویی‌های عاشقانه در لیلی و مجنون نظامی و دل‌دادگی شهریار مندنی‌پور	هاشمیان، لیلا کرانی، مهدی
۳۸۲۶	کاربرد زبان در تعلیم و تربیت از منظر سعدی	هامون‌نورد، عرفان ساجدی‌بازخانه، فاطمه
۳۸۴۰	کاوش در عناصر فرهنگی بازنمایی‌شده در سفرنامه‌های عصر صفویه (شاه سلیمان صفوی) با تکیه بر سفرنامه‌های شاردن، تاورنیه، کمپفر، کارری	هراتی، فرزانه میرمیران، سیدمجتبی
۳۸۵۶	نقد فرمالیستی شعر گفت‌وگویی معاصر در دو حوزه زبان و زیباشناسی	همتی، مرضیه طاهری، فاطمه‌سادات
۳۸۷۸	«مرگ و زندگی از دیدگاه حافظ، سهراب سپهری و فاضل نظری»	هوشیاران، نغمه خاتمی، سیدهاشم فرزانه، سرور
۳۸۹۷	تأثیر لهجه و گویش هرنندی بر دیوان جاهل	یوسفی، ابوالفضل کمیلی، مختار
۳۹۱۴	نگاهی به زندگی و شعر جاهل هرنندی	یوسفی، ابوالفضل کمیلی، مختار
۳۹۳۲	صبحی بیدگلی شاعر انجمن «مشتاق»	یوسفی، محمدرضا کاملی، علی

واکاوی تطبیقی-کهن‌الگویی مفهوم رؤیا و خواب در رمان‌های ایرانی و آمریکای جنوبی

نسرين گبانچی

دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز

n.gobanchi@gmail.com

محمد رضا صالحی مازندرانی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز

salehi_mr20@yahoo.com

قدرت قاسمی‌پور

استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز

gh.ghasemipour@yahoo.com

چکیده

نقد کهن‌الگویی به عنوان گونه‌ای از نقد ادبی اسطوره‌ای به واکاوی سرنمون‌های ناخودآگاه جمعی می‌پردازد که کهن‌الگوها با توجه به نظریه روان‌شناسی تحلیلی یونگ مطرح شده‌اند. کهن‌الگوها بر پایه نظریه ناخودآگاه جمعی یونگ در داستان‌ها، اسطوره‌ها یا رؤیاها به خصوص در رؤیاهای نویسندگان و شاعران آشکار می‌گردند. بر پایه بعد اسطوره‌ای بسیاری از رمان‌ها، در رمان‌های ایرانی و آمریکای جنوبی نیز کهن‌الگوها جلوه‌ای بارزی دارند و مفهوم کهن‌الگوی رؤیا و خواب در آن‌ها قابل تحلیل و بررسی است. برخی از رمان‌های ایرانی معاصر چون بوف کور، سووشون و خانه ادریسی‌ها توان بالقوه‌ای در نمایاندن مفهوم رؤیا و خواب که این کهن‌الگو در رمان‌های آمریکای جنوبی چون آئورا، کیمیاگر، پدر و پرامو و خانه اشباح با توجه به تأثیرپذیری آن‌ها از نمادهای کهن و تاحدودی عناصر ناخودآگاه رؤیا و خواب نمایان شده است. این پژوهش به تحلیل تطبیقی-کهن‌الگویی مفهوم رؤیا در رمان‌های آمریکای جنوبی و ایرانی با توجه به رویکرد آمریکایی پرداخته و آشکار ساخته رؤیاها با ویژگی‌های خاصشان تأثیرپذیری از روان شخصیت‌های رمان‌ها دارند و این رؤیاها به نوعی ویژگی روانی شخصیت‌ها را نمایان می‌سازد. مفهوم رؤیا و خواب در رمان‌های ایرانی نمود آشکارتری دارند که گویی شخصیت‌های رمان‌ها در واقعیت با رؤیاهایشان که ناشی از امیال سرکوفته شده آن‌هاست، هماهنگ‌تر هستند.

کلیدواژه‌ها: تحلیل کهن‌الگویی، رؤیا، یونگ، رمان‌های ایرانی و آمریکای جنوبی.

مقدمه

در ناخودآگاه جمعی یونگ که در آن با روان جمعی بشر در طول روزگاران گذشته مواجهیم، نمادها و شخصیت‌ها حائز اهمیت است؛ از آن جهت که آنچه از دید یونگ در ناخودآگاه جمعی همواره مطرح می‌شود؛ کهن‌الگوها - که به صورت نمادهای همگانی و فراگیر نمایان می‌گردند - و روان جمعی شخصیت‌ها است. با توجه به اینکه یونگ رمزپردازی‌ها را به زنجیره‌های صورمثالی (کهن‌الگوها) ناخودآگاه جمعی برمی‌گرداند. (یونگ، ۱۳۸۶: ۱۸۷) این امر، دلیلی برای توجه به رمزپردازی‌های اساطیری و افسانه‌ای قصه‌ها و داستان‌ها است. بنا به تعریف یونگ صور نوعی یا کهن‌الگوها بالقوه در روان آدمی موجودند و بخشی از ساختمان روان آدمی را تشکیل می‌دهند. به طور کلی، صور نوعی عبارتند از همه مظاهر و تجلیات نمونه‌وار و عام روان آدمی. (ستاری، ۱۳۶۶: ۴۳۹) رؤیا همواره از رازناک‌ترین مفاهیمی است که آدمی از دوران کهن با آن برخورد کرده است. از طریق همین رؤیاها بود که روان‌شناسانی چون فروید و یونگ به بخش‌های متفاوت روان انسان و جنبه‌های ناآگاه آن پی بردند و برای انسان قائل به ناخودآگاه فردی و جمعی شدند. رؤیا از جنبه فردی و شخصی «عبارت است از برآوردن یک میل یا تمایل عقب‌زده‌ای که هنگام بیداری برآورده شدن آن ممکن نیست». (فروید، ۱۳۹۶: ۴۹) اما رؤیا نه تنها به شناخت روان فردی شخص کمک می‌کند، بلکه از لایه‌های ژرف رؤیاهای انسان‌های نخستین نیز پرده برمی‌دارد. «رؤیا دروازه رازها، دروازه‌ای است که بر جهان پیچ در پیچ و تاریک و رازناک گشوده می‌شود؛ دروازه‌ای است به سوی جهان‌های دیگر هم‌چنان رازآلود و ناشناخته در فراسو». (کزازی، ۱۳۸۷: ۷۸) این رؤیاها هم‌چنین در اساطیر نیز نمود یافته‌اند و پیوندی ناگسستنی با آن‌ها دارند.

رؤیا از کنش‌های اسطوره‌ای و نمادین جدا نیست و اسطوره با رؤیا و نماد هم‌پوشانی دارد؛ به گونه‌ای که «می‌توان بر آن بود که اسطوره رؤیایی همگانی است؛ رؤیایی است پایدار که تبارها و تیره‌ها، در درازنای زندگی خویش دیده‌اند؛ نیز می‌توان بر آن بود که رؤیا اسطوره‌ای فردی است؛ اسطوره‌ای است ناپایدار که یک تن در تنگنای خفگی خویش آفریده است.» (همان) یونگ رؤیا را با ناخودآگاه جمعی بشر در ارتباط می‌داند و برای رؤیا ویژگی فرافردی قائل است. هرچند پیش از او فروید بیش‌تر بر جنبه شخصی و ناخودآگاه فردی رؤیا تأکید داشته است. روان‌شناسی تحلیلی یونگ، رؤیا را با مباحثی چون عرفان، دین، اسطوره و نماد مطرح می‌کند و او در واکاوی و تعبیر رؤیا، نگرش ژرفی به مفاهیم و کنش‌های اسطوره‌ای و کهن‌الگویی داشته و در پی یافتن ارتباط رؤیاها با این مفاهیم بوده است. «رؤیا مشتقی از فرایندهای ناخودآگاه به شمار می‌رود، دربردارنده بازتابی از درونه‌های ناخودآگاه است... رؤیا دربردارنده مکمل ناخودآگاه است، یعنی موادی که وضعیت خودآگاه در ناخودآگاه انباشته است.» (یونگ، ۱۳۹۰: ۵۲)

از آنجایی که رمان از ژانرهای ادبی مدرن به شمار می‌آید و اسطوره جزء جدایی‌ناپذیر بسیاری از رمان‌هاست، تحلیل و واکاوی رمان‌ها بدون توجه به بُعد اسطوره‌ای و کهن‌الگویی امکان‌پذیر نیست. بررسی کهن‌الگویی مفهوم رؤیا و خواب و نشانه‌های روان‌شناختی آن در رمان‌های ایرانی و آمریکای جنوبی و تطبیق آن‌ها می‌تواند بیانگر بسیاری از لایه‌های پنهانی عناصر سازنده‌شان باشد که باعث پدید آمدن و شناسایی‌شان شده است.

این پژوهش در پی پاسخ دادن به این پرسش‌ها است که تأثیرپذیری رمان‌های ایرانی و آمریکای جنوبی از کهن‌الگوی رؤیا و خواب و نشانه‌های روان‌شناختی آن تا چه اندازه است و چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی داشته‌اند؟ و فرضیه آن بر این استوار است که نمود کهن‌الگوی مفهوم رؤیا و خواب در رمان‌های ایرانی و آمریکای جنوبی جلوه‌ای آشکار و برجسته دارند.

روش این پژوهش تحلیلی - تطبیقی است که با بررسی و تحلیل رمان‌های ایرانی و آمریکای جنوبی نویسندگانی چون صادق هدایت، سیمین دانشور، غزاله علیزاده، محمود دولت‌آبادی، ابوتراب خسروی، بهرام صادقی، ایزابل آلنده، کارلوس فونتس، خوان رولفو و پائولو کوئلیو و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته است.

پیش از این پژوهشی در حوزه تطبیق کهن‌الگویی مفهوم رؤیا و خواب در رمان‌های ایرانی و آمریکای جنوبی صورت نگرفته و بیشتر به تحلیل مفاهیم رئالیسم جادویی در رمان‌های این مفهوم پرداخته شده است. پایان‌نامه «خواب و رؤیا در رمان معاصر فارسی با تکیه بر رمان‌های شازده احتجاج، گاوخونی و سلوک» (۱۳۹۰) نوشته زینب علیزاده، به تحلیل نقش رؤیا در شکل‌گیری رمان‌های شازده احتجاج، گاوخونی و سلوک پرداخته شده است. بهروز اظهر، حمید رضا فرضی و علی دهقان در مقاله «بررسی تطبیقی مؤلفه‌های رئالیسم جادویی در رمان طوبی و معنای شب و باغ گذرگاه‌های هزار پیچ» (۱۳۹۹) به بررسی مؤلفه‌های جادویی چون اغراق، پیوند و دوگانگی، خاموشی و سکوت و طعنه‌آمیزی و کنایه در رمان طوبی و معنای شب شهرنوش پاریسی پور و باغ گذرگاه‌های هزار پیچ بورخس پرداخته‌اند.

مریم معصومی (۱۳۹۵) در پایان‌نامه «بررسی تطبیقی رئالیسم جادویی صد سال تنهایی گابریل گارسیا مارکز و طوبی و معنای شب شهرنوش پاریسی پور»، به بیان عناصر رئالیسم جادویی این دو رمان و تطبیق آن‌ها با یک‌دیگر پرداخته است. محمد علی آتش سودا و اعظم توللی (۱۳۹۰) در مقاله «بررسی تطبیقی رمان صد سال تنهایی و رمان عزاداران بیل»، دو رمان مورد بحث را با توجه به ویژگی‌های اسطوره‌ای و عناصر داستانشان مورد واکاوی قرار داده که پس از دو سال در مقاله‌ای با عنوان «مطالعه تطبیقی رئالیسم جادویی در آثار ساعدی و مارکز» اثر الهام ایلخچی (۱۳۹۲) ویژگی‌ها و عناصر جادویی چندین اثر ساعدی و مارکز بررسی شده‌اند.

چارچوب اصلی

تحلیل کهن‌الگویی مفهوم رؤیا و خواب در رمان‌های ایرانی

روایت بوف کور بر پایه رؤیاهای راوی بنا نهاده شده است. این داستان انباشته از مفاهیمی چون خواب و بیداری، فراموشی و آگاهی است. در بخش نخست داستان، راوی در پی جستن زن اثری رؤیاهایش می‌رود؛ اما چون او را نمی‌یابد، اندوهگین و ناامید به خانه باز می‌گردد و در فضای رؤیایی و وهم‌آلودی او را بر سکوی خانه‌اش می‌بیند؛ زن با او وارد اتاق می‌شود و روی تخت دراز می‌کشد و به صورت ناشناس و ابهام‌آمیزی می‌میرد. وارد شدن زن اثری به جهان واقعی راوی پس از این که رؤیایی بیش نبود، رمان را به سوی فراواقع‌گرایی می‌کشاند که راوی مرزهای واقعیت را در آن با توهمات خود چنان در می‌نوردد که دیگر راهی برای باور به خیالی بودن باقی نمی‌گذارد.

پس این ذهن راوی است که او را می‌پروراند، سپس تکه‌تکه می‌کند. بخش دوم رمان که مهم‌ترین بخش آن است، راوی گویا از فضای خواب‌گونه و خیالی خودساخته به جهان وهم‌آمیز و بی‌زمانی با رگه‌هایی از واقعیت وارد می‌شود که در مکمل فضای ذهنی نخستین راوی است، در این هنگام می‌گوید:

در دنیای جدیدی که بیدار شده بودم محیط و وضع آن‌ها کاملاً به من آشنا و نزدیک بود به طوری که بیش از زندگی و محیط سابق خودم به آن انس داشتم مثل اینکه انعکاس زندگی حقیقی من بود. (هدایت، ۱۳۷۲: ۴۳)

در ابتدای این بخش راوی، پدر و مادر، عموی و عشق به زن و روابط اجتماعی خود را بیان می‌کند تا بتواند به روان‌کاوی ذهنش پردازد و به دلیل غوطه‌ور شدن در رؤیای خود بر پایه‌ای که ما در خواب بیش‌تر از بیداری از خود آگاه هستیم، آگاهی خود را از رؤیا به‌دست می‌آورد.

راوی پس از سرخوردگی از اطرافیان، به‌ویژه سردی و بدخلقی همسرش «از دنیای عجیب و هیجستانی شهر که بازتابی از احساس‌های درونی اوست، می‌گذرد و به صحرا می‌رود تا سفری ذهنی به دنیای کودکی آغاز کند... دنیای گمشده‌اش را می‌جوید که از آن جدا افتاده است.» (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۱۱۶) در این سفر راوی به دنیای کهن بشر روی می‌آورد تا از جهانی که خود را به آن متعلق نمی‌یابد دور شود، دنیای رؤیاگون را از راه الگوهای کهن می‌جوید تا انسان‌های کهن نجاتگاهی برای رهایی از رؤیاهای وسوسه‌انگیز و تمنیات غریزی بشوند و با پیوند به جهان تجرّد از فضای وهم‌انگیز و مبتذل گرداگرد خود دور شود.

در صفحات پایانی این بخش لکاته به دست خودش کشته می‌شود؛ زیرا وی به معبود و الهه بی‌ایمان بود و آن را جز توهمی بیش نمی‌دانست؛ برای همین در پایان، قدرت از پا در آوردن آن را در خود می‌بیند و به آخرین امر ابهام‌آمیز و توهم برانگیز خود پی می‌برد و آن را نابود می‌کند تا به جهان واقع باز گردد. در پایان راوی مانند پیرمرد خنزرنری می‌شود که این پایان رؤیای اوست.

در آغاز بخش سوم راوی از خواب بر می‌خیزد و با واقعیت روبه‌رو می‌شود و توهمات و خیالاتش این چنین به پایان می‌رسد:

از شدّت اضطراب، مثل این بود که از خواب عمیق و طولانی بیدار شده باشم. چشم‌هایم را مالاندم. در همان اتاق سابق خودم بودم، تاریک روشن بود و ابر و میغ روی شیشه را گرفته بود. (هدایت، ۱۳۷۲: ۱۱۱)

از سوی دیگر، هدایت در نخستین صفحه از این رمان می‌گوید: «آیا روزی به اسرار اتفاقات ماوراء طبیعی، این انعکاس سایه روح که در حالت اغما و برزخ بین خواب و بیداری جلوه می‌کند کسی پی خواهد برد.» (همان: ۱۰۹) به عبارتی نویسنده این اتفاقات ماورای طبیعی را در حالتی میان خواب و بیداری جلوه‌گر می‌سازد؛ حتّی راوی نمی‌داند در دنیای واقعی رخ داده یا در عالم رؤیا؛ در برخی مواقع رؤیا بودن آن بیش‌تر می‌چربد و فرض و انگاره‌های رئالیستی از داستان ساقط می‌شود. در واقع «این طرز تفکر از دورانی ریشه می‌گیرد که بشر اراده چندان از خود نداشته و در حالتی بین خواب و بیداری، یا توهم و تعقل، به سر می‌برده است.» (قطبی، ۲۵۳۶: ۱۱)

هنگامی که راوی قصد می‌کند با بطری شراب از عمویش که از سفری دور و دراز آمده، پذیرایی کند در همین هنگام به پستوی خانه‌اش می‌رود و در یک آن به دنیای فانتزی و توهمات خود فرو می‌رود و می‌گوید:

ناگهان از سوراخ هواخور رف چشمم به بیرون افتاد دیدم در صحرای پشت اتاقم پیرمردی قوز کرده، زیر درخت سروی نشسته بود و یک دختر جوان نه، یک فرشته آسمانی جلو او ایستاده، خم شده بود و با دست راست گل نیلوفر کبودی به او تعارف می‌کرد، در حالی که پیرمرد ناخن انگشت سبابه دست چپش را می‌جوید. (هدایت، همان: ۱۴۱۵)

در این بند هدایت به عوالم ناآگاه ذهنش باز می‌گردد و نقاشی‌هایش روی کوزه‌ها را جاندار می‌یابد و تصویری که مدام ذهن او را به خود مشغول کرده، آشکارا می‌شود. راوی می‌خواهد از ناآگاه ذهن خود پرده بردارد و دل مشغولی-هایش را روشن‌تر نمایان کند. این دختر جوان که به پندار او فرشته آسمانی است، در جلوه زن اثری جان می‌دهد.

این زن، آنیمای ذهن راوی است که در سراسر داستان نامش تغییر می‌کند و گاهی به صورت زن راوی (لکاته)، مادر او (بوگام داسی)، عمه، دایه تغییر چهره می‌دهد.

در این رؤیا، زن اثری نیلوفر معصومیت و پاکی خود به پیرمردی که انگشت سبابه خود را می‌جود، تعارف می‌کند که نشانگر حرص و آز پیرمرد برای دستیابی به زن اثری است. از دید تاریخی می‌توان این رؤیا را به گونه‌ای دیگر تعبیر کرد که زن اثری نمودی از سرزمین ایران است که به وسیله استعمارگران مورد دست‌درازی و چپاول قرار می‌گیرد و اصالت نخستین خود را از دست می‌دهد و در پایان نابود می‌شود:

راوی پس از این که در رؤیاهایش زن اثری را بر سکوی خانه‌اش می‌بیند به چشمان سیاه او خیره می‌شود و می‌گوید: «دو چشم درشت سیاه دیدم که بدون حالت رک زده به من نگاه می‌کرد و زندگی من ته این چشم‌ها غرق شده بود.» (هدایت، ۱۳۷۲: ۳۵)

چشم‌های سیاه زن در هنگام مرگ برای او تداعی‌کننده ناخودآگاه راوی است که خود را در آن غرق شده می‌بیند و بدون چشم‌هایش وجودی برای خویش قائل نیست. آن نمونه دیگر خواب راوی در بخش دوم داستان است که به صورت رؤیا در رؤیا بیان شده است:

چشم‌هایم که بسته شد، دیدم در میدان محمدیه بودم. دار بلندی برپا کرده بودند و پیرمرد خنزرپنزی جلو اتاقم را به چوبه دار آویخته بودند. چند نفر داروغه مست پای دار شراب می‌خوردند. مادر زنم با صورت برافروخته با صورتی که در موقع اوقات تلخی زنم حالا می‌بینم که رنگ لبش می‌پرد و چشم‌هایش گرد و وحشت‌زده می‌شود دست مرا می‌کشید، از میان مردم رد می‌کرد و به میرغضب که لباس سرخ پوشیده بود نشان می‌داد و می‌گفت: «اینم دار بزنین!...» من هراسان از خواب پریدم. (هدایت، ۱۳۷۲: ۷۲)

رؤیای به دار کشیدن راوی در واقع به دلیل تشدید بیماری و اعتیادش به تریاک است؛ از این رو سربار خانواده و اجتماع می‌شود و از سوی افراد خانواده مطرود می‌گردد تا جایی که در خواب بنا به خواسته مادر زنش، خود را بر چوبه دار آویزان می‌بیند. از این جهت از سوی دیگران نفی می‌شود که پیش از هر فرد دیگری ناسازی و ریاکاری جهان و جهانیان را دریافته و به تعارض با آن پرداخته است. مرد به دار آویخته شده، بنا بر نظر یونگ «سمبل آرزوهای متحقق نشده و انتظارات است. مرد به دار آویخته بر زمین زندگی نمی‌کند، در رؤیای ایده‌آلیسم عرفانی می‌زید. خود را به ایده‌های خود آویخته است.» (شمیسا، ۱۳۹۴: ۲۸۷)

خواب‌هایی که می‌دیدم همه‌اش را خودم درست کرده بودم و تعبیر حقیقی آن را قبلاً می‌دانسته‌ام. از شب خیلی گذشته بود که خوابم برد. ناگهان دیدم که... آزادانه گردش می‌کردم و به راحتی نفس می‌کشیدم. ولی مردم این شهر به مرگ غریبی مرده بودند. همه سر جای خودشان خشک شده بودند، دو چکه خون از دهنشان تا روی لباسشان پایین آمده بود. به هر کسی دست می‌زدم، سرش کنده می‌شد می‌افتاد. جلو دکان قصابی رسیدم دیدم مردی شبیه پیرمرد خنزرپنزی جلو خانه مان شال گردن بسته بود و یک گزلیک در دستش بود. خواستم گزلیک را از دستش بگیرم، سرش کنده شد به زمین افتاد، من از شدت ترس پا گذاشتم به فرار، در کوچه‌ها می‌دویدم، هر کسی را می‌دیدم سر جای خودش خشک شده بود می‌ترسیدم پشت سرم را نگاه بکنم، جلو خانه پدرزنم که رسیدم برادرزنم، روی سکو نشسته بود دست کردم از جیبم دو تا کلوچه در آوردم، خواستم به دستش بدهم ولی همین که او را لمس کردن سرش کنده شد به زمین افتاد. من فریاد کشیدم و بیدار شدم.» (هدایت، ۱۳۷۲: ۸۴۸۳)

این رؤیای بلند و شگفتِ راوی را از چند جهت می‌توان بررسی کرد. در این جمله که «خواب‌هایی که می‌دیدم همه‌اش را خودم درست کرده بودم.» به این نکته اشاره دارد که خواب‌های راوی از فکر و اندیشه او سرچشمه می‌گیرند و اندیشه‌ای که جان او را فرا گرفته، مرگ است که هر چه بیش‌تر خود را در کامش فرو می‌برد و گویی چاره‌ای دیگر برای رهایی از این وضع اسف‌بار جامعه و خود نمی‌یابد. بر اساس نظر فروید «راوی پس از آن که دنیای منطقی جدید خویش را دنیایی بهتر و «حقیقی‌تر و طبیعی‌تر از دنیای» تلقینی و قبل از هوشیاری می‌داند و ما را متوجه این نکته می‌کند که خواب چیزی جز آنچه که «زاییده احتیاجات» است، نیست و انسان در صورت تعمق می‌تواند پی به تعبیر خواب‌های خویش ببرد و بداند که منشأ خواب‌ها چیزی به غیر از آنچه که قبلاً در زندگی ما اتفاق افتاده است و به وجهی بر ضمیر آگاه یا ناخودآگاه اثر نهاده است، نیست.» (قطبی، ۲۵۳۶: ۱۴۳)

رؤیای نوعی پسرک در عزاداران بیل، یادآور تعالی یافتن و عروج پس از مرگ است. او با این رؤیا به عمق هیجان و درد روانی خود و درمان آن که رسیدن به مادر است، پی می‌برد. از سوی دیگر بشر با سیر در عالم خواب و رؤیا به جهان رمز و زبان رمزی روی می‌آورد. (صالحی مازندرانی و گبانچی، ۱۳۹۵: ۳۲) در واقع «سیر قهقرایی روان یا نفس در عالم خواب (از رویه خودآگاهی به پستوی تاریک ناخودآگاهی) در حکم بازگشت به نحوه اندیشگی رمزی است که نحوه اندیشگی‌ای بدوی از لحاظ صورت فکر است و نیز نحوه اندیشگی دوران کودکی که خود به عوالم بشریت ابتدایی نزدیک است.» (Bastide, 1950: 52) زبان رمزی رؤیای پسرک چون میراثی کهن، یادآور اعتقاد ادیان کهن به مادر اعظم و ارجمندی اوست. مادر او نمادی از مادر نیک و اعظم است. در واقع پسرک برای فرار از باور مرگ مادرش، در رؤیایش می‌خواهد او را زنده کند. رفتن او به بنفشه‌زار در رؤیایش به همراه مادر، زندگی دوباره‌ای را به او نوید می‌دهد. (صالحی مازندرانی و گبانچی، ۱۳۹۵: ۳۲)

نصفه‌های شب بود که (پسرک) بیدار شد. صدا می‌آمد. صدای آشنایی می‌آمد. صدای زنگوله از توی باد می‌آمد. رمضان جلو رفت؛ صدای نفس نفس کسی از پشت در می‌آمد. در را که باز کرد ننه‌اش را دید (جسد ننه‌اش را پیش از این کدخدا دفن کرده بود) که لباس‌های نو نواری پوشیده. رمضان خوشحال رفت بیرون و دست ننه‌اش را گرفت. هر دو با عجله دور شدند. باد با شدت زیادی می‌وزید و آن‌ها را جلو می‌راند. رمضان گفت: «کجا میریم ننه؟ میریم بیل؟»

ننه گفت: «بیل نمی‌ریم. می‌ریم بنفشه‌زار.» (ساعدی، ۱۳۸۸: ۲۶)

رؤیایی که م. ل در ملکوت در هنگام مقابله با ترس‌ها و هراس‌های خود می‌بیند، ناشی از روبه‌رو شدن با نتیجه اعمال ناشایسته‌اش است. امید دارد در روز رستاخیز خود را مبری و پاک از هرگونه گناه و پلشتی سازد و از وجود پاک و منزله مادرش می‌خواهد که او را نجات دهد هم‌چنین از وجود پاک آب و صدای آب می‌خواهد که او را به روز پاک مقدس نزدیک کند. رؤیایی می‌بیند که کسی او را می‌بوسد و او را زندگی می‌بخشد که این تداعی گر وجود مادرش است تا او را به سوی پاکی و قداست بکشاند. در واقع هراس از گناهان بسیار او در عالم واقع او را به سوی کمک گرفتن و توسل از پاکی دیگران می‌کشاند. م. ل آن‌قدر به رؤیای خود باور دارد و آن را واقعی می‌انگارد که تلاش می‌کند وجودی ناب و نیک‌خواه برای خود متصور شود. «اگر رؤیاپردازی در ارتباط با واقعیت قرار بگیرد، آن را انسانی می‌کند، بزرگ می‌کند و به آن شکوه و عظمت می‌بخشد.» (باشلار، ۱۳۹۴: ۲۳۰) در واقع م. ل همواره در دنیای توهمات و رؤیاهای خود دست و پا می‌زند و نمی‌تواند آن‌ها را نفی کند و بخشی از زندگی‌اش می‌داند. «م. ل غرق در دنیایی

وهمی است؛ همیشه احساس می‌کند دیوی درونش است که به او فرمان می‌دهد تا اعمال بدی انجام بدهد و چون آرزوی رهایی از این دیو دارد این آرزو نیز به شکل رؤیا از ضمیر ناخودآگاه به ضمیر خودآگاه کشانده می‌شود.» (روزبه و کشاورزی، ۱۳۹۴: ۳۷۵)

در رؤیا دیدم و رؤیایی بود که هرگز ندیده بودم و می‌دانم که دیگر آن روز فرخنده خواهد آمد و رستاخیز من شروع شده است و باید از میان ویرانه‌ها بر پا خیزم و باز بسازم و آن روز می‌آید که هرکس خواهد خندید و از مرگ نخواهد ترسید و در این جهان تنها و بی‌پناه نخواهد ماند... آن کس که مرا در رؤیا بوسید و تاج نور بر سرم گذاشت چنین گفت که از این پس باید دل بر آسمان ببندی و او بی‌شکل و بی‌صورت بود و تنها دست‌های گرمی داشت که بوی مادرم را می‌داد و زیر بود و او ناگهان بر من ظاهر شد و گرمایی در تمام تنم دوید و من او را، آن دیو درونم را دیدم که می‌گریزد و می‌گریزد و آن‌گاه پاک و طاهر شدم و دیدم که طفلی بیش نیستم و معصوم و بی‌گناه و فرزند شهیدم را در آغوش گرفته‌ام و او بر رویم لبخند می‌زند و قصری بود پر از دالان‌ها و اتاق‌ها که بهار در آن شکوفه کرده بود و در استخرهایش شعله آتش موج می‌زد و آلاچیقی بود که شمع‌ها و قندیل‌ها در آن می‌سوخت و مجمرها و عودها، و نوایی ملایم از نامعلوم می‌آمد و آن وجود مرموز مهربان به صدا درآمد و گفت: «اینک با ابرها می‌آید و هر چشمی او را خواهد دید و آواز او مثل صدای «آب‌های بسیار است»، و من گفتم: «چه کس می‌آید؟» و او جواب داد: «همان که باید بیاید» و آن‌گاه بر سر من دست کشید و بر فرزندم نیز بوسه زد و گفت: «نزدیک است، نزدیک است آن روز پاک مقدس»، و من گفتم: «کدام روز؟» و در آن روز چه خواهد شد»، و او جواب داد: «روزی است برای هر انسان، که دیگر خوب باشد و دوست بدارد و بدی را فراموش کند و خدا هر اشکی را از چشمان ایشان پاک خواهد کرد و بعد از آن موت نخواهد بود و ماتم و ناله و درد دیگر رو نخواهد نمود...» (صادقی، ۱۳۴۹: ۵۶-۵۵)

وهاب پس از بازداشت شدن قهرمان و مرگ برخی دیگر از آن‌ها، رؤیایی می‌بیند که سه تن از شخصیت‌ها، شوکت، مادر بزرگ و رکسانا در آن حاضرند و رکسانا و شوکت دو زن قهرمان و انقلابی نیز هم‌چنان در رؤیایش وجود قهرمانانی شکست‌ناپذیر را به یاد می‌آورند. شوکت با رنگ زرد که نشانگر روشنائی و توانایی درخشندگی هم‌چون خورشید داشت، در رؤیایش حاضر می‌شود. کنش روانی وهاب نسبت به شخصیت‌های توانای آنان این‌گونه خود را در رؤیایش نمایان کرده است. در واقع «رؤیاها خیالات وحشی، خاطرات، نقشه‌ها، انتظارات، تجربه‌های ناخردگرا، حتی اوهام تله‌پاتیک است، ... احتمال دارد که روان رؤیابین ما گنجینه‌ای از درونه‌ها و اشکال زنده برابر یا حتی بزرگ‌تر از درونه‌ها و اشکال زنده ذهن خودآگاه باشد که از طریق تمرکز، محدودیت و انحصار مشخص می‌شود.» (یونگ، ۱۳۹۰: ۱۲۳) بنابراین روان وهاب ویژگی‌های شخصیتی این سه زن قدرتمند را با رخداد‌های پیشین هماهنگ می‌کند و در رؤیاهایش بازتاب می‌دهد:

خواب خوشی می‌دیدم، (در بستر نشست) قفقاز و دهلی یکی شده بود. مادر بزرگ، رکسانا و شوکت زیر طاق بازار ایستاده بودند، (ناگهان خندید) قهرمان شوکت ساری زردی به تن داشت، دنباله سربند حریر نازکش موج می‌خورد. پا برهنه بود؛ خلخال طلا دور مچ. مردی نی می‌زد. مار کبرایی پیچ و تاب می‌خورد. قهرمان شوکت پیش رفت و توسری سختی به مار زد. (آهی کشید) بله! قفقاز بود، خواب دیدم.» (علیزاده، ۱۳۹۹: ۵۳۹-۵۳۸)

در رمان **خانهٔ ادریسی‌ها**، لقا در رؤیایی که پیش از آمدن رکسانا به خانه می‌بیند، با تعبیر رؤیای کبوتر سفیدی که روی شیروانی خانه می‌نشیند، گمان می‌کند که کسی قرار است به خانه بیاید و در آغاز به دلیل شباهت ظاهری رکسانا به رحیلا شگفت‌زده می‌شود. بر آن است که گویی رستاخیزی صورت گرفته و رحیلا دوباره جان یافته است: رنگ لقا پریده بود: «نگاه کنید! رحیلا!»

خانم ادریسی به وهاب رو کرد و چشمکی زد: «از کجا می‌دانی رحیلاست؟»
«به! شما چقدر گیج شده‌اید، باغچهٔ مریم گل داده!... این باغچه مال رحیلا بود، برای او گل می‌داد.»

خانم ادریسی پوزخند زد: «تو به رستاخیز مردگان اعتقاد داری؟»
لقا به پنجره چسبید و دست زیر چانه گذاشت: «دیشب خواب دیدم در آسمان کبوتر سفیدی می‌پرد، با خودم گفتم ممکن است کجا بنشیند، چرخید و چرخید تا روی شیروانی ما نشست... پس طفلکی جایی آمده که هیچ‌کس منتظرش نیست؟» (همان: ۱۷۰)

رؤیاهای بسیاری از زبان شخصیت‌های متعدد این رمان نقل و روایت می‌شود که بیش‌تر بیانگر روحيات حسّاس و آسیب‌پذیر آنان است؛ به عنوان مثال، رکسانا در هنگام شستن پاهای کاوه به او می‌گوید که مار بزرگی را کشته و مورچه‌ای استخوان او را جویده است، این رؤیای او بیانگر ورود آشکاران مهاجم به سرکردگی رآخوف است که تک‌تک آن‌ها را یا بازداشت می‌کند یا به قتل می‌رساند.

دیشب خواب دیدم که یک مار بزرگ را کشته‌ام، اما مورچه‌ای استخوان‌هایم را می‌جود؛ گاهی قدرت مورچه از مار بیشتر است. (همان: ۴۹۶)

مادر بزرگ وهاب نیز هنگامی که پای رخساره را می‌شوید از رؤیایش می‌گوید که فرشته‌ای بالای سرش حاضر می‌شود و پیام شفای او را می‌دهد. در واقع شفای این قهرمانان در مقاومت آن‌ها در برابر رآخوف و رهایی از ستم آشکاران مهاجم بوده است.

بانوی پیر پاچه‌های شلوار دبیت رخساره را بالا زد، پاهای او را در آب نیم‌گرم گذاشت، زن آهی کشید: «پس پریشب خواب می‌دیدم یک فرشتهٔ چشم‌آبی بالا سرم آمده می‌گوید: «شفای تو را آورده‌ام، همراهم بیا!» (همان: ۵۰۱)
مرگان در پایان رمان جای خالی سلوچ، پس از ترس از دست دادن مس‌هایی که مخفی کرده بود، آن‌ها را می‌یابد و خیالش آسوده می‌شود. روحش پس از فاجعهٔ عباس ناآرام است که رؤیاهای مرگان از روان آشفته و وجود دغدغه‌- هایش در مورد فرزندانش نشأت گرفته است. پس از آن، مرگان قصد مهاجرت از زمینج را به همراه فرزندان و برادرش دارد و می‌خواهد به آرامشی برسد که همهٔ این نابسامانی وجودی خودش را در رؤیای پایانی‌اش نمادینه می‌بیند. بنا بر نظر یونگ «رؤیاها واکنش‌هایی ناخودآگاه که نهاد آدمی، برای جبران زیان‌ها و گزندهایی که بدان رسانیده می‌توانند شد، از خود نشان می‌دهد.» (یونگ، ۱۳۹۰: ۹۸) مرگان حتی در خواب نیز از وجودش جدا نمی‌شود و خود را مورد بازخواست قرار می‌دهد، زن، مرد و کودک‌هایی می‌بیند که سرشان آدم است و تنشان بره! او نمی‌توانست توجیه منطقی برای خواب‌هایش بیابد و با خود می‌گفت شاید تب کرده؛ اما این رؤیاها واکنش غیرارادی‌اش به وضعیت موجود بوده است. در واقع «رؤیا بخشی از کنش روانی غیرارادی است و تا اندازه‌ای آگاهانه است که در حالت بیداری قابل بازسازی باشد.» (همان: ۹۲)

این مرد که بود که در آستانهٔ در ایستاده بود؟

این زن که بود که موهایش آویزان بود؟

این مرد که بود که در آستانه در ایستاده بود، حرف می‌زد و حرف می‌زد و صدایش شنیده نمی‌شد؟
این زن که بود که به موهایش آویزان بود؟ جیغ می‌کشید و جیغ می‌کشید و صدایش شنیده نمی‌شد؟
چشم‌های این زن! چشم‌های این زن! در چاه چشم‌های او این طفل‌ها که بودند که سرشان سر آدم و تنش تن بره بود؟

صدای این مرد چرا شنیده نمی‌شود؟

چشم‌های این زن چه دهن گشوده‌اند!

دل این آسمان چه دم به دم سوراخ می‌شود؟ دیوارها چه دم به دم هم می‌آیند! نوحه‌خوانی! صدای دف و سنج!
عروسی در عزا آمیخته است مگر؟ راه کاریز. مگر گشوده شده. راه کاریز شاید گشوده. صدای شیئه اسبی! جمایست
این که در کویر می‌تازد. (دولت‌آبادی، ۱۳۹۸: ۴۰۲)

زری در سووشون، هنگامی که یوسف، کلو را می‌برد تا به شهرش برساند، رؤیاهای متفاوتی می‌بیند که بیش‌تر کابوس‌هایی‌اند که بر مرگ یوسف و کشته شدنش به دست استعمارگران انگلیسی دلالت می‌کند؛ هرچند عمه خواب‌های زری را تعبیر می‌کند یا برخی را هم قابل تعبیر نمی‌داند؛ اما بیش‌تر این رؤیاها هم از ذهن پریشان زری و ترس او در مورد از دست دادن یوسف ناشی می‌شود. بخشی از این رؤیاها، روان پریشان و ترسندۀ زری را بازتاب می‌دهد و برخی دیگر رؤیاهایی راستین از به شهادت رسیدن یوسف است. در واقع سه گونه خواب از دید خاستگاه و چگونگی پدید آمدن آن‌ها و پیوندشان با «روح» و «نفس» هست که عبارتند از خواب‌های پریشان، خواب‌های کمابیش راست و خواب‌های راست. خواب‌های پریشان یک‌سره از نیازهای تنی و نفسانی برآمده‌اند. در رؤیای کمابیش راست، نفس و روح در پدیدآری آن با یک‌دیگر هنبازند. رؤیای خواب راست برترین رؤیاست. خوابی است که یافته‌های روح در آن بازمی‌تابد. (کزازی، ۱۳۸۷: ۹۷ و ۹۶ و ۹۱-۹۰) خواب‌های زری ترکیبی از خواب‌های پریشان و خواب‌های راست‌اند که عمه تلاش می‌کند آن‌ها را به گونه‌ای مطلوب و موردپسند زری تعبیر کند.

آن‌ها رفتند و زری ماند و شب‌های پر از کابوس و خواب‌های آشفته.

زری در خواب می‌دید که لخت لخت در وسط یک میدان ناشناس ایستاده و هزارها مرد و زن دور تا دور میدان ایستاده‌اند و به او نگاه می‌کنند و هم‌چنینی خواب می‌دید که موقع امتحان است و او در برابر یک ممتحن اخمو و سیاه چرده ایستاده، اما هرچه کوشش می‌کند جواب سؤال‌ها را نمی‌داند.

یک شب زری خواب دید که یک اژدهای دو سر، شوهرش را همان‌طور که سوار مادیان بوده و بتاخت اسب می‌رانده، درسته با اسب بلعیده، و خوب که نگاه کرده، دیده اژدهای دو سر، شبیه سر جنت زینگر بوده، تنبان چین‌دار اسکاتلندی پایش بوده و دور تا دور دامن را گلدوزی کرده بود. این خواب را عمه به راحتی تعبیر کرد و گفت که زینگر مسخره خاص و عام می‌شود.

چند شب بعد باز خواب دید که حاکم یوسف را با دست خودش در تنور نانوایی انداخته. یوسف جزغاله شده، کورمال کورمال از تنور درآمده. عمه در تعبیر این خواب گفت که آتش یعنی همان آتشی که بر ابراهیم خلیل الله گلستان شد... و با وجودی که زری از حرف عمه به یاد گلستان سیاوش افتاد، هیچ نگفت.

و شب دیگر دمدمه‌های صبح زری خواب دید که کلو با نیر و کمان قلوه سنگی، درست وسط پیشانی یوسف انداخته. این خوابی را عمه اصلاً تعبیر نکرد و گفت که خواب دم صبح تعبیری ندارد. (دانشور، ۱۳۴۹: ۲۳۸-۲۳۷)

مادر بزرگ اقلیما (زلفا) در اسفار کاتبان رؤیایی می‌بیند که در آن شدرك قدیس به او می‌گوید پاهایش را بیابد تا به اورشلیم برود که این رؤیایی راست بود که مادر بزرگ برای تعبیر آن به ایران می‌رود و پاهای از تن جدا شده شدرك را می‌یابد. این رؤیای راست زلفا نیازی به تعبیر ندارد؛ چون شدرك می‌خواهد راز مخفی مرگش را از طریق رؤیل به او بگوید. «رؤیای راست نیازی به گزارش و رازگشایی ندارد. خفته به یاری این‌گونه از رؤیا می‌تواند پرده ستر اسرار را اندکی فروشکافد؛ ونگاهی به جهان فراسوی، هرچند کوتاه و گذرا، بیافکند.» (کزای، ۱۳۸۷: ۹۷)

گویا شبی شدرك قدیس را در خواب می‌بیند که به او می‌گوید: «پاهایم را بیاور تا با آن‌ها به اورشلیم بروم.» مادر بزرگ تعبیر این خواب را نمی‌داند تا آنکه نیم تنه شدرك را در سرداب یک کنیسه زیارت می‌کند. جسد سالمی بوده که یک یهودی مؤمن از یک دلال خریداری کرده بود. برای همین مادر بزرگ نذر می‌کند که با اریئه ثروت شوهر مرحومش پاهای شدرك قدیس را پیدا کند. برای همین موضوع بوده که به ایران می‌آید. (خسروی، ۱۳۹۴: ۴۲)

مادر اقلیما هم برای تعبیر رؤیایش که چهره همسر گمشده‌اش را در دیوار ندبه می‌بیند، راهی اسرائیل می‌شود شاید او را بیابد؛ اما هنگامی که او را در بیمارستان ناصریه پیدا می‌کند قطع نخاع شده بود و بعد از یک هفته فوت می‌کند. این رؤیای مادر اقلیما او را راهی سرنوشت خود می‌کند تا با شوهر نیمه‌جانش روبه‌رو شود و پس از آن راهی زندگی در آمریکا می‌شود:

شب‌ها همه‌اش کابوس می‌دیدم. یادم هست یک شب خواب دیدم در برهوتی سرگردان هستم. رو به سمتی می‌دویدم که به دیواری رسیدم و کسی به من نگفته بود، ولی من می‌دانستم که دیوار ندبه است. دیوار بلندی بود که با سنگ‌های بزرگ چیده شده بود. من توی سنگ‌ها دنبال پدرت می‌گشتم که پدرت را میان سنگ‌ها دیدم. پدرت توی بدنه دیوار ندبه بود. چشم‌هایم را در سطح یک سنگ شناختم. بیدار بود. به من خیره شده بود. گفتم: «اسحق من دارم دنبال تو می‌گردم، آن وقت تو این‌جا قائم شدی.» گریه کرد، نه گریه بی‌صدا، های‌های گریه کرد و من با صدای گریه‌اش از خواب پریدم. (همان: ۶۴-۶۳)

تحلیل کهن‌الگویی مفهوم رؤیا و خواب در رمان‌های آمریکای جنوبی

شخصیت‌های رمان خانه اشباح، رؤیاهای زیادی که بیش‌تر کابوس و از گونه رؤیاهای راستین‌اند، می‌بینند؛ از رؤیاهای استبان تروئبا در مورد رزا و کلارا گرفته تا رؤیاهای آلبا که به گونه‌ای خبر از اتفاقات ناگوار و هولناکی می‌دهند که در این باره گویا کابوس‌های آن‌ها همانند کابوس‌های شخصیت‌های رمان بوف کور، سووشون و جای خالی سلوچ است که شخصیت‌های اصلی را درگیر گونه‌ای سردرگمی، ترس، هراس و واهمه‌های بی‌پایانی می‌کند. رؤیاهای تروئبا بیش‌تر مرگ مادر و رزا و زندانی شدن آلبا را پیشگویی می‌کند که رؤیاهای آلبا در بخش‌های پایانی رمان نیز خبر از زندانی شدن او و میگوئل نامزدش می‌دهد.

خواب استبان در مورد رزا و عدم دسترسی به او و شکستن محتویات جعبه جلوی پای استبان با وجود دختری بدون چشم، تفسیرکننده مرگ مادر استبان بوده است؛ چون فردای آن روز فرولا، خواهرش، خبر مرگ مادرش را به او می‌دهد:

شب پیش استبان رزا را در خواب دیده بود. مدت‌ها بود که چنین اتفاقی نیافتاده بود. رزا با موهای بیدمجنون‌وارش، که بر شانه‌ها ریخته و چون ردایی گیاهی تا کمرش را پوشانده بود در خواب بر وی نمودار شد. پوستش سخت و سرد بود، و رنگ و بافت مرمر سفید را داشت. رزا برهنه بود و بسته‌ای در آغوش داشت، و مانند آدم‌های خوابگرد گام برمی‌داشت، با آن هاله سبز و لرزان، که گرداگرش موج می‌زد. استبان دید که رزا آرام به سویش می‌آید. وقتی استبان دست دراز کرد تا او را لمس کند، رزا بسته را به زمین افکند و محتویاتش را پیش پای استبان خرد کرد. استبان خم شد و بسته را برداشت. دختر کوچکی بود که چشم نداشت و او را بابا صدا می‌کرد. با حالتی مشوش بیدار شد، و تمام آن روز صبح بدخلق بود. (آلنده، ۱۳۶۸: ۸۳)

آل‌با نوه استبان تروئبا و کلارا هیچ‌وقت پدرش را ندیده بود و همواره در خواب‌هایش از او تصویر مغشوش و درهم برهمی داشت؛ کسی که روی شن‌های داغ افتاده و آخرین نفس‌هایش را می‌زد؛ اما همه این رؤیاها از عدم شناخت پدرش ناشی می‌شد؛ چون برای او ناشناس بود و پدرش سال‌ها بعد با سکنه‌ای ساده می‌میرد:

آل‌با در کابوس‌هایش مرگ پدرش را می‌دید. مرد جوان و خوش‌اندامی را مجسم می‌کرد که سر تا پا سفید پوشیده، و با کفش‌های چرمی براق و کلاه حصیری زیر تابش خورشید در بیابان راه می‌سپرد. در رؤیایش مرد رونده آهنگ رفتنش را کند می‌کرد، مکث می‌کرد، آرام‌تر و آرام‌تر می‌رفت، سکندری می‌خورد و می‌افتاد، بلند می‌شد و دوباره می‌افتاد، و از گرما و تب و تشنگی می‌سوخت. مدتی خود را روی زانو بر شن‌های داغ جلو می‌کشاند، اما در پایان در گستره آن تپه شن‌های بی‌رنگ نقش زمین می‌شد، در حالی که لاشخورها بر فراز بدن بی‌حالش چرخ می‌زدند. آل‌با آن‌قدر درباره او خیال‌پردازی کرد که سال‌ها بعد که او را برای تشخیص جسد مردی که فکر می‌کرد پدرش باشد که به سردخانه مرکزی فرا خواندند، شگفت زده شد. (همان: ۳۱۵-۳۱۴)

آل‌با، حتی پس از مرگ مادر بزرگش دچار کابوس می‌شود و می‌بیند که کل خانواده‌اش می‌میرند. ترس او از مرگ مادر بزرگش، سبب می‌شود که آن را به صورت هراس به کل خانواده تعمیم بدهد و ارواح مردگانی که او را رها نمی‌کنند، همه‌جا حاضر ببیند:

آل‌با پس از مرگ مادر بزرگش دچار کابوس می‌شد، که فریادکنان و تب‌آلود از خواب می‌پرید. خواب می‌دید که همه اهل خانه دارند می‌میرند، و او سرگردان در خانه‌ای بزرگ تنها مانده، بدون هیچ همراهی غیر از اشباح کم‌رنگ و محو که سرگردان در راهروها در رفت‌وآمد بودند. (همان: ۳۵۹)

رمان کیمیاگر با رؤیای سانتیاگو آغاز می‌شود؛ رؤیایی که برای تعبیر آن سفری را به اهرام مصر آغاز می‌کند و در این راه مراحل دشواری را هم‌چون مراحل صوفی‌گری پشت سر می‌گذارد. کوئلیو باتوجه به عرفان شرقی و هندی این رؤیای او را پیش می‌برد و سفرش را به صورت سفری برای کشف خویشتن حقیقی نمودار می‌سازد. نکته جالب توجه این است که سانتیاگو رؤیایش را باور می‌کند و در پی تعبیر آن و رسیدن به افسانه شخصی همه مراحل دشوار را پشت سر می‌گذارد. «رؤیا نخستین نشانه رسمی است که جهان به سانتیاگو می‌دهد. یونگ عقیده دارد که ناهشیار می‌تواند به طور جداگانه دریافت‌های حسی از محیط پیرامون خود داشته باشد. بنابراین طبیعی است که ناهشیار پیش از هشیاری، وقایع آینده را پیش‌بینی کند و یا در مورد رخداد حادثه‌ای نامطلوب هشدار بدهد...». سانتیاگو رؤیای خود را باور می‌کند؛ اما درگیر تردید است. زن کولی از تردید او می‌کاهد. (حجازی، ۱۳۸۰: ۲۳۶-۲۳۵) او در پی تعبیر این رؤیا با پیرزن کولی، با شاه‌سالیم، تاجر، مرد انگلیسی، فاطمه و کیمیاگر ملاقات می‌کند و حتی با عناصر طبیعت نیز همراه

می‌شود تا در این راه به راز افسانه شخصیش پی ببرد. باور به رؤیایش سبب تعبیر آن شد، نه اینکه واقعاً رؤیایش او را به سفر سوق بدهد، نوع نگرش فرد به خویشتن، سایه و رؤیایش سبب می‌شود که در پی کشف ناشناخته‌ها و رسیدن به اهدافش باشد:

گفت: «دو شب پیاپی یک رؤیا را دیده‌ام. خواب دیدم که با گوسفندهایم در چراگاهی هستم، ناگهان کودکی ظاهر می‌شود و شروع می‌کند به بازی با آنجانورها. خوشم نمی‌آید کسی به گوسفندهایم دست بزند، از بیگانه‌ها می‌ترسند. اما کودکان می‌توانند بی‌آنکه آن‌ها را بترسانند، به آن‌ها دست بزنند. نمی‌دانم چرا. نمی‌دانم جانورها چطور سن و سال آدم‌ها را می‌فهمند.... کودک تا مدتی به بازی با گوسفندها ادامه داد. و ناگهان، دست‌هایم را گرفت و من را تا اهرام مصر برد. کودک به من گفت: «اگر تا این‌جا بیایی، گنجی نهفته را خواهی یافت.» و هنگامی که می‌خواست نقطه دقیق آن را نشانم بدهد، از خواب پریدم. هر دو دفعه.»

پیرزن گفت: «رؤیایی به زبان دنیا است. قادرم تعبیرش کنم.»

تعبیرش این است: باید تا اهرام مصر بروی. هرگز صحبتی درباره اهرام نشنیده‌ام، اما اگر کسی که آن را نشان داده کودکی بوده باشد، معنایش این است که وجود دارد. در آن‌جا گنجی را خواهی یافت که ثروتمندت می‌کند.» (کوئلیو، ۱۳۸۰: ۴۲ و ۴۱-۴۰)

فلیپ مونترو پس از روبه‌رو شدن با آنورا و شیفتگی مفرطش، رؤیای روبه‌رو شدن با زنی زیبارو می‌بیند در واقع اندیشه و توهماتش خود را در مورد آنورا این‌گونه نمایان می‌سازد. رؤیایش بازتاب کنش روانی فلیپ در طول روز است که دست‌های آنورا او را در خواب، هم‌چون در واقعیت نوازش می‌کند و به او عشق می‌ورزد. بنابر تعبیر یونگ، «رؤیاها بازمانده‌های کنشی ویژه و روانی‌اند که در طول خواب رخ می‌دهد.... تقریباً در هر رؤیایی می‌توان جزئیاتی یافت که در احساسات، اندیشه‌ها و حالات روز یا روزهای قبل ریشه دارد.» (یونگ، ۱۳۹۰: ۴۰ و ۳۹)

نخستین‌بار بعد از سال‌ها خواب می‌بینی، خواب تنها یک چیز، خواب دستی عاری از گوشت که با زنگی به سوی تو می‌آید، فریاد می‌زند که باید بروی، همه باید بروند؛ و چون آن چهره با چشم‌خانه‌های تهی به چهره‌ات نزدیک می‌شود با فریادی فرو خورده، عرق‌ریزان، بیدار می‌شوی، و دست‌هایی مهربان را احساس می‌کنی که گونه‌ات را نوازش می‌کند و لبانی را که زمزمه‌ای آهسته دارد، تسلایت می‌دهد و مهربانیت را می‌طلبد. دست دراز می‌کنی تا آن پیکر دیگر را بیایی، پیکر عریانی با کلیدی آویخته از گردن، و چون کلید را می‌شناسی، زنی را می‌شناسی که کنارت خفته است و می‌بوسدت، سرپایت را می‌بوسد. در ظلمت شب بی‌ستاره نمی‌توانی ببینی‌اش، اما بوی حیاط را از مویش می‌شنوی، پیکرش را در بازوانت احساس می‌کنی، دیگر بار می‌بوسی‌اش و از او نمی‌خواهی که سخن گوید. (فوئنتس، ۱۳۶۸: ۴۵)

روح دوروتتا در رمان پدر و پرامو، هنگامی که با خوان پرنیادو گفت‌وگو می‌کند، از گذشته‌اش و رؤیاهایش می‌گوید و همان پسری که رؤیای زاده شدنش را داشت؛ اما هیچ‌وقت آن را به دنیا نیاورد. او دو رؤیا می‌بیند که یکی نحس و دیگری مبارک است. روح این زن هدایت‌گر و راهنمای خوان است و او را هیچ‌وقت رها نمی‌کند. در واقع رؤیای او از سرنوشت شوم و حتی زندگی نابسامان او حکایت می‌کند؛ روحی سرگردان که زندگان را به سوی ناکجاآباد می‌کشاند و آن‌ها را با اشباح مردگان کومالا آشنا می‌کند و حتی خوان پرنیادو را با روح پدر و پرامو آشنا می‌کند و داستان‌هایی از گذشته ستمگرانه خاندان پدر و پرامو و ماجراهای عاشقانه او با سوسانا و دیگر زنان کومالا را به او می‌گوید. علت

رؤیایش و فقدان کودکش را گناهان گذشته خود می‌داند و رؤیایش را خودش تعبیر می‌کند و برای خوان توضیح می‌دهد. رؤیاهای روح دوروتتا مانند رؤیاهای فلیپ مونترو در آئورا، سرچشمه گرفته و از دغدغه‌های ذهنیشان بود. در واقع آن‌ها بازتاب اندیشه‌ها و دغدغه‌های روزمره‌شان بود که روحشان در این رؤیاها، قصد رسیدن به آرامش و سکون دارد:

همه‌ش تقصیر یه خواب کوفتی بود. دو خواب دیدم: به یکی شون می‌گم «مبارک» و اسم اون یکی رو گذاشتم «نحس». اولی وقتی بود که خواب دیدم صاحب پسری شده‌م. تا وقتی زنده بودم، به درستی این خواب شک نکردم، چون بچم رو گرفتم توی بغلم و بین بازوهایم حسش کردم: نرم و زنده، با دست‌ها و دهن کوچولو و یه جفت چشم که نگو! تا مدت‌ها ردِ پلک‌های بسته و تپش قلبش روی انگشت‌هام مونده بود. چطور انتظار دارن به درستی این خواب شک کنم؟ اون رو همه‌جا همراه می‌بردم و لای شالم می‌پیچیدمش، تا اینکه ناگافل گم شد. توی آسمون بهم گفتن در خلقت من اشتباه شده: دلِ مادر دارم و تن آلوده. اون یکی خوابم همین بود. رفتم به آسمون و سرکی کشیدم بینم می‌تونم قیافهٔ پسر رو قاطی فرشته‌ها پیدا کنم یا نه. به جایی نرسیدم. صورت همه‌شون شکل هم بود. همه‌شون رو با یه قالب ساخته بودن. (رولفو، ۱۳۹۸: ۹۳)

نتیجه‌گیری

کهن‌الگوها و مفاهیم نمادین از اهمیت بالایی در رمان‌های ایرانی و آمریکای جنوبی برخوردارند، شالوده و اساس بعضی از رمان‌های ایرانی و آمریکای جنوبی بر کهن‌الگوها و صورنوعی متنوع و فراوانی قرار گرفته است. برخی کهن‌الگوها در تقابل با هم و برخی در راستای هم سبب پیشبرد روایت آن‌ها شده‌اند. اما مفهوم رؤیا جلوهٔ بسیار بارزی در این رمان‌ها داشته و نویسندگان بسیاری از جنبه‌های ناخودآگاه و روانی شخصیت‌های داستانی خود را از طریق خواب و رؤیا، کابوس و تنوعشان بیان کرده و آشکار ساخته‌اند. این رؤیاها نماد بسیاری از اتفاقات روانی، درونی و بیرونی شخصیت‌ها، حوادث و رخدادها است که نویسندگان با چیره‌دستی کاملی در جریان پیشبرد رمان به کار برده‌اند. بیش‌تر رؤیاهای شخصیت‌های داستانی رمان‌های ایرانی و آمریکای جنوبی در واقع تحقق ناشناخته‌ها، رخدادهای پسین و تا حدی رسیدن به اهدافشان را همانند هم به خواننده القا می‌کند. چنین بینشی به خود و رؤیاها را راوی بوف کور، وهاب در خانهٔ ادریسی‌ها و سانتیاگو در کیمیاگر گویا در هنگام برخورد با سایه و کابوس‌هایشان پیدا می‌کنند و این دو، هم‌چون زری در سووشون، مرگان در جای خالی سلوچ، آلبا در خانهٔ اشباح، فلیپ مونترو در آئورا، زلفا در اسفار کاتبان و پدرو پارامو تا حدی خود را جدای از رؤیاهایشان نمی‌بینند و بیش‌تر رؤیاها یا کابوس‌هایشان را حاضر در زندگی خود می‌یابند. در واقع رؤیاها از بخش ناخودآگاه این شخصیت‌ها خود را عیان می‌سازد که در واقع بازتابی از خودآگاه و زندگی روزمرهٔ آن‌هاست که تا حدی این رؤیاها راست یا کمابیش راست یا پریشان بودند که تعبیری از این‌ها در زندگی واقعیشان و رخدادهای پسین خود نشان داده می‌شود. اما اثرگذاری کنش نمادینهٔ رؤیاها در روان ناخودآگاه شخصیت‌ها و نحوهٔ عملکرد آن‌ها در جهان واقع، در رمان‌های ایرانی نمود بیشتری دارد؛ چنان‌که گویی شخصیت آن‌ها در واقعیت با رؤیاهایشان که ناشی از امیال سرکوفته شده آن‌هاست، هماهنگی بیشتری دارد.

منابع

- آلنده، ایزابل (۱۳۶۸)، *خانه اشباح*، ترجمه حشمت کامرانی، چاپ اول، تهران: نشر قطره.
- باشلار، گاستون، (۱۳۹۴)، *آب و رؤیاها (پژوهشی بر تخیل ماده)*، ترجمه مهرنوش کی‌فرخی، چاپ اول، آبادان: نشر پرسش.
- حجازی، آرش، (۱۳۸۰)، «*کیمیاگر، بازگویی دوباره افسانه‌ای کهن*»، کیمیاگر، نوشته پائولو کوئلیو، چاپ چهارم، تهران: نشر کاروان.
- خسروی، ابوتراب، (۱۳۹۴)، *اسفار کاتبان*، چاپ اول، تهران: نشر گمان.
- دانشور، سیمین، (۱۳۴۹)، *سوشون*، چاپ دوم، تهران: شرکت سهامی انتشارات خوارزمی.
- دولت آبادی، محمود، (۱۳۹۸)، *جای خالی سلوچ*، چاپ سی و هفتم، تهران: نشر چشمه.
- روزبه، محمدرضا، کشاورزی، سودابه، (۱۳۹۴)، «*نشانه‌های سوررئالیستی در رمان ملکوت اثر بهرام صادقی*»، مجموعه مقاله‌های دهمین همایش بین‌المللی ترویج زبان و ادب فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، صص ۳۷۱-۳۸۱.
- رولفو، خوان، (۱۳۹۸)، *پدرو پارامو*، ترجمه کاوه میرعباسی، چاپ دوم، تهران: نشر ماهی.
- ساعدی، غلامحسین، (۱۳۸۸)، *عزداران بیل*، چاپ اول، تهران: مؤسسه انتشارات نگاه.
- ستاری، جلال، (۱۳۶۶)، *رمز و مثل در روان‌کاوی*، چاپ اول، تهران: توس.
- شمیسا، سیروس، (۱۳۹۴)، *داستان یک روح*، چاپ نخست (ویراست سوم)، تهران: میترا.
- صادقی، بهرام، (۱۳۴۹)، *ملکوت*، چاپ اول، کتاب زمان: تهران.
- صالحی مازندرانی، محمد رضا، گبانچی، نسرین، (۱۳۹۵)، «*روان‌کاوی باورها و کنش‌های عامیانه در داستان عزداران بیل غلامحسین ساعدی*»، ادبیات پارسی معاصر، س ۶، ش ۱، صص ۵۰-۲۵.
- علیزاده، غزاله، (۱۳۹۹)، *خانه ادیسی‌ها*، چاپ یازدهم، تهران: توس.
- فروید، زیگموند، (۱۳۹۶)، *روش تعبیر رؤیا*، ترجمه محمد حجازی و محمود ساعتچی، چاپ سوم، تهران: جامی.
- فونتنس، کارلوس، (۱۳۶۸)، *آئورا*، ترجمه عبدالله کوثری، چاپ اول، تهران: تندر.
- قطبی، م. ی، (۲۵۳۶)، *اینست بوف کور*، چاپ دوم، تهران: زوار.
- کزازی، میرجلال الدین، (۱۳۸۷)، *رؤیا، حماسه، اسطوره*، چاپ چهارم، تهران: نشر مرکز.
- کوئلیو، پائولو، (۱۳۸۰)، *کیمیاگر*، ترجمه آرش حجازی، چاپ چهارم، تهران: کاروان.
- میرعابدینی، حسن، (۱۳۸۶)، *صدسال داستان‌نویسی ایران*، ج ۳، چاپ چهارم، تهران: نشر چشمه.
- هدایت، صادق، (۱۳۷۲)، *بوف کور*، چاپ جدید، تهران: نشر سیمرخ.
- یونگ، کارل گوستاو، (۱۳۸۶)، *انسان و سمبول‌هایش*، ترجمه محمود سلطانی، تهران: جامی.
- (۱۳۹۰)، *چهار صورت مثالی*، ترجمه پروین فرامرز، مشهد: معاونت فرهنگی آستان قدس رضوی.
- Bastide, R. (1952), *sociologie et psychanalyse*, 1950: Dr. H. Aubin, L'Homme et la magie.

Abstract

Archetype criticism, as a type of mythological literary criticism, examines the collective unconscious paradigms, which are archetypes based on Jung's theory of analytical psychology. Archetypes, based on Jung's theory of the collective unconscious, are revealed in stories, myths, or dreams, especially in the dreams of writers and poets. Based on the mythological dimension of many novels, archetypes also have a prominent appearance in Iranian and South American novels, and the concept of the archetype of dreams and sleep can be analyzed and examined in them. Some contemporary Iranian novels such as *The Blind Owl*, *Soushon*, and *The House of Idris* have the potential to represent the concept of dreams, and this archetype has been revealed in South American novels such as *Aura*, *The Alchemist*, *Pedro Paramo*, and *The House of Ghosts*, due to their influence on ancient symbols and, to some extent, unconscious elements of dreams. This research deals with the comparative-archetypal analysis of the concept of dreams in South American and Iranian novels with regard to the American approach and reveals that dreams, with their specific characteristics, are influenced by the psyche of the characters in the novels and these dreams, in a way, reveal the psychological characteristics of the characters. The concept of dreams and sleep is more evident in Iranian novels, as if the characters in the novels are more in harmony with their dreams in reality, which are the result of their repressed desires.

Keywords: Archetype analysis, dream, Jung, Iranian and South American novels.

بررسی آموزش ظرفیت افعال فارسی در درس‌نامه‌های پرفا براساس دستور وابستگی

لیلا گل‌پور (نویسنده مسئول)

استادیار زبان‌شناسی و آذفا، دانشگاه بین‌المللی امام‌خمینی (ره)

golpour@hum.ikiu.ac.ir

محمدعلی بخشی‌زاده

دانشجوی کارشناسی‌ارشد آذفا، دانشگاه بین‌المللی امام‌خمینی (ره)

Ali.bakhsh.2250@gmail.com

چکیده

آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبان به‌عنوان زبان دوم / خارجی، نیازمند بررسی دقیق روش‌های آموزش و سبک‌های یادگیری است. در این میان، آموزش و یادگیری افعال به‌عنوان یکی از مهم‌ترین عناصر زبانی، اهمیت ویژه‌ای دارد. افعال به دلیل تأثیر گسترده بر ساختارهای نحوی و معنایی جملات، نیازمند آموزشی دقیق و اصولی هستند. در واقع باید پذیرفت که آموزش هر فعل به معنای آموزش مجموعه‌ای از نکات دستوری است. با توجه به اهمیت موضوع، هدف از پژوهش حاضر، بررسی آموزش ظرفیت افعال فارسی در مجموعه درس‌نامه‌های پرفا (پایه، میانی، پیشرفته) بوده است. این پژوهش براساس انگاره دستور وابستگی که فعل جمله را هسته اصلی جمله معرفی می‌کند، انجام شده است. با بررسی بخش آموزش دستور این درس‌نامه، مشخص شد که آموزش مستقیم ظرفیت افعال در سه سطح پایه، میانی و پیشرفته درس‌نامه پرفا، مغفول مانده است و در بخش آموزش واژگان نیز تنها در سطح میانی و پیشرفته در حین آموزش افعال به‌طور غیرمستقیم به یکی از ظرفیت‌های افعال (مفعول مستقیم / مفعول غیرمستقیم) اشاره شده است و آموزش مستقیم ظرفیت افعال در بخش آموزش واژگان نیز، چندان مورد توجه قرار نگرفته است. بنابراین از آنجایی که فعل‌های فارسی علاوه بر بیان رویداد، معنای تمام‌کنندگی جملات را برعهده دارند و از نظر صرفی، نحوی، معنایی و کاربردی نیز بسیار حائز اهمیت و از لحاظ نحوی نیز اطلاعات متعددی از قبیل شخص، شمار، زمان، ظرفیت، وجه و فرایندهایی هم‌چون مجهول‌سازی و سببی‌سازی را با خود به همراه دارند، شایسته است در زمان آموزش افعال و طراحی مواد آموزشی به تمام جنبه‌های آن خصوصاً ظرفیت افعال نیز توجه ویژه‌ای شود.

کلیدواژه‌ها: دستور وابستگی، ظرفیت فعل، درس‌نامه‌های پرفا، آموزش افعال فارسی.

مقدمه

آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان (آزفا)، به عنوان یکی از حوزه‌های پژوهشی میان‌رشته‌ای، در تقاطع زبان‌شناسی کاربردی، آموزش زبان و مطالعات فرهنگی قرار دارد. با افزایش علاقه به زبان و فرهنگ فارسی در سطح جهانی، به‌ویژه در میان دانشجویان، پژوهشگران و علاقه‌مندان به فرهنگ و تمدن ایرانی، نیاز به توسعه روش‌های آموزشی مؤثر و علمی برای آموزش این زبان بیش از پیش احساس می‌شود. در این میان، آموزش دستور زبان فارسی، به‌ویژه مقوله آموزش افعال، به عنوان یکی از چالش‌برانگیزترین جنبه‌های آموزش زبان فارسی مطرح است. فعل‌های فارسی علاوه بر این که ابزار بیان رویدادها بوده و معنای تمام‌کنندگی جملات و عبارات زبانی را برعهده دارند، از نظر صرفی، نحوی، معنایی و کاربردی نیز بسیار حائز اهمیت هستند. از لحاظ نحوی، افعال فارسی اطلاعات متعددی از قبیل شخص، شمار، زمان، ظرفیت، وجه و فرایندهایی هم‌چون مجهول‌سازی و سببی‌سازی دارند که کاربرد نادرست یا نابه‌جای هر یک می‌تواند در برقراری ارتباط زبانی اختلال ایجاد کند. در واقع باید پذیرفت که آموزش هر فعل به معنای آموزش مجموعه‌ای از نکات دستوری است که در صورت توجه نکردن به این مساله، فارسی‌آموز یا با ترجمه از زبان خود ساخت دستوری فعل را شکل می‌دهد و یا با حدس و گمان‌های ناآگاهانه آن را به کار برده که نتیجه در هر دو صورت، ایجاد اختلال در بیان صحیح خواهد بود. ظرفیت افعال، که به تعداد و نوع آرگومان‌های (arguments) (موضوع) مورد نیاز یک فعل برای تشکیل یک جمله دستوری اشاره دارد، نقش کلیدی در درک و تولید جملات صحیح و معنادار ایفا می‌کند. با این حال، تفاوت‌های ساختاری بین زبان فارسی و زبان‌های دیگر، آموزش این مقوله را با دشواری‌هایی مواجه کرده است.

دستور وابستگی یکی از نظریه‌های نوین زبانی است که بر رابطه میان اجزای جمله بر اساس وابستگی معنایی و نحوی تمرکز می‌کند. در این نظریه، فعل به عنوان هسته اصلی جمله شناخته می‌شود و سایر اجزا به‌عنوان وابسته‌هایی تعریف می‌شوند که تحت تأثیر فعل قرار دارند. این نگاه تحلیلی به زبان‌آموزان کمک می‌کند ساختار جمله را بهتر بشناسند و جایگاه دقیق افعال را درک کنند. دستور وابستگی، به عنوان یکی از رویکردهای نوین در تحلیل ساختار جمله، بر رابطه میان واژه‌ها و وابستگی‌های نحوی آن‌ها تأکید دارد. این رویکرد، برخلاف دستور زایشی که بر ساختارهای سلسله‌مراتبی جمله تمرکز می‌کند، به تحلیل خطی و روابط مستقیم بین واژه‌ها می‌پردازد. این ویژگی دستور وابستگی، آن را به ابزاری قدرتمند برای تحلیل و آموزش ساختارهای زبانی، به‌ویژه در زمینه آموزش زبان دوم تبدیل کرده است. در این راستا، بررسی تطبیقی روش‌های آموزش ظرفیت افعال در درس‌نامه‌های آزفا بر اساس اصول دستور وابستگی، می‌تواند به شناسایی نقاط قوت و ضعف این درس‌نامه‌ها کمک کند و راهکارهایی برای بهبود فرآیند آموزش ارائه دهد.

هدف اصلی این پژوهش، بررسی مقایسه‌ای شیوه‌های آموزش ظرفیت افعال در درس‌نامه‌های پرفا بر اساس اصول دستور وابستگی است. این مطالعه با استفاده از روش‌های تحلیلی و تطبیقی، به بررسی نمونه‌هایی از درس‌نامه‌های پرفا پرداخته و تلاش می‌کند تا با تحلیل داده‌های کمی و کیفی، نقاط قوت و ضعف روش‌های موجود را شناسایی کند. در این راستا، پژوهش حاضر در پی پاسخ به این پرسش است که آیا در امر آموزش افعال در این درس‌نامه‌ها به ظرفیت افعال توجهی شده است؟

پیشینه پژوهش

بیش از نیم قرن از فعالیت‌های زبان‌شناسی و تحقیق در زمینه آموزش زبان فارسی در ایران می‌گذرد. در این دوره، زبان‌شناسان و پژوهشگران تلاش‌های زیادی را به منظور کاوش و تحلیل ساختارهای دستوری زبان فارسی انجام داده‌اند. گرچه آثار قابل توجهی در این حوزه نمادین و تأثیرگذار بوده‌اند، تنها شمار محدودی از نویسندگانی که بر اساس نظریه‌های زبان‌شناختی مشخص به نگارش دستور زبان فارسی پرداخته‌اند، وجود دارند. برخی از این نویسندگان معتبر عبارتند از: باطنی (۱۳۴۸)، مشکوه‌الدینی (۱۳۷۹)، غلامعلی‌زاده (۱۳۷۴)، ماهوتیان (۱۳۷۸)، ناتل خانلری (۱۳۸۶) و طیب زاده (۱۳۹۱).

کتاب «دستور زبان فارسی بر اساس نظریه گروه‌های خود گردان» نوشته طیب‌زاده، یکی از نمونه‌های بارز و مؤثر در این حوزه است. در این اثر، پژوهشگر به بررسی روابط نظری بین هسته و وابسته‌های آن در ساختارهای نحوی پرداخته و به مفهوم ظرفیت به عنوان عنصر کلیدی در تحلیل دستوری تأکید می‌کند. ظرفیت فعل به معنای توانایی آن در جذب وابسته‌ها و تغییرات دستوری مختلف است که توجه به این جنبه در آموزش زبان فارسی حیاتی است. نادیده گرفتن ظرفیت‌های افعال می‌تواند منجر به عدم توانایی زبان‌آموزان در ایجاد جملات صحیح و انجام ارتباطات مؤثر شود. نظریه «دستور وابستگی» نیز به خوبی مفهوم ظرفیت را در زبان فارسی تبیین می‌کند. طبق این نظریه، افعال به عنوان اجزای مرکزی در ساختار جملات عمل می‌کنند و به ایجاد روابط معنایی میان اجزای مختلف جمله کمک می‌نمایند. این دیدگاه به زبان‌آموزان کمک می‌کند تا پیچیدگی‌های ساختاری و معنایی زبان را بهتر درک کنند و توانایی تولید و فهم جملات پیچیده را افزایش دهند. لذا، توجه به تمامی ابعاد دستور و رموز زبانی از اهمیت بسزایی برخوردار است.

سه رساله دکتری مهاجر قمی (۱۹۷۸)، طیب زاده (۱۳۸۰) و احدی (۲۰۰۱) نیز به بررسی متمم‌ها و ساختارهای نحوی زبان فارسی پرداخته‌اند. این آثار به وضوح بر متمم‌ها تأکید دارند و می‌توانند به تحلیل دقیق‌تر مفهوم ظرفیت در جملات کمک کنند. در مجموع، تمامی این تحقیقات زمینه مناسبی برای مطالعات بیشتر در این حوزه به وجود می‌آورند و نظریات جدیدی ارائه می‌دهند. (مهرجو، ۱۳۹۴: ۳)

میرزایی حصاریان (۱۳۸۸) در پژوهشی با نام «آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان و طبقه‌بندی آموزشی افعال»، اظهار داشته‌است افعال فارسی دارای اطلاعات صرفی، نحوی، معنایی و کاربردی چشمگیری هستند؛ از همین رو آموزش آن‌ها به فارسی‌آموزان از اهمیت شایانی برخوردار است. یکی از ابزارهای مفید برای نیل به این مقصود هم برای معلمان و مولفان مواد آموزشی زبان فارسی و هم برای فارسی‌آموزان، طبقه‌بندی افعال فارسی است. طبقه‌بندی‌های موجود در قالب دو گروه سنتی و زبان‌شناختی قابل ذکر است ولی برای دسته‌بندی آموزشی افعال فارسی علاوه بر طبقه‌بندی‌های سنتی و زبان‌شناختی، از معیارهایی هم‌چون نیازهای عمومی و مشترک بیشتر فارسی‌آموزان، برخی از راهبردهای یادگیری واژه توسط فراگیران موفق، خطاهای فارسی‌آموزان در کاربرد افعال می‌توان بهره برد؛ به این ترتیب براساس معیارها و ویژگی‌هایی هم‌چون ترتیب الفبایی/آوایی، ساختار(ساده، پیشوندی و مرکب)، همکرد، بسامد، موضوع، موقعیت مکانی، حوزه‌های معنایی، بند متمم‌پذیری، ظرفیت، شخصی/غیر شخصی، سببی/غیر سببی، نمود (لحظه‌ای، تداومی، لحظه‌ای تداومی)، گفتاری، نوشتاری و مراتب زبانی (ادبی، رسمی، معیار، محاوره‌ای و عامیانه)، و با کمک پیکره‌های زبانی براساس طبقات اجتماعی، مشاغل، رشته‌های علمی، سن و جنسیت طبقه‌بندی‌های متنوعی

قابل ارائه خواهد بود. چنانچه دسته‌بندی افعال براساس خصوصیات و معیارهای بیشتری انجام گیرد، ارزش آموزشی نتیجه کار بهتر خواهد شد ولی باید به خاطر داشت که حتی طبقه‌بندی‌های ساده نیز ارزش آموزشی دارند.

مولودی و همکاران (۱۳۹۰) در مقاله‌ای با عنوان «فرهنگ ظرفیتی فعل: تلاشی در جهت آموزش فارسی به غیرفارسی زبانان» در زبان، بیان می‌دارند که برخی از اجزاء سخن، ظرفیت دارند. مفهوم ظرفیت که برگرفته از نظریه دستور وابستگی است، به تعداد و نوع پیوندهایی که عناصر نحوی می‌توانند با هم تشکیل دهند، اطلاق می‌شود. در دستورهای مبتنی بر ظرفیت، انگاره‌ای از جملات ارائه می‌شود که در آن، یک عنصر بنیادین (هسته) و تعدادی عنصر وابسته که به آن‌ها متمم یا موضوع می‌گویند، ایفای نقش می‌کنند. نوع و تعداد متمم‌ها توسط ظرفیت منسوب به هسته تعیین می‌شود. در بسیاری از زبان‌ها، متمم‌های عناصر دارنده ظرفیت در فرهنگ‌های عمومی یا ظرفیتی فهرست می‌شوند. فرهنگ‌های ظرفیتی که فهرست کاملی از عناصر دارای ظرفیت به همراه متمم‌هایشان (اعم از اجباری و اختیاری) به دست می‌دهند، می‌توانند در زمینه‌های متفاوتی مورد استفاده‌های زبان‌شناختی قرار گیرند. از جمله این استفاده‌ها می‌توان به کاربرد آن‌ها در آموزش زبان به سخنگویان سایر زبان‌ها اشاره کرد. متأسفانه زبان فارسی تاکنون از چنین فرهنگ‌هایی بی‌بهره بوده و آموزش آن زبان به غیرفارسی‌زبانان، به دلیل کمبود چنین مواد آموزشی‌ای، با دشواری‌های فراوانی روبه‌رو بوده است. این مقاله، شرحی است از تولید نخستین فرهنگ ظرفیتی افعال فارسی که بخشی از پروژه دادگان درختی وابستگی است. این فرهنگ، با بهره‌گیری از مفاهیم نظریه دستور وابستگی و شیوه‌های استخراج رایانه‌ای تهیه شده و حاوی ۴۲۸۲ سرواژه فعلی منحصر به فرد و ۵۴۲۹ جفت فعل متمم است

تحقیقات انجام‌شده تا کنون نشان می‌دهد که علی‌رغم پیشرفت‌های ملموس در حوزه زبان‌شناسی و آموزش زبان فارسی، هنوز هم کاستی‌هایی در زمینه آموزش ظرفیت افعال و توجه به ویژگی‌های خاص آن‌ها در مواد آموزشی وجود دارد. بسیاری از درس‌نامه‌ها و کتب آموزشی به طور دقیق به آموزش ظرفیت افعال و نحوه به کارگیری آن‌ها در جملات نمی‌پردازند. به عنوان مثال، انتظار می‌رود که زبان‌آموزان با درک درست ظرفیت افعال بتوانند به درستی جملات بیشتری تولید کرده و در مکالمات واقعی به کار گیرند، حال آنکه بسیاری از منابع آموزشی با نواقصی در این زمینه مواجه‌اند.

این کمبودها و نواقص در نظام آموزشی زبان فارسی به‌ویژه در بین غیرفارسی‌زبانان، ضرورت مطالعه و پژوهش بیشتری را در این حوزه مبرهن می‌سازد. این پژوهش با هدف شناسایی و تحلیل دقیق ظرفیت افعال در درس‌نامه «پرفا» طراحی شده است. این بررسی می‌تواند به بهبود کیفیت مواد آموزشی، ارتقاء شیوه‌های تدریس، و هم‌چنین توانمندسازی زبان‌آموزان در یادگیری کمک بسزایی را داشته باشد.

مبانی نظری

نظریه دستور وابستگی را نخستین بار لوسین تنی‌یر فرانسوی که از شاگردان مکتب پراگ بود، در سال‌های میانی قرن بیستم در فرانسه عرضه کرد اما دیری نگذشت که این نظریه در سرتاسر اروپا گسترش یافت و مخصوصاً در آلمان طرفداران بسیاری پیدا کرد، به حدی که بسیاری از زبان‌شناسان و نظریه‌پردازان آلمانی به اصلاح و تکمیل آن همت گماردند و به تدریج آن را مبدل به یکی از رایج‌ترین و محبوب‌ترین نظریه‌های دستوری در آلمان کردند. استفاده از مبانی این دستور در امر آموزش زبان در کلاس‌های زبان آلمانی گوته در آلمان و نیز انتشار انبوه دستورهای وابستگی

و فرهنگ‌های دوزبانه و تک‌زبانه معروف به فرهنگ‌های ظرفیت در این کشور، مؤید اهمیت این دستور در سنت دستورنویسی معاصر آلمانی است. بر اساس دستور وابستگی تحلیل ساخت جمله با فعل آغاز می‌شود زیرا فعل تعیین می‌کند که در هر جمله چه وابسته‌هایی (مثلاً فاعل یا انواع مفعول) می‌تواند یا باید وجود داشته باشد (طیب زاده، ۱۳۹۱).

ظرفیت نحوی به عنوان یکی از مهم‌ترین موضوعات در دستور وابستگی، به تحلیل و بررسی وابسته‌های فعل، اسم و صفت می‌پردازد. در این چارچوب، نظریه ظرفیت به این نکته اشاره دارد که فعل به عنوان مرکز ثقل ساختار جمله عمل می‌کند. به عبارت دیگر، فعل تعیین‌کننده این است که چه تعداد متمم می‌تواند در یک جمله حضور یابند؛ بدین معنا که در هر جمله‌ای، فعل به عنوان هسته شناخته می‌شود و سایر عناصر یا وابسته به فعل اند یا وابسته به وابسته (فعل). (طیب زاده، ۱۳۹۳). مفهوم حاکمیت نیز از جنبه‌های کلیدی در این بحث است و تاریخی طولانی در زبان‌شناسی دارد. این مفهوم در دستورهای سنتی و هم‌چنین در نظریه‌های زبان‌شناسی غیرزایشی مطرح شده است و در این آثار، تأکید بر این است که فعل کنترل‌کننده متمم‌های خود است، و این حاکمیت شرط لازم برای تعریف درست حالت‌های نحوی به حساب می‌آید. این مفهوم نه تنها در زبان‌شناسی مدرن، بلکه در سنت نحویون مسلمان، به‌ویژه در آثار سیبویه در قرن دوم هجری نیز به وضوح مورد بحث قرار گرفته است (دبیرمقدم، ۱۳۹۰: ۴۴۴).

برای مثال، در دو جمله زیر:

۱. تو هنوز نانت را نخورده‌ای؟ (دولت آبادی، ۱۳۶۳: ج ۶، ۱۶۰۶)

در این جمله، فعل «خوردن» به عنوان هسته جمله شناخته می‌شود و «تو» به عنوان فاعل و «نانت» به عنوان مفعول، به عنوان وابسته‌های فعل محسوب می‌شوند.

۲. بلخی سهم خود را برداشت. (همان: ۱۶۶۷)

هم‌چنین در این جمله، فعل هسته به شمار می‌رود و «بلخی» و «سهم» به عنوان وابسته‌های فعل معرفی می‌شوند. البته در اینجا، «خود» به عنوان مضاف‌الیه نیز معرفی شده که به مفعول وابسته است و به اصطلاح می‌توان گفت که «خود» وابسته به وابسته فعل نیز محسوب می‌شود (طیب زاده، ۱۳۸۵: ۲۶).

این بررسی در خصوص ظرفیت نحوی و وابستگی‌های فعل حاکی از آن است که شناخت عمیق از این مفاهیم به ما کمک می‌کند تا به ساختار جملات و روابط میان عناصر آن، به‌ویژه در زبان‌های تحلیلی مانند فارسی، درک بهتری پیدا کنیم. به علاوه، این مباحث می‌توانند زمینه‌ای برای یادگیری و تدریس زبان فارسی به عنوان زبان دوم نیز فراهم آورند. از این رو، ادراک درست از این اصول در توانایی زبان‌آموزان برای تولید جملات صحیح و روان مؤثر خواهد بود و در نهایت، به غنای زبان‌آموزی منجر می‌شود.

۳-۱ متمم‌ها و غیرمتمم‌ها

در علم زبان‌شناسی، متمم‌ها و غیرمتمم‌ها از مباحث اساسی در دستور و نحوه تحلیل جملات به شمار می‌آیند. با توجه به نظریه وابستگی، افعال به گونه‌ای تعریف می‌شوند که شباهت‌هایی با اتم‌ها داشته و دارای ظرفیت‌های متنوعی هستند (طیب زاده، ۱۳۸۵: ۲۷). این ظرفیت‌ها معمولاً در سه دسته اصلی طبقه‌بندی می‌شوند: افعال تک‌ظرفیتی، دوظرفیتی،

سه‌ظرفیتی و چهارظرفیتی. افعال تک‌ظرفیتی قابلیت پذیرش تنها یک متمم را دارند؛ در حالی که افعال دوظرفیتی، سه‌ظرفیتی و چهارظرفیتی به ترتیب می‌توانند دو، سه و چهار متمم را به عنوان وابستگی‌های خود بپذیرند.

به عنوان مثال، فعل «خوردن» به عنوان یک فعل دو ظرفیتی شناخته می‌شود که می‌تواند دو نوع متمم شامل فاعل و مفعول را در خود جای دهد. در جمله‌ای مانند «کامران غرورش را فرو خورد»، «کامران» به عنوان فاعل و «غرورش» به عنوان مفعول به وضوح نقش متمم‌های فعل «فرو خوردن» را ایفا می‌کنند. در مقابل، فعل «دادن» به عنوان فعلی سه ظرفیتی، می‌تواند سه متمم شامل فاعل، مفعول و مفعول حرف اضافه‌ای خود را داشته باشد. به عنوان مثال، در جمله «مرد جوان دستش را برای او تکان داد» (دولت‌آبادی، ۱۳۵۳: ۵۳)، «مرد جوان» فاعل، «دستش» مفعول، و «برای او» مفعول حرف اضافه‌ای هستند که هر یک به شکلی در ایجاد معنای کامل جمله نقش دارند. فعل «شرط بستن» فعلی چهارظرفیتی است به عنوان مثال در جمله «من با تو سر یک میلیون شرط می‌بندم که تیم ملی می‌برد»، این فعل در ظرفیت خود فاعل، متمم حرف اضافه‌ای، متمم حرف اضافه‌ای و متمم بندی می‌پذیرد.

مهرجو (۱۳۹۴) نیز معتقد است که افعال فارسی را باید بنابر ظرفیت، به افعال لازم یک‌ظرفیتی، افعال ربطی، افعال غیرشخصی دوظرفیتی و افعال متعدی دو یا سه‌ظرفیتی تقسیم کرد و برخی از فعل‌ها مانند افعال دوجهی نیز تغییر ظرفیت نشان می‌دهند و فرایندهایی مانند مجهول‌سازی و انضمام موجب کاهش ظرفیت و سببی‌سازی موجب افزایش ظرفیت و نیز فرایندهای پیشوندسازی گاهی باعث افزایش و گاهی باعث کاهش ظرفیت می‌شوند.

۲-۳ متمم‌های اجباری و اختیاری

متمم‌های فعل به دو دسته اصلی اجباری و اختیاری تقسیم می‌شوند. متمم‌های اجباری برای حفظ مفهوم و تمامیت جمله ضروری هستند. بدین معنا که حذف آن‌ها، مفهوم جملات را مختل کرده و آن‌ها را غیرقابل فهم می‌سازد. به عنوان مثال، در جمله «احمد روزنامه را خواند»، حذف «روزنامه» جمله «احمد خواند» را به عبارتی ناقص و بدون مفهوم تبدیل می‌کند. از سوی دیگر، متمم‌های اختیاری می‌توانند حذف شوند بدون اینکه تاثیر زیادی بر ساختار کلی و معنای اصلی جمله داشته باشند. برای نمونه، در جمله «علی دیروز کتاب را خواند»، عبارت «دیروز» به عنوان یک متمم اختیاری است که می‌تواند حذف شود بدون اینکه تمامیت معنایی جمله آسیب ببیند (طیب‌زاده، ۱۳۸۵: ۲۷).

همان‌گونه که بیان شد متمم‌های فعل یا اجباری‌اند و یا اختیاری؛ متمم‌های اجباری و اختیاری هر دو به ظرفیت فعل تعلق دارند اما تفاوت در این است که با حذف متمم‌های اجباری جمله غیردستوری می‌شود ولی با حذف متمم‌های اختیاری جمله ناقص می‌شود. هر فعل ممکن است افزون بر متمم‌های اجباری و اختیاری، وابسته‌های دیگری نیز بگیرد که آن‌ها را افزوده می‌نامیم. افزوده‌ها به عناصری اطلاق می‌شوند که به ظرفیت فعل تعلق ندارند و فقط برای توصیف فعل یا جمله به کار می‌روند. افزوده‌های عام برای توضیح بیشتر درباره جمله و افزوده‌های خاص برای توصیف فعل استفاده می‌شوند. برای مثال در جمله زیر «خوشبختانه» افزوده عام، «مینا» فاعل، «خانه» متمم اجباری، «ارزان» افزوده خاص و «مهدی» متمم اختیاری است (طیب‌زاده، ۱۳۸۵).

۳- خوشبختانه مینا خانه را ارزان به مهدی فروخت.

۳-۳ انواع فعل از نظر ساختار

فعل در زبان فارسی از نظر ساختمان به سه گروه ساده، پیشوندی و مرکب تقسیم می‌شود. فعل ساده فعلی است که مصدر آن از یک کلمه تشکیل شده باشد (رفتن، بودن). فعل پیشوندی نیز به فعلی گفته می‌شود که مصدر آن از یک پیشوند و یک فعل ساده ساخته شده باشد (برگشتن، واماندن). فعل مرکب فعلی است که از ترکیب یک صفت یا اسم با یک فعل ساده ساخته شده و یک معنی کامل را می‌رساند مانند: حدس زدن، اجرا کردن. (خیام‌پور، ۱۳۸۲). در ادامه با توجه به اینکه دیدگاه‌های متفاوتی نسبت به فعل مرکب وجود دارد، دو دیدگاه مهم یعنی دیدگاه دبیرمقدم و طباطبایی در این رابطه بررسی می‌شوند:

۱.۳.۳. فعل مرکب از دیدگاه دبیرمقدم

دبیرمقدم (۱۳۷۶) به دو فرآیند ترکیب و انضمام در تشکیل فعل مرکب اشاره کرده است. به اعتقاد وی در زبان فارسی انضمام مفعول صریح و گروه حرف اضافه‌ای وجود دارد، به این معنا که تحت فرایند انضمام، مفعول صریح نشانه‌های دستوری وابسته به خود را (شامل حرف نشانه «را»، حرف تعریف نکره «-ی»، نشانه جمع، ضمیر ملکی متصل و ضمیر اشاره) از دست می‌دهد و به فعل منضم و فاقد حالت دستوری می‌شود. نتیجه این فرایند به لحاظ ساختی فعل مرکب انضمامی است که اولاً لازم است و ثانیاً از نظر معنایی یک کل و واحد معنایی است.

۴- بچه‌ها غذایشان را خوردند.

۵- بچه‌ها غذا خوردند.

۲.۳.۳. فعل مرکب از دیدگاه طباطبایی

طباطبایی (۱۳۸۴)، در واقع در پاسخ به نظرات دبیرمقدم (۱۳۷۶)، سه معیار را برای تشخیص افعال مرکب قید کرده است که در ادامه به آن می‌پردازیم:

فعل مرکب یک واحد معنایی است که همکرد یا جزء فعلی آن از محتوای معنایی خود تهی شده است و بخش اعظم معنای آن را همراه یا جزء غیرفعلی حمل می‌کند. به بیانی واضح‌تر افعال مرکب معنای ترکیبی ندارند، یعنی معنای آن‌ها سر جمع معانی اجزای سازنده نیست. برای مثال در عبارت «غذا خوردن»، «غذا» و «خوردن» هر کدام معنی مشخص خود را دارند، بنابراین «غذا خوردن» فعل مرکب نیست، اما «حرف زدن» یک فعل مرکب است، زیرا همکرد آن («زدن») از معنا تهی شده است، و معنای کل فعل مرکب در همراه آن («حرف») نهفته است.

اگر عبارتی از یک اسم و یک فعل گذرا (متعدی) ساخته شده باشد و این دو در مجموع به یک مفعول رایی احتیاج داشته باشند، با فعل مرکب سروکار داریم. بنابراین «اتو زدن» فعل مرکب است، اما «بستنی خوردن» فعل مرکب نیست:

۶- پیرزن لباس را اتو زد.

۷- *او بستنی را خورد.

درمثال بالا، «اتو» متمم مستقیم فعل متعدی «زدن» نیست، زیرا جمله خود دارای یک متمم مستقیم («لباس») می‌باشد. در این حالت چاره‌ای نداریم جز اینکه «اتو» را همراه فعل مرکب «اتو زدن» در نظر بگیریم. از طرف دیگر در مثال «غذا» متمم مستقیم فعل متعدی «خوردن» است، زیرا آوردن یک متمم دیگر با این فعل («بستنی»)، باعث غیر دستوری شدن جمله می‌شود.

اگر عبارتی از یک اسم و یک فعل متعدی ساخته شده باشد و این دو در مجموع هم‌چون فعل لازم عمل کنند، یعنی به متمم مستقیم احتیاج نداشته باشند، با فعل مرکب سر و کار داریم؛ مثلاً در مثال‌های زیر «رنج کشیدن» و «بازی کردن» فعل مرکب هستند:

۸- همیشه رنج می‌کشد.

۹- بچه‌ها در حیاط بازی می‌کنند.

۳-۴. طبقه‌بندی آموزشی افعال

منظور از طبقه‌بندی آموزشی افعال فارسی، ارائه نوعی از دسته‌بندی برای تسهیل آموزش و یادگیری زبان فارسی است. در ابتدا باید بدانیم که اولاً طبقه‌بندی هر مجموعه به طرق گوناگون، ارزش آموزشی و یادگیری ایجاد می‌کند. ثانیاً شرط گنجاندن شدن در یک طبقه، داشتن حداقل یک ویژگی مشترک با اعضای مجموعه ضروری است. از آنجا که یکی از مهم‌ترین ارکان هر برنامه آموزشی، شخص یادگیرنده است؛ برای طبقه‌بندی آموزشی افعال، بهتر است با راهبردهای برخی از زبان‌آموزان در یادگیری واژه آشنا شویم. دست نوشته‌های تعدادی از زبان‌آموزان نشان می‌دهد که آنان در هنگام یادداشت کردن نکات مربوط به واژه‌های زبان خارجی اقدامات زیر را انجام می‌دهند (هج، ۲۰۰۸):

۱. ترجمه به زبان مادری

۲. ثبت املائی واژه

۳. آوانگاری واژه

۴. ذکر مثال برای نشان دادن کاربرد واژه

۵. ثبت واژه‌های پر بسامد

۶. طبقه‌بندی واژگان براساس موقعیت‌ها

۷. طبقه‌بندی موضوعی واژگان

۸. طبقه‌بندی براساس مقولات دستوری

۹. طبقه‌بندی الفبایی

حال با توجه به این موارد، از نگاه آموزشی باید دید چه نکاتی از افعال برای فارسی‌آموزان اهمیت دارد به عبارت دیگر فارسی‌آموز به چه اطلاعاتی نیاز دارد تا براساس آن طبقه‌بندی افعال صورت پذیرد. گفته می‌شود یکی از مهم‌ترین عوامل موفقیت دوره آموزش زبان، تطابق دوره با نیازهای زبان‌آموز است بنابراین تعیین نیازهای فارسی‌آموز از اهمیت شایانی برخوردار است؛ هر چند ممکن است هر فارسی‌آموز نیاز خاص خود را داشته باشد ولی می‌توان ملاک طبقه‌بندی آموزشی را نیازهای عمومی و مشترک فارسی‌آموزان در نظر گرفت. در این پژوهش با توجه به اهمیت فعل و استفاده صحیح از فعل همراه با ظرفیت فعلی، می‌توان گفت که بهره‌گیری از ظرفیت افعال یکی دیگر از روش‌های سودمند آموزش افعال است.

۳-۵ مجموعه آموزشی پر فا

مجموعه آموزشی پرفا در سه سطح شامل سطوح پایه (پرفا ۱) میانی (پرفا ۲) و پیشرفته (پرفا ۳) نوشته شده است. هر کتاب شامل ۱۲ بخش و هر بخش شامل ۴ درس است. مجموعه درس‌نامه پرفا که واژه‌ای است اختصاری برای «پرواز فارسی» پرفا مجموعه‌ای است جامع، جذاب و تلفیقی در آموزش چهار مهارت اصلی زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان. این مجموعه سه سطحی برای فارسی‌آموزان علاقه‌مند به استفاده مؤثر کاربردی از زبان فارسی در زندگی روزمره بسیار کارآمد است و بخش‌هایی با تنوع محتوایی، موقعیت‌هایی برای تمرین بیشتر زبان فارسی، مهارت‌های تلفیقی و گستره‌ای وسیع از فعالیت‌های صحبت کردن را شامل می‌گردد و منبع آموزشی چندین مرکز زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان است.

به ادعای نویسندگان، نگارش مجموعه «پرفا» بر مبنای چارچوب مرجع آموزش زبان فارسی (Persian Reference Framework (PRF).) به غیرفارسی‌زبانان به انجام رسیده است و فارسی‌آموزان را از سطح پایه (پرفا ۱) به سطح میانی (پرفا ۲) و سطح پیشرفته (پرفا ۳) هدایت می‌کند. در این مجموعه ضمن تمرکز بر مهارت‌های ارتباطی در هر سطح، از روش‌شناسی ارتباطی و بروندهای زبان‌آموزی (اهداف) بهره برده شده است. در رسیدن به این مهم آموزش زبان، مهارت‌ها و توانش‌های لازم در درس‌ها در راستای تحقق یک فعالیت ارتباطی گفتاری به انجام رسیده است که در پایان هر درس در قالب یک برونداد کاربردی یادگیری با بیان (اکنون می‌توانم) ارائه گردیده است. همچنین نویسندگان این مجموعه می‌گویند: در مجموعه پرفا دستور، واژه، مهارت‌های خواندن، نوشتن، شنیدن، صحبت کردن و کارکردها بر مبنای الگویی برگرفته از چارچوب مرجع آموزش زبان فارسی تلفیق و ارائه گردیده‌اند (میردهقان و همکاران، ۱۳۹۸). در این پژوهش بخش دستور و واژه این مجموعه آموزشی بررسی و تحلیل شده است.

۴-تحلیل داده‌ها

روش‌شناسی این پژوهش مبتنی بر تحلیل محتوای کیفی و کمی درس‌نامه پرفا در سه سطح (پایه، میانی، پیشرفته) است. در این راستا، نمونه‌هایی از بخش دستور و واژه درس‌نامه موردنظر انتخاب شده و با استفاده از چارچوب دستور وابستگی مورد تحلیل قرار می‌گیرند. داده‌های جمع‌آوری شده شامل مثال‌های آموزشی، تمرین‌ها و توضیحات مربوط به ظرفیت افعال در این درس‌نامه‌هاست. تحلیل داده‌ها به دو صورت کمی (مانند شمارش فراوانی روش‌های آموزشی) و کیفی (مانند تحلیل محتوای توضیحات و مثال‌ها) انجام می‌شود.

۴-۱ بررسی زیرمهارت دستور درس‌نامه‌های پرفا

باتوجه به این که ظرفیت فعلی در مقوله زیرمهارت دستور زبان قرار دارد در ابتدا بخش دستور کتاب پرفا مورد بررسی قرار گرفت که خلاصه آن در جدول ۱-۲-۳ نشان داده شده است:

جدول ۱	نکات دستوری درس‌نامه پرفا سطح پایه
بخش ۱	ضمیرهای جدا- حال اخباری فعل بودن
بخش ۲	ضمیر اشاره‌ای این/ آن- حال اخباری فعل داشتن- ضمیرهای پیوسته
بخش ۳	حروف اضافه مکان- عدد+اسن مفرد - جمع (ها/ان)

بخش ۴	حال اخباری - چند / چندمین
بخش ۵	قیدهای تکرار - پس از / بعد از / قبل از / پیش از
بخش ۶	صفت برتر و برترین - هم... هم... نه... نه... یا... یا... یا
بخش ۷	واژه‌های پرسشی - فعل امر
بخش ۸	ادامه قیدهای تکرار - حروف اضافه و حروف ربط ساده
بخش ۹	حال ناتمام - ضمیر پیوسته مفعولی
بخش ۱۰	حال التزامی: باید / نباید - حال التزامی: خواستن
بخش ۱۱	حال التزامی: توانستن - حال التزامی: که / تا
بخش ۱۲	گذشته ساده - ضمیرهای پیوسته متممی

جدول ۲	نکات دستوری درس‌نامه پرفا سطح میانی
بخش ۱	حال التزامی
بخش ۲	حرف اضافه شباهت - قیدمقدار - مگر / دیگر
بخش ۳	گذشته استمراری - اجبار در گذشته
بخش ۴	گذشته نقلی - قیدهای گذشته نقلی
بخش ۵	گذشته ناتمام - ضمیر مشترک خود
بخش ۶	فعل لازم و متعدی - حرف نشانه را
بخش ۷	گذشته دور
بخش ۸	ترتیب زمانی - مجهول حال اخباری و حال التزامی
بخش ۹	آینده - هنوز
بخش ۱۰	فعل‌های یک‌شخصه - فعل‌های غیرشخصی
بخش ۱۱	صفت مبهم - ضمیرهای مبهم
بخش ۱۲	گذشته التزامی - مجهول گذشته ساده

جدول ۳	نکات دستوری درس‌نامه پرفا سطح پیشرفته
بخش ۱	مروری بر زمان‌ها - حروف اضافه مرکب زمان، تقابل، و استثنا
بخش ۲	حروف اضافه مرکب هدف، علت، - حروف اضافه افزایش و شرط
بخش ۳	عبارت‌های موصولی - استثنای دربارۀ «ی» موصولی
بخش ۴	مجهول افعال مرکب - مجهول افعال استثنا
بخش ۵	ساختار سببی مرکب - فعل سببی
بخش ۶	حرف ربط مرکب تقابل و افزایش - حرف ربط مرکب زمان
بخش ۷	حرف ربط مرکب علت - حرف ربط مرکب هدف
بخش ۸	حرف ربط مرکب سببی و جانشینی - مرور حروف ربط مرکب
بخش ۹	عبارت‌های فعلی - فعل‌های پیشوندی مرکب
بخش ۱۰	جمله‌های شرطی ممکن
بخش ۱۱	جمله‌های شرطی ناممکن - نکته‌هایی درباره جمله‌های شرطی
بخش ۱۲	نقل قول - بیان آرزو / حسرت

با بررسی بخش دستور مجموعه درس‌نامه‌های پرفا، مشخص شد که در این درس‌نامه به‌طور مستقیم به آموزش ظرفیت افعال پرداخته نشده است. از لحاظ نحوی افعال فارسی اطلاعات متعددی از قبیل شخص، شمار، زمان، ظرفیت، وجه و فرایندهایی هم‌چون مجهول‌سازی، سببی‌سازی دارند که کاربرد نادرست یا نابه‌جای هر یک می‌تواند در برقراری ارتباط زبانی اختلال ایجاد کند. آشنایی زبان‌آموزان با ظرفیت افعال فارسی در نهایت سبب تولید جمله درست دستوری خواهد شد. بنابراین در بخش دستور درس‌نامه‌های پرفا (پایه، میانی، پیشرفته)، این جنبه از آموزش افعال مغفول مانده است

۲-۴ بررسی زیرمهارت واژه درس‌نامه‌های پرفا

همان‌طور که پیش‌تر بیان شد در بخش دستور درس‌نامه‌های پرفا، توجه چندانی به آموزش مستقیم ظرفیت افعال نشده است. از این رو، بخش واژگان مورد بررسی قرار گرفت تصاویر زیر مربوط به درس‌هایی است که در بخش واژگان آموزش فعل انجام گرفته است تصاویر زیر مربوط به درس‌نامه سطح پایه می‌باشد:



دورس سوم

برنامه‌ریزی برای جشن

۱ واژه برگزاری جشن

الف «ا» گوش کنید و تکرار کنید.



کارت فرستادن



دعوت کردن



عکس گرفتن



هدیه دادن



جشن گرفتن



پذیرایی کردن

ب شما برای برگزاری جشن‌هایتان کدام یک از این کارها را انجام می‌دهید؟ در تولد دوستم به او هدیه می‌دهم.

اول

۱ واژه توانایی‌ها

الف «ا» گوش کنید و تکرار کنید.



رایانه تعمیر کردن



ساز زدن



نقاشی کشیدن



به فارسی صحبت کردن



شنا کردن



رانندگی کردن



آواز خواندن



آشپزی کردن

ب فعالیت دو نفره شما کدام یک از این فعالیت‌ها را انجام می‌دهید؟ با هم کلاسی تان صحبت کنید.

من خیلی خوب به فارسی صحبت می‌کنم.

با توجه به تصاویر بالا، در بخش واژگان درس‌نامه پرفا در سطح پایه نیز، در آموزش افعال، ظرفیت آن‌ها مورد توجه قرار نگرفته است و فقط به موضوع معنایی افعال پرداخته شده است. به عنوان مثال می‌توان در درس‌نامه‌ها برای فعل جشن گرفتن ظرفیت افعال را به صورت مستقیم آموزش داد. مانند:

ظرفیت فعل جشن گرفتن:

کسی جشن گرفتن ← ما جشن گرفتیم.

کسی برای کسی جشن گرفتن ← ما برای دوستان جشن گرفتیم.

کسی چیزی را جشن گرفتن ← ما تولد دوستان را جشن گرفتیم.

در ادامه، آموزش واژگان مربوط به سطح میانی و پیشرفته درس‌نامه پرفا مورد بررسی قرار خواهد گرفت:

برنامه‌ریزی سفر

درس
اول

۱ واژه آمادگی برای سفر

الف هر واژه را با تصویر مناسب مطابقت دهید. سپس گوش کنید و پاسخ‌هایتان را بررسی کنید.



- آ. تبدیل کردن پول
- ب. گرفتن ویزا
- پ. گرفتن بلیت
- ت. گرفتن کدزنامه
- ث. بستن چمدان
- ج. رزرو کردن اتاق

ب برای داشتن سفری خوب و راحت چه کارهایی انجام می‌دهید؟
قبل از رفتن به سفر باید بلیت بگیریم و اتاق رزرو کنیم.

واژه در سفر

الف هر واژه را با تصویر مناسب مطابقت دهید. سپس گوش کنید و پاسخ‌هایتان را بررسی کنید.

- آ. خریدن سوغاتی
- پ. امتحان کردن غذاهای جدید
- ث. اجاره کردن ماشین
- ب. دیدن مکان‌های تاریخی
- ت. شرکت کردن در جشن‌ها
- ج. پوشیدن لباس محلی



ب شما کدام‌یک از این موارد را معمولاً در سفرهایتان انجام می‌دهید؟
من در سفرهایم معمولاً غذاهای جدید را امتحان می‌کنم.

درس
اول

من می‌خواهم...

۱ واژه برنامه‌های آینده

الف هر واژه را با تصویر مناسب مطابقت دهید. سپس گوش کنید و پاسخ‌هایتان را بررسی کنید.



- آ. قبول شدن در امتحان ورودی
- ب. ثبت‌نام کردن در باشگاه
- پ. یاد گرفتن یک زبان جدید
- ت. گرفتن گواهینامه‌ی رانندگی
- ث. پیدا کردن دوستان جدید
- ج. کم کردن وزن
- ج. پس‌انداز کردن پول
- ج. تجربه کردن یک فرهنگ جدید

ب فعالیت دو نفره شما قصد دارید کدام‌یک از این برنامه‌ها را در آینده انجام دهید؟ به هم‌کلاسی تان بگویید.
من قصد دارم گواهینامه‌ی رانندگی بگیرم.

هنوز کار پیدا نکرده‌ام!

درس سوم

۱ واژه مراحل مهم زندگی

الف) جدول را کامل کنید. سپس گوش کنید و پاسخ‌هایتان را بررسی کنید.

			
شروع کردن مدرسه ☐	بازنشسته شدن ☐	فارغ التحصیل شدن ☐	خریدن خانه ☐
			
پیدا کردن شغل ☐	پنجه‌دار شدن ☐	رفتن به دانشگاه ☐	ازدواج کردن ☐
مراحل کاری		مراحل تحصیلی	

ب این مراحل را بر اساس ترتیب اتفاق افتادن از ۱ تا ۸ شماره‌گذاری کنید. سپس با هم‌کلاسی‌تان مقایسه کنید.

دل‌م گرفته بود!

درس اول

۱ واژه رفتارهای مؤدبانه

الف) هر واژه را با تصویر مناسب مطابقت دهید. سپس گوش کنید و پاسخ‌هایتان را بررسی کنید.

۱. بدرفتار کردن
۲. قبول کردن اشتباه
۳. به استقبال کسی رفتن
۴. عیادت کردن از بیمار
۵. جای خود را به کسی دادن
۶. به موقع سر قرار رفتن
۷. در زدن قبل از ورود
۸. احترام گذاشتن به بزرگتر

ب فعالیت دو نفره معمولاً کدام‌یک از این کارها را انجام می‌دهید؟ چگونه؟

من همیشه قبل از ورود به اتاق خواهم، در می‌زنم.

بخت‌شده! اشتباه از من بوده

با بررسی آموزش افعال سطح میانی و پیشرفته درس‌نامه پرفا مشخص شد که به‌طور غیرمستقیم یکی از ظرفیت‌های فعلی (مفعول مستقیم و مفعول غیرمستقیم) آموزش داده شده است مانند عیادت کردن از بیمار و بستن چمدان. به‌عنوان مثال در تصاویر بالا فعل «تبدیل کردن پول» آموزش داده شده است و فقط به یکی از ظرفیت‌های آن اشاره شده است. می‌توان به‌طور مستقیم ظرفیت آن را آموزش داد. مانند:

ظرفیت فعل تبدیل کردن:

کسی چیزی را به چیزی تبدیل کردن ← آنها این اداره را به مدرسه تبدیل کردند.
چیزی چیزی را به چیزی تبدیل کردن ← سرما آب را به یخ تبدیل کرد.

نتیجه‌گیری

درواقع باید پذیرفت که آموزش هر فعل به معنای آموزش مجموعه‌ای از نکات دستوری است که در صورت توجه نکردن به این مساله، فارسی‌آموز یا با ترجمه از زبان خود ساخت دستوری فعل را شکل می‌دهد و یا با حدس و گمان‌های ناآگاهانه آن را به کار برده که نتیجه در هر دو صورت، ایجاد اشکال در بیان صحیح خواهد بود. مثلاً فارسی‌آموز اگر نداند که ظرفیت نحوی فعلی هم‌چون سوار شدن به این شکل است که عاملی سوار وسیله‌ای می‌شود آن گاه ممکن است به تولید مواردی مانند «مسافر به هواپیما سوار شد»، «مسافر از هواپیما سوار شد»، و یا «مسافر با هواپیما سوار شد» دست بزند. هم‌چنین فارسی‌زبانان کاربرد فعلی مانند «کمک کردن» را به صورت‌های «او به من کمک کرد»، «او مرا کمک کرد» و «او کمک من کرد» را درست می‌شمارند؛ یعنی در حال حاضر، فارسی‌زبانان برای این فعل سه ساخت دستوری متفاوت را به کار می‌برند که آموزش مستقیم آن به غیرفارسی‌زبانان ضروری است.

بنابراین برای آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان، زبان‌آموز نیاز دارد تا ساخت ظرفیتی افعال فارسی را بداند تا بتواند، جملات دستوری تولید کند. هم‌چنین یکی از ابزارهای مفید برای معلمان، مولفان مواد آموزشی فارسی و طراحان، طبقه‌بندی آموزشی افعال است که علاوه بر طبقه‌بندی‌های الفبایی، آوایی، هم‌کردی، ساختاری، موضوعی، موقعیتی، معنایی، سببی، نمودی و...، ظرفیت افعال نیز یک دیگر از طبقه‌بندی‌های آموزش افعال است. بنابراین با توجه به اینکه فعل در زبان فارسی مرکز ثقل جمله و تعیین کننده ساخت بنیادین آن است اغلب زبان‌آموزان غیرفارسی‌زبان با ملیت‌های مختلف در کاربرد درست فعل و هم‌چنین حروف اضافه فعل‌ها با مشکلات زیادی روبه‌رو می‌شوند که این مشکلات با توجه به ملیت زبان‌آموزان هم متغیر است. مثلاً عرب‌زبانان به دلیل تداخل زبان فارسی با زبان مادری‌شان و شباهت نوشتاری این دو زبان، افعال را در جای مناسب به کار نمی‌برند و گاهی هم از لحاظ معنایی درست استفاده نمی‌کنند. و یا چینی‌زبانان به دلیل ویژگی‌های خاص نحوی زبان مادری‌شان، علاوه بر مشکل یاد شده، مشکل صرف فعل را نیز دارند. بنابراین با توجه به داده‌هایی که از این پژوهش به دست آمد می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد که در درس‌نامه‌های حاضر توجه ویژه‌ای به آموزش ظرفیت افعال به‌طور مستقیم نشده است نتایج این پژوهش می‌تواند به مدرسان زبان فارسی در طراحی مواد آموزشی بهتر و هم‌چنین به زبان‌آموزان در درک عمیق‌تر ساختارهای زبانی فارسی یاری رساند. علاوه براین، این مطالعه می‌تواند به عنوان پایه‌ای برای پژوهش‌های آینده در زمینه آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان مورد استفاده قرارگیرد.

منابع

- باطنی، محمدرضا (۱۳۴۸). توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی. تهران: امیرکبیر.
- غلامعلی زاده، خسرو. (۱۳۷۴) ساخت زبان فارسی. تهران: احیاء کتاب
- ماهو تیان شهرزاد (۱۳۷۸) دستور زبان فارسی از دیدگاه رده‌شناسی. ترجمه مهدی سمائی. تهران: نشر مرکز
- مشکوه الدینی، مهدی (۱۳۷۹). دستور زبان فارسی بر پایه نظریه گشتاری. ویرایش دوم، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد
- دولت آبادی، محمود (۱۳۶۵). کلیدر. ج ۵ و ۶، تهران چاپ رودکی، نشر پارسی
- خیام پور، ع. (۱۳۸۲). «دستور زبان فارسی». تبریز: انتشارات ستوده، .
- دبیرمقدم، محمد. (۱۳۷۶). «فعل مرکب در زبان فارسی»، مجله زبان‌شناسی، ش ۱۲.
- طباطبایی، علاءالدین. (۱۳۸۴). «فعل مرکب در زبان فارسی»، نامه فرهنگستان، شماره ۲.
- طیب زاده، امید. (۱۳۹۳). «ظرفیت فعل و ساخت‌های بنیادین جمله در فارسی امروز». نشر مرکز، تهران.
- طیب زاده، امید. (۱۳۹۱). «دستور زبان فارسی»، نشر مرکز، تهران.
- طیب زاده، امید. (۱۳۸۵). «وابسته‌های فعل در زبان فارسی بر اساس نظریه وابستگی»، دستور (ویژه‌نامه فرهنگستان)، شماره ۱.
- مولودی، الف؛ کوهستانی، م؛ رسولی، م. (۱۳۹۰). «فرهنگ ظرفیتی فعل: تلاشی در جهت آموزش زبان فارسی به غیرفارسی زبانان»، ارائه شده در نخستین همایش بین‌المللی گسترش زبان و ادبیات فارسی، تهران.
- میرزایی حصاریان، محمداقرا. (۱۳۸۷). «آموزش افعال در دوره‌های آموزش زبان فارسی به غیر فارسی زبانان». مجموعه مقالات سمینار آموزش زبان فارسی به غیر فارسی زبانان، تهران: کانون زبان ایران.
- میرزایی، محمداقرا. (۱۳۸۸). «آموزش زبان فارسی به غیر فارسی‌زبانان و طبقه‌بندی آموزشی افعال»، مجموعه مقالات اولین همایش آموزش زبان فارسی و زبان‌شناسی.
- مهرجو، علی. (۱۳۹۴). بررسی ظرفیت فعل در زبان فارسی معاصر: پژوهشی براساس دستور وابستگی، دوماهنامه جستارهای زبانی، ویژه‌نامه زمستان. د. ۶، ش. ۶.
- میردهقان، مهین ناز و دیگران. (۱۳۹۸). مجموعه درسنامه پرفا. تهران: نگارستان اندیشه
- ناتل خانلری، پ. (۱۳۸۶). دستور زبان فارسی، چاپ بیست و یکم، توس.
- Hedge, T, (2008). Teaching and Learning in the Language Classroom. Oxford, Oxford University Press.

Analysis of Persian verbs valency Teaching in PARFA educational series Based on Dependency Grammar

Abstract

Leila Golpour: Assistant Professor of linguistics and teaching Persian to speakers of other languages, Imam Khomeini International University

Mohammad Ali, Bakhshizadeh: Master's student of teaching Persian to speakers of other languages, Imam Khomeini International University

Teaching Persian language as a second/foreign language requires a thorough examination of teaching methods and learning styles. Among these, the teaching and learning of verbs, as one of the most essential language elements, hold particular importance. Due to their extensive influence on the syntactic and semantic structures of sentences, verbs necessitate precise and principled instruction. In fact, teaching a verb implies educating a set of grammatical rules. Given the significance of the topic, this study aims to examine the teaching of Persian verb valency within the PARFA **educational series**, (beginner, intermediate, advanced levels). The research is based on the dependency grammar framework, which considers the verb as the core of the sentence. Analyzing the instructional sections of this **educational series** revealed that the direct teaching of verb valency at the beginner, intermediate, and advanced levels of PARFA has been overlooked. Furthermore, in the vocabulary section, only at the intermediate and advanced levels, during verb instruction, is one of the verb valency (transitive/direct object / indirect object) indirectly mentioned, and direct teaching of verb valency in the vocabulary section has not been given much attention. Since Persian verbs, besides expressing events, also carry the meaning of sentence completeness, and from morphological, syntactic, semantic, and functional perspectives, they are highly significant—containing various grammatical information such as person, number, tense, capacity, mood, as well as processes like passivization and causativization—it is appropriate to pay special attention to all these aspects, especially verb valency, when teaching and designing instructional materials.

Keywords: Dependency Grammar, verb valency, PARFA **educational series**, Teaching Persian Verbs

بررسی کارکرد نمادهای عشق در رباعیات عرفانی باباافضل کاشانی و شاه

نعمت‌الله ولی

(با تکیه بر چهار نماد قراردادی: آتش، مستی، دریا، صورت و معنی)

رضا گیلکی

دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی تهران

Reza.Gilaky@gmail.com

چکیده

این مقاله به بررسی کاربرد نماد در بیان تجارب عرفانی در رباعیات دو شاعر و عارف بزرگ ایرانی، باباافضل کاشانی و شاه نعمت‌الله ولی، می‌پردازد. هدف اصلی این پژوهش، تحلیل چگونگی استفاده از نمادها در اشعار این دو شاعر و مقایسه آن‌ها برای تبیین تجارب عرفانی است. این مقاله چهار نماد که به صورت قراردادی در میان اهل عرفان شناخته شده است مبنای مقایسه دو شاعر قرار گرفته است. این چهار نماد عبارتند از: «آتش»، «مستی»، «دریا» و «صورت و معنی». پژوهش حاضر با بررسی دقیق رباعیات باباافضل کاشانی و شاه نعمت‌الله ولی، به تبیین نقش این نمادها در تجارب عرفانی و ارتباط آن‌ها با مضامین عرفانی موجود در اشعار می‌پردازد. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد بسامد چهار نماد «آتش»، «مستی»، «دریا» و «صورت و معنی» در رباعیات شاه نعمت‌الله ولی بیش‌تر است. از همین مقایسه می‌توان به اهمیت نمادپردازی در کشف گفتمان حاکم بر اثر ادبی پی برد. از این رو، می‌توان نتیجه گرفت که بررسی نمادها در اشعار عرفانی، دریچه‌ای به سوی فهم عمیق‌تر و جامع‌تر از تجارب و دیدگاه‌های عرفانی این دو شاعر بزرگ ایرانی باز می‌کند. این پژوهش به روشن‌تر کردن نقش و اهمیت نمادها در شعر عرفانی و نیز به بررسی تطبیقی دیدگاه‌های دو شاعر کمک شایانی می‌کند.

کلیدواژه‌ها: نماد؛ بابا افضل کاشانی؛ شاه نعمت‌الله ولی؛ عشق؛ عرفان.

مقدمه

عرفان یکی از مهم‌ترین شاخه‌های تفکر اسلامی است که به دنبال شناخت حقیقت و تجربه یگانگی با خداوند متعال است. عارفان از طریق مراقبه، ریاضت و سلوک معنوی به دنبال رسیدن به این هدف تلاش می‌کنند. یکی از ابزارهایی که عارفان برای بیان تجارب عرفانی خود از آن استفاده می‌کنند، نماد است. نماد به عارفان کمک می‌کند تا مفاهیم عمیق و انتزاعی را به زبانی ساده و قابل فهم بیان کنند. در این مقاله به بررسی کاربرد نماد در بیان تجارب عرفانی در رباعیات دو تن از عارفان برجسته ایرانی، باباافضل کاشانی و شاه نعمت‌الله ولی، می‌پردازیم.

بیان مسئله

در ادبیات عرفانی ایران، نمادپردازی ابزاری اساسی برای انتقال تجارب و معارف عرفانی است. تجارب عرفانی به دلیل ماهیت فراحسی و متعالی خود، در قالب زبان متعارف نمی‌گنجند؛ ازاین‌رو، عارفان برای بیان این تجارب از زبان نمادین بهره می‌برند. بررسی تطبیقی کارکرد نمادها در آثار عارفان برجسته می‌تواند به فهم عمیق‌تر اندیشه‌های عرفانی و شیوه‌های بیان آن‌ها کمک کند.

باباافضل کاشانی (قرن هفتم هجری) و شاه نعمت‌الله ولی (۷۳۱-۸۳۴ ه. ق) از جمله عارفانی هستند که با وجود تفاوت‌های تاریخی، هر دو از قالب رباعی برای بیان تجارب عرفانی خود استفاده کرده‌اند. باباافضل کاشانی، عارفی شیعی مذهب بود که سلسله قاهریه به او منتسب است و تا قرن دهم هجری در ایران فعال بود. شاه نعمت‌الله ولی نیز بنیان‌گذار سلسله نعمت‌اللهی است که هم‌چنان یکی از مهم‌ترین سلسله‌های تصوف در ایران به شمار می‌رود. هر یک از این عارفان شیوه‌های خاص خود را در کاربرد نمادهای عرفانی داشته‌اند. مطالعه تطبیقی نمادهای عشق در رباعیات این دو عارف از چند منظر حائز اهمیت است:

درک چگونگی بیان تجارب عرفانی در دو مکتب متفاوت: تحلیل نمادهای عشق در آثار این دو عارف می‌تواند به شناخت روش‌های مختلف بیان تجارب عرفانی در مکاتب متفاوت کمک کند.

تفاوت‌ها و شباهت‌های موجود در کاربرد نمادها: بررسی این موارد می‌تواند نشان‌دهنده تحول تاریخی زبان عرفانی در فاصله قرن هفتم تا نهم هجری باشد.

شناخت بهتر نظام نمادپردازی در ادبیات عرفانی ایران: بررسی نمادهای آتش، مستی، دریا، و صورت و معنی در آثار این دو عارف می‌تواند به درک ساختار نمادپردازی در ادبیات عرفانی کمک کند.

این پژوهش با تحلیل و مقایسه کارکرد این نمادها در رباعیات باباافضل کاشانی و شاه نعمت‌الله ولی، سعی دارد وجوه اشتراک و افتراق اندیشه‌های عرفانی آنان را روشن ساخته و به درک جامع‌تری از نقش نمادپردازی در بیان تجارب عرفانی دست یابد.

به عنوان نمونه، در رباعی شماره ۲۳ باباافضل کاشانی، مفهوم عشق و رها کردن تعلقات دنیوی به زیبایی بیان شده است:

در بادیه عشق دویدن چه خوش است وز خیر کسان طمع بریدن چه خوش است
گر دست دهد صحبت اهل نفسی دامن ز زمانه در کشیدن چه خوش است

این رباعی نشان‌دهنده تمایل عارف به تجربه عشق الهی و جدا شدن از تعلقات دنیوی است. این ابیات به گستردگی عشق الهی در میان انسان‌ها و حضور همیشگی آن در دل‌ها اشاره دارد.

در مقابل، شاه نعمت‌الله ولی در رباعی شماره ۲۷۶ به وحدت وجود و نفی دوگانگی می‌پردازد:

اسم و صفت و مظاهر و مظهر کو خود نام و نشان و باطن و ظاهر کو
معشوقه و عشق و عاشق آنجا نبود منظور کجا نظر کجا ناظر کو

این رباعی به مفهوم وحدت وجود و نفی تمایز بین عاشق، معشوق و عشق اشاره دارد که از مفاهیم بنیادین در عرفان است.

با تحلیل این نمونه‌ها و سایر رباعیات، پژوهش حاضر به دنبال تبیین چگونگی استفاده از نمادهای عشق توسط این دو عارف و تأثیر آن بر بیان تجارب عرفانی است.

اهداف پژوهش

بررسی تفاوت‌ها و شباهت‌ها در شیوه نمادپردازی بابا افضل کاشانی و شاه نعمت‌الله ولی
تبیین نقش نمادها در بیان عشق عرفانی در اشعار این دو شاعر
غنی‌سازی نقد ادبی با مطالعه نمادها در رباعیات این دو شاعر

پرسش‌های پژوهش

بسامد استفاده از نمادهای «آتش»، «مستی»، «دریا» و «صورت و معنی» در رباعیات بابا افضل کاشانی و شاه نعمت‌الله ولی چگونه است؟

گفتمان عرفانی حاکم بر اشعار بابا افضل کاشانی و شاه نعمت‌الله ولی از طریق نمادها چگونه تبیین می‌شود؟
چگونه تحلیل نمادها می‌تواند به درک بهتر از اندیشه‌ها و تجارب عرفانی بابا افضل کاشانی و شاه نعمت‌الله ولی کمک کند؟

پیشینه پژوهش

پیشینه پژوهش در زمینه کاربرد نماد در ادبیات عرفانی نشان می‌دهد که این موضوع از دیرباز مورد توجه محققان و ادیبان قرار گرفته است. ادبیات عرفانی به دلیل پیچیدگی مفاهیم و تجارب معنوی و عرفانی، همواره از نمادها و سمبل‌ها برای انتقال معانی عمیق و چندلایه استفاده کرده است. در آثار محققان کلاسیک مانند هرمان اته و آنه ماری شیمل، نمادها و سمبل‌های عرفانی به‌ویژه در شعر فارسی به‌طور گسترده مورد بررسی قرار گرفته‌اند. این محققان با تحلیل اشعار شاعران بزرگی چون مولانا، حافظ و سعدی، به بررسی کاربرد نمادها در بیان تجارب عرفانی پرداخته‌اند. در دهه‌های اخیر، مطالعات بسیاری در زمینه نمادشناسی و تحلیل نمادهای عرفانی در آثار شاعران مختلف انجام شده است. به عنوان مثال، کتاب «رمز و داستان‌های رمزی» نوشته تقی پورنامداریان به تحلیل دقیق نمادهای مورد استفاده در شعر فارسی می‌پردازد. پژوهش‌های دیگری نیز به بررسی نمادهای خاص در آثار شاعران خاص پرداخته‌اند. به

عنوان مثال، پژوهشی با عنوان «این کیمیای هستی» توسط محمدرضا شفیعی کدکنی، نمادهای مورد استفاده حافظ را تحلیل و تفسیر می‌کند.

بابا افضل کاشانی: عارف و شاعر قرن ششم

بابا افضل کاشانی، عارف و شاعر نامدار ایرانی، در نیمه اول قرن ششم هجری در شهر کاشان دیده به جهان گشود. هم‌دوره با سلاطین سلجوقی، بیشتر عمر خود را در زادگاهش به تدریس، تألیف، تحقیق و مباحثه گذراند. شهرت اصلی بابا افضل به خاطر رباعیات عرفانی و فلسفی اوست. این رباعیات که تعداد آن‌ها به چند صد بیت می‌رسد، سرشار از حکمت، پند و اندرز و نگرش عمیق او به هستی و زندگی است. بابا افضل در زمینه فلسفه و عرفان نیز آثاری تألیف کرده است که از جمله آن‌ها می‌توان به «عرض نامه»، «جامع الحکمه»، «مدارج الکمال» و «جاودان‌نامه» اشاره کرد. رباعیات بابا افضل به لحاظ زبانی ساده و روان هستند و از اصطلاحات عرفانی و فلسفی به دور هستند. لحن غالب اشعار او پندآموز و حکمت‌آمیز است و در آن‌ها به ناپایداری دنیا، فریبنده‌گی مال و مقام، و عشق حقیقی می‌پردازد. بابا افضل کاشانی از جمله پیشگامان شعر عرفانی در ایران به شمار می‌رود و رباعیات او بر بسیاری از شاعران بعد از او از جمله عطار نیشابوری و مولانا تأثیر گذاشته است.

شاه نعمت‌الله ولی: عارف و شاعر قرن هشتم

شاه نعمت‌الله ولی، عارف و شاعر برجسته ایرانی، در اواخر قرن هفتم هجری در ماهان کرمان متولد شد. او بنیانگذار سلسله نعمت‌اللهی، یکی از سلسله‌های مهم عرفانی در ایران، است. شاه نعمت‌الله ولی در زمینه شعر و عرفان آثار متعددی از خود به یادگار گذاشته است. از جمله آثار منظوم او می‌توان به «غزلیات»، «رباعیات»، «مثنویات» و «منظومه‌های عرفانی» اشاره کرد. آثار مثنوی او نیز شامل رسائل، نامه‌ها و مناجات‌هایی است که در آن‌ها به بیان آموزه‌های عرفانی و سلوک طریق حق پرداخته است. اشعار شاه نعمت‌الله ولی به لحاظ زبانی و ادبی از ظرافت و لطافت خاصی برخوردار هستند. او در اشعار خود از مضامین عرفانی و عاشقانه بهره می‌برد و به بیان عشق الهی، معرفت و سلوک عرفانی می‌پردازد. شاه نعمت‌الله ولی یکی از تأثیرگذارترین چهره‌های عرفان و شعر در ایران است. تعالیم و اندیشه‌های او در سلسله نعمت‌اللهی و هم‌چنین بر بسیاری از شاعران و عارفان بعد از او از جمله جامی و هاتف اصفهانی تأثیر گذاشته است.

مقایسه بابا افضل کاشانی و شاه نعمت‌الله ولی

بابا افضل کاشانی بیشتر به خاطر رباعیات عرفانی و فلسفی خود مشهور است، در حالی که شاه نعمت‌الله ولی در زمینه شعر و عرفان هر دو صاحب‌نام است. رباعیات بابا افضل بیشتر جنبه پند و اندرز دارد، در حالی که اشعار شاه نعمت‌الله ولی بیشتر جنبه تغزلی و عاطفی دارد.

شاه نعمت‌الله ولی علاوه بر شاعری، در زمینه عرفان نیز فعالیت‌های زیادی داشته و سلسله نعمت‌اللهی را پایه‌گذاری کرده است.

مفاهیم نظری

نماد

نماد (Symbol) در اصطلاح علمی، نشانه‌ای است که به مدلولی فراتر از خود دلالت می‌کند و این دلالت بر اساس قرارداد یا تداعی معانی شکل می‌گیرد. به بیان دقیق‌تر، نماد واسطه‌ای است که ذهن را از امر محسوس به امر معقول یا از امر ظاهری به امر باطنی هدایت می‌کند. این ویژگی نماد، یعنی دلالت چندلایه و عمیق آن، موجب شده است که نمادها نقش بسیار مهمی در فرهنگ، هنر، ادبیات و حیات معنوی بشر ایفا کنند. از منظر نشانه‌شناسی، نماد از دیگر انواع نشانه‌ها (مانند نمایه و شمایل) متمایز می‌شود، زیرا رابطه میان دال و مدلول در نماد، رابطه‌ای قراردادی است که بر پایه توافق جمعی یا سنت فرهنگی شکل می‌گیرد. این قراردادی بودن به نماد امکان می‌دهد که در سطوح مختلف معنایی عمل کند. برای مثال، کبوتر به عنوان یک نماد، نه تنها می‌تواند دلالت بر صلح داشته باشد، بلکه در بافت‌های مختلف فرهنگی و ادبی می‌تواند معانی متعددی چون آزادی، پاکی، روح القدس یا پیام‌رسانی را نیز افاده کند. کارکردهای نماد را می‌توان در چند سطح اصلی طبقه‌بندی کرد:

کارکرد معرفت‌شناختی: نماد به عنوان ابزاری برای شناخت و درک مفاهیم انتزاعی و پیچیده عمل می‌کند. برای مثال، ترازو در مقام نماد عدالت، مفهوم انتزاعی عدالت را از طریق تصویری عینی و ملموس به ذهن متبادر می‌کند. کارکرد فرهنگی-اجتماعی: نمادها به عنوان عناصر هویت‌ساز در فرهنگ‌ها عمل می‌کنند. پرچم‌ها، نشان‌های ملی، و نمادهای مذهبی مانند صلیب یا هلال، از این دسته‌اند.

کارکرد عاطفی-روانی: نمادها می‌توانند حامل و انتقال‌دهنده احساسات و عواطف باشند. قلب سرخ به عنوان نماد عشق یا رنگ سیاه به عنوان نماد سوگواری، نمونه‌هایی از این کارکرد هستند.

کارکرد ارتباطی: نمادها در نظام‌های ارتباطی، از ابتدایی‌ترین شکل آن یعنی الفبا تا پیچیده‌ترین نظام‌های نمادین معاصر مانند علائم راهنمایی و رانندگی یا نمادهای دیجیتال، نقش اساسی در انتقال پیام دارند.

این چندلایگی و چندکارکردی بودن نمادها موجب شده است که آن‌ها به عنصری جدایی‌ناپذیر از حیات فرهنگی و اجتماعی انسان تبدیل شوند. از این رو، مطالعه نظام‌های نمادین در حوزه‌های مختلف علوم انسانی، از نشانه‌شناسی و زبان‌شناسی گرفته تا مردم‌شناسی و روان‌شناسی، اهمیتی روزافزون یافته است. «الفبا به عنوان کامل‌ترین نوع نماد برای تولید کلمات به عنوان نمادهای دلخواه جایگزین اشیاء، حیوانات، اشخاص و احساسات و حالات خلق شد. ویژگی الفبا آن بود که هر یک از حروف آن معرفی یک صدا و ترکیب چند حرف یا صدا باعث تولید یک کلمه می‌شد که به عنوان یک واحد فشرده معنا به صورت نمادی کامل مورد استفاده قرار گیرد.» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۵۷۹)

نمادها از دیرباز نقش مهمی در تاریخ بشریت ایفا کرده‌اند. از زمانی که انسان‌ها توانستند ایده‌ها و احساسات خود را به صورت تصویری بیان کنند، نمادها به وجود آمدند. این روند به هزاران سال قبل بازمی‌گردد و نشانه‌های اولیه آن را می‌توان در نقاشی‌های غارهای باستانی و حکاکی‌های سنگی یافت. در فرهنگ نمادها درباره ریشه این واژه چنین آمده است: «در ابتدا واژه symbol (نماد) به شیئی دونیم‌شده اطلاق می‌شد از جنس مینا، چوب یا فلز که هر نیمه را

یک نفر نگاه می‌داشت. دو میهمان، طلبکار و بدهکار، دو زائر، دو نفر که مدّت طولانی از یک‌دیگر جدا می‌افتادند... و با کنار هم قراردادن این دو نیمه آن‌ها بیعت خود را به‌یاد می‌آوردند. در میان یونانیان عهد باستان هم سومبولوس علامت شناسایی بود و از طریق آن پدرها و مادرها، فرزندان سر راه گذاشته خود را پیدا می‌کردند.» (شوالیه، ۱۳۷۸: ۳۴) در نمادگرایی، اشیاء، رنگ‌ها، اشکال و حتی صداها می‌توانند معانی نمادین داشته باشند و به چیزی فراتر از خود اشاره کنند. به عنوان مثال، یک گل سرخ می‌تواند نماد عشق، زیبایی یا حتی خون باشد. «نمادگرایی یا نمادپردازی و یا سمبلیسم، یعنی به‌کاربردن ماهرانه موضوع‌ها و عمل‌ها یا شخصیت‌ها که هم به معنای خودش بیاید و هم معنای انتزاعی متعالی‌تر و پیچیده‌تری را بدهد که در ورای معنای عادی آن نهفته است؛ مثل نماد مرغ و دام برای مفاهیم جان و تن.» (میرصادقی، ۱۳۷۳: ۲۷۶) در حالی که بسیاری از آرایه‌های ادبی مانند استعاره، تشبیه و کنایه برای فهم بهتر نیازمند قرینه‌ها و توضیحات اضافی هستند، نماد به صورت مستقل عمل می‌کند و معنای خود را بدون نیاز به تفسیر مستقیم منتقل می‌کند. «در نماد ممکن است هیچ قرینه‌ای واژگانی و حتّی قرینه معنوی نیز ذهن ما را هدایت نکند به این که نتیجه بگیریم که کلمه در محور جانشینی کلام، معنای مجازی دارد ولی در فضای حاکم بر کلام، چیزهایی وجود دارد که معناهایی را بیشتر از آنچه که هست طلب می‌کنند و به ما اجازه نمی‌دهد فقط به معنی واقعی واژه دلخوش باشیم و یا به عبارت دیگر آگاهی بر زمینه‌های فکری و نگرش شاعر، به ما می‌گوید که پشت این واژه معناهای دیگری نیز نهفته است؛ مثلاً زیبایی، حقیقت ذات خداوند، آفرینش، عشق و... این کارایی نماد می‌تواند همه ساختارهای هنری را تحت تأثیر قرار دهد و با معانی چندپهلوی خود به آن‌ها زندگی و رنگی ابدی بخشد.» (سلاجقه، ۱۳۷۹: ۳)

مفهوم نماد در عرفان اسلامی

در عرفان اسلامی، نمادها ابزارهای قدرتمندی برای بیان و انتقال تجارب معنوی و حقایق الهی هستند. این نمادها به دلیل پیچیدگی و عمق مفاهیم عرفانی به کار گرفته می‌شوند تا معانی عمیق‌تر و غیرقابل بیان را به شیوه‌ای قابل فهم و ملموس منتقل کنند. «در تفکر شرقی، تمرکز بر امور جزئی راهی برای رسیدن به دنیای معانی بزرگ و ژرف است. بهترین راه برای درک معانی بزرگ، درک جزئی آن‌هاست. نمادگرایی، روی‌گردانی از ساخت بدیهیات و ادراک عامیانه و گرایش به خصوصی‌سازی ادراک و میل به امور دور از دسترس و هدف‌های دشواریاب است.» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۶۲) در عرفان اسلامی، نمادها وسیله‌ای برای بیان حقایق معنوی و باطنی هستند که از طریق زبان عادی قابل بیان نیستند. این نمادها به عارفان کمک می‌کنند تا تجربیات و مشاهدات معنوی خود را به دیگران منتقل کنند. به عنوان مثال، «آتش» در اشعار عرفانی نمادی از عشق الهی و شور و شوق معنوی است. «عرفان اسلامی جهان را رازناک می‌بیند و در ورای سطح ظاهر اشیاء جهانی پنهان می‌جوید... جهان در ابهام بزرگی پیچیده شده و اشیاء پرده‌ای هستند بر روی حقایق لایتنه‌های.» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۶۳) نمادها در عرفان اسلامی اغلب معانی چندلایه دارند. یک نماد می‌تواند هم‌زمان به چندین مفهوم و واقعیت معنوی اشاره کند. این ویژگی به نمادها این امکان را می‌دهد که معانی عمیق‌تری را در خود جای دهند و به فهم بهتر تجربیات عرفانی کمک کنند. نمادها «ویژگی‌هایی دارند که آن‌ها را از نشانه‌های زبانی (الفاظ حقیقی) و استعاره و مجاز و تمثیل جدا می‌کند. برخی از این ویژگی‌ها عبارتند از: ۱- گنگی ذاتی ۲- اتحاد تجربه و تصویر ۳- چندمعنایی یا بی‌معنایی ۴- اشتغال بر معرفت شهودی ۵- تناقض‌نمایی ۶- تأویل‌پذیری» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۶۴)

نمادها در عرفان اسلامی غالباً بر اساس تجارب شخصی عارفان شکل می‌گیرند. این تجارب ممکن است شامل رؤیاها، مشاهدات عرفانی، و مکاشفات باشد. بنابراین، نمادها نه تنها مفاهیم عمومی عرفانی را بیان می‌کنند بلکه بازتاب‌دهنده تجارب شخصی و فردی عارفان نیز هستند. «نمادها دو سویه دارند؛ صورت و ایده. صورت تنها امر ملموس و شناخته‌شده نماد است که محتوا چنان در آن پنهان شده که در بافت سخن نمی‌توان آن را از صورت جدا کرد. نماد صورت مادی تجربه باطنی شاعر است و ما از تجربه شاعر، چیزی جز همین تصویر در دست نداریم.» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۶۵) شعر و ادبیات عرفانی به طور گسترده‌ای از نمادها برای بیان معانی عمیق استفاده می‌کنند. شاعران و نویسندگان عرفانی از نمادها برای خلق تصاویر ذهنی و بیان مفاهیم پیچیده و ناملموس بهره می‌برند. به عنوان مثال، «باده» در اشعار عرفانی نمادی از شراب عشق الهی و مستی معنوی است. دکتر پورنامداریان پیچیده‌نمایی و نمادگرایی شاعران عارف را این‌گونه توصیف می‌کند: «از یک طرف، موضوع معرفت صوفیانه امور خارج از دایره محسوسات و نیز قلمرو عقل است و از سوی دیگر واسطه و آلت رسیدن به این معرفت، دل یا روح یا نفس انسانی است و این روح یا دل که خود نیز امری بیرون از دایره ادراک حس و عقل است و بنابراین موضوع معرفت عرفانی وقتی به دریافت معرفت نایل می‌شود که از طریق ریاضت و مجاهدت صاحب‌دل به مرحله تعطیل حواس و یا کشف حجاب حسی رسیده باشد و پیداست چنین تجربه‌ای شخصی است و عاطفی و باطنی. بنابراین بیان چنین تجربه‌ای دشوار و جز از طریق رمز و اشاره ممکن نیست. چرا که ما مجبوریم این تجربه شخصی و غیرحسی را با کلماتی بیان کنیم که مولود تجربه‌های حسی و مناسب ادای معانی محدود و عمومی است و ناچار استفاده از آن‌ها در بیان تجارب صوفیانه رمزآمیز کردن آن‌هاست.» (پورنامداریان، ۱۳۶۸: ۴۳) نمادها در عرفان اسلامی وسیله‌ای حیاتی برای بیان و انتقال تجارب و حقایق معنوی هستند. این نمادها به عارفان کمک می‌کنند تا معانی عمیق‌تر و پیچیده‌تر را به شیوه‌ای قابل درک و ملموس به دیگران منتقل کنند و بدین ترتیب، به فهم و تفسیر بهتر مفاهیم عرفانی و الهی یاری می‌رسانند. «اگر بیان رمزی آیین‌ای است که هر کس تصویر خویش را در آن می‌بیند پس آیا دیدار تصویر نویسنده، یا قرار گرفتن در جو تجربه روحی صاحب اثر، از طریق بیان، دری است که همواره به خواننده مسدود است و یا امکانی برای گشودن آن وجود دارد؟ در پاسخ به این پرسش باید گفت که یک اثر رمزی خواه بازتاب مثالی یک احساس و عاطفه و حال عرفانی باشد و خواه بازتاب مثالی و تصویری یک معنی و اندیشه در هر صورت شرط دیدار «من» نویسنده در آیین اثر مشروط به آشنایی با ذهنیات و به عبارت دیگر داشتن اتحاد روحی با وی است. ما نمی‌توانیم در آیین یک متن و یا حتی در آیین یک شی محسوس معنایی جز آن‌چه ظاهر آن دلالت دارد کشف کنیم، مگر آنکه معنی را پیش از برخورد با متن یا شیء در ذهن داشته باشیم؛ چرا که یک متن یا یک شیء چیزی بیش از نمود خویش به ما نمی‌نماید. بنابراین برای آن که در متن یک بیان رمزی، معنایی را دریابیم که نویسنده خود درمی‌یابد، لازم است از پیش با آن معنی و با احوال روحی نویسنده تا حدی آشنا باشیم.» (پورنامداریان، ۱۳۶۸: ۵۸)

نمادهای قراردادی در ادبیات عرفانی

نماد قراردادی به نمادی گفته می‌شود که معنای آن به‌طور توافقی و بر اساس قراردادهای اجتماعی، فرهنگی یا مذهبی تعریف شده است. این نمادها معنای خود را از طریق توافق جمعی یا سنت‌های فرهنگی و دینی به دست می‌آورند و افراد جامعه بر سر معنای آن‌ها به توافق می‌رسند. برای مثال می‌توان از «پرچم» نام برد. پرچم‌های ملی

نمادهای قراردادی هستند که نشان‌دهنده هویت ملی و ارزش‌های یک کشور می‌باشند. رنگ‌ها و طرح‌های موجود در پرچم‌ها معمولاً معنای خاصی دارند که بر اساس توافقات فرهنگی و تاریخی تعریف شده‌اند. در کتاب‌های مختلف دسته‌بندی‌های گوناگونی برای نماد آورده شده است. دکتر شمیسا با توجه به ادبیات فارسی دسته‌بندی نماد را این‌گونه انجام داده است: «به نظر من بهتر است سمبل را سه نوع بدانیم:

۱. وضعی یا قراردادی: شاعر خود سمبل را وضع می‌کند؛ مثل سمبل‌های منطق‌الطیر: بط سمبل زاهدان و متشرعان و اهل ظاهر است.

۲. سنتی: که در افواه مردم ساری است و به همان وضع هم در آثار ادبی استفاده می‌شود؛ مثلاً شیر سمبل شجاعت است.

۳. شخصی: سمبلی است ناخودآگاه مثل زنبور طلایی در بوف کور یا پنجره در شعر فروغ. (شمیسا، ۱۳۸۵: ۲۲۰)

در عرفان اسلامی، نمادها نقشی اساسی در انتقال مفاهیم عمیق و ظریف معنوی ایفا می‌کنند. این نمادها، که اغلب از اشیاء، موجودات یا پدیده‌های دنیای مادی برگرفته شده‌اند، به عنوان پلی بین عالم محسوس و عالم معقول عمل می‌کنند و به سالک در سیر و سلوک عرفانی یاری می‌رسانند. در این راستا، به بررسی چهار نماد قراردادی عشق و حقیقت در عرفان اسلامی می‌پردازیم که در پرسش شما به آن‌ها اشاره شده است: آتش، دریا، مستی و صورت.

آتش

آتش در عرفان اسلامی نمادی از عشق و شور و شوق است. گرمای سوزان آتش، به عشق عارف به خداوند تشبیه می‌شود که قلب و روح او را در شعله‌های خود می‌سوزاند و او را به سوی معشوق حقیقی رهنمون می‌شود.

آتش است این بانگ نای و نیست باد هر که این آتش ندارد نیست باد

(مولوی، ۱۳۶۳، دفتر اول: ب ۹)

دریا

دریا در عرفان اسلامی نمادی از عظمت و بی‌کرانگی خداوند است. وسعت و ژرفای دریا، به عظمت و جلال الهی تشبیه می‌شود و غرق شدن در آن، به فنا در خداوند و رهایی از قید و بند هستی اشاره دارد. برای مثال در دیوان عطار غزلی وجود دارد که در آن عطار با تشبیه خود به شبنمی ناچیز که در دریای وجود خداوند غرق شده است، به بیان عشق و شور و شوق خود به خداوند می‌پردازد:

گم شدم در خود نمی‌دانم کجا پیدا شدم شبنمی بودم ز دریا غرقه در دریا شدم

سایه‌ای بودم از اول بر زمین افتاده خوار راست کان خورشید پیدا گشت ناپیدا شدم

(عطار، ۱۳۶۲: غزل ۴۹۶)

در این غزل، عطار با استفاده از نماد «شبنم» و «دریا» به بیان مراتب عشق و سلوک عارفانه می‌پردازد. قطره‌ای که از اقیانوس جدا می‌شود، در ابتدا هویت و استقلال خود را حفظ می‌کند، اما با نزدیک شدن به اقیانوس، به تدریج

هویت خود را از دست می‌دهد و در اقیانوس غرق می‌شود. این امر به حالتی از فنا در خداوند تشبیه می‌شود که در آن عارف از خود و هستی خود رها می‌شود و به وحدت با خداوند می‌رسد.

مستی

مستی در عرفان اسلامی نمادی از رهایی از قید و بند عقل و رسیدن به مقام وصال است. مستی عارف از عشق الهی، به حالتی از بی‌خودی و غفلت از خود و جهان اشاره دارد که در آن عارف فقط به خداوند می‌اندیشد و هیچ چیز دیگری برای او اهمیت ندارد.

من مست می‌عشقم هشیار نخواهم شد وز خواب خوش مستی بیدار نخواهم شد
(عراقی، ۱۳۸۶: ۲۸۰)

صورت و معنی

در عرفان اسلامی، «صورت» به ظواهر دنیوی و فریبندگی آن اشاره دارد. عارفان معتقدند که توجه به صورت و ظواهر، انسان را از حقیقت دور می‌کند و او را در دام غفلت و گناه گرفتار می‌سازد. اما در عین حال، عشق نقش مهمی در سیر و سلوک عرفانی ایفا می‌کند و به عنوان یکی از ابزارهای رسیدن به حقیقت محسوب می‌شود. عشق عارف به خداوند، او را از ظواهر دنیوی عبور می‌دهد و به سوی حقیقت مطلق رهنمون می‌شود.

«صُور مختلف است و گر نه، معانی یکی ست. خلاق هم‌چو اعداد انگورند. عدد از روی صورت است. چون بیفشاری در کاسه، آنجا هیچ عدد هست؟» «تبریزی، ۱۳۶۹، دفتر دوم: ۹۲»

بحث و بررسی

شاه نعمت‌الله ولی

شاه نعمت‌الله در شعر خود، از زبانی ساده و روان، اما در عین حال عمیق و پرمغز، به بیان اندیشه‌های عرفانی خود می‌پردازد. او در اشعارش، از عشق به خداوند، فنا در حق، وحدت وجود، سیر و سلوک عرفانی و دیگر مفاهیم عرفانی سخن می‌گوید. «عارف عاشق ما زیباترین عبارات، شایسته‌ترین القاب و برازنده‌ترین عناوین را در مورد عشق به خدمت گرفته و در عوض عقل را نکوهیده و به همان اندازه که عشق را ستوده، عقل را مذمت کرده است، وی عقل را حیران و سرگردان می‌داند و از انتساب هیچ‌گونه تحقیر در مورد عقل فرو نمی‌گذارد. و عشق را پادشاه، سلطان، زندگی‌بخش و گنج عالم امکان و عقل را زیردست، دوبین، گمراه و کم‌ارزش می‌انگارد.» (منصوری، ۱۳۸۳: ۴۴۱)

عقل اگرچه رییس ده ماست عشق شاه است و این رییس گداست

(دیوان - ص ۵۲)

محمدرضا شفیعی کدکنی به آکندگی اشعار شاه نعمت‌الله به آثار ابن عربی اشاره می‌کند و به‌نوعی اشعار شاه نعمت‌الله ولی را فرهنگ اصطلاحات عرفانی می‌داند. در نظر شفیعی کدکنی این اصطلاحات در ذهن و زبان شاه نعمت‌الله پرورده نشده است. او درباره غزل‌های عطار می‌نویسد: مهم‌ترین نکته در این گونه غزل‌ها که شیواترین نمونه‌های غزل عرفانی در زبان فارسی است برهنگی این غزل‌ها از اصطلاحات عرفانی است. یعنی شاعر چندان بر تجربه روحانی خویش

مسلط است و چنان با موضوع آمیخته است که نیازی به اصطلاحاتِ فنیِ تصوّف احساس نمی‌کند برعکس دوره‌های بعد که شاعرانِ عرفان‌گرای، با انباشتن غزل‌های خویش از فرهنگ عرفانی ابن‌عربی و اصطلاحات خاص تصوّف او، شعر خویش را به عرفان سنجاق می‌زنند یا عرفان را به شعر خویش. و دیوان‌های ایشان، بیش از آنکه ارزش عرفانی داشته باشد، به درد آن می‌خورد که شواهد از آن استخراج شود برای فرهنگ اصطلاحات صوفیه. نمونه‌اش شاه نعمت‌الله ولی کرمانی که دقیقاً یک‌صد و هشتاد درجه در جهت مخالف عطار عطار و مولوی قرار دارد و عامه مردم ممکن است شیفته انبو اصطلاحات عرفانی این‌گونه شاعران شوند و تصوّر کنند که اینان در عالم عرفان تجاربی عمیق داشته‌اند، در صورتی که اینان در این وادی اصلاً وارد نشده‌اند، بل که منظومه‌ای از اصطلاحات تصوّف ابن‌عربی را به نام دیوان خویش درآورده‌اند. برای اصطلاح‌بارگان و اصطلاح‌پسندان. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۶۰) درباره تأثیرپذیری شاه نعمت‌الله ولی از ابن‌عربی نصرالله پورجوادی می‌نویسد: «شاه نعمت‌الله از پیروان تعلیم عرفانی محیی‌الدین ابن‌عربی است و آثار منشور او رساله‌هایی است که اغلب در شرح آراء محیی‌الدین نوشته شده است.» (پورجوادی، ۱۳۸۳: ۵۳) در نظریه وحدت وجود هیچ دوگانه و کثرتی وجود ندارد. همه چیز تعین‌های ذاتی یگانه است.

مطلوب خود از خود طلب ای طالب ما خود را بشناس یک زمانی به خود آ

گر عاشق صادقی یکی را دو مگو کافر باشی اگر بگویی دو خدا

(ولی، ۱۳۷۲، ۱)

در نظریه وحدت وجود، که از آموزه‌های اصلی عرفان اسلامی است، هستی مطلق و حقیقی فقط یکی است و آن خداوند است. از این منظر، تمام موجودات عالم هستی، از کوچک‌ترین ذره تا بزرگ‌ترین ستاره، جلوه‌ای از خداوند و نمود وجود او هستند. عالم هستی، کتابی است که خداوند در آن تجلی یافته و عارف با مطالعه و تأمل در این کتاب، می‌تواند به شناخت خداوند و درک اسرار هستی نائل شود. سیر و سلوک عرفانی، مسیری است که عارف در آن با طی مراحل مختلف، از تعلقات دنیوی رها شده و به سوی خداوند متوجه می‌شود. در نهایت، عارف به مرحله‌ای می‌رسد که در خداوند فنا شده و از خود و هستی خود رها می‌شود و به وحدت مطلق با خداوند می‌رسد. در این مرحله، عاشق و معشوق در یک‌دیگر یگانه می‌شوند و هیچ‌گونه دوگانگی و جدایی میان آن‌ها وجود نخواهد داشت. «در واقع وجود حقیقی وجود حق است و وجود موجودات دیگر همه خیالی است. عالم خلقت به‌طور کلی خیال است، ولی همین خیال نیز حق است، چون پرتوی از وجود حق است.» (پورجوادی، ۱۳۸۳: ۵۶)

تحلیل نمادها در رباعیات شاه نعمت‌الله ولی

شاه نعمت‌الله ولی (قرن هشتم هجری قمری) بنیانگذار سلسله نعمت‌اللهی بود. او نیز در رباعیات خود از رمزها و اسطوره‌های مختلفی برای بیان تجارب عرفانی خود استفاده می‌کند. یکی از مضامین رایج در رباعیات شاه نعمت‌الله ولی، وحدت وجود است. او وحدت وجود را به صورت آینه، جام، و قطره و دریا بیان می‌کند. «آنچه بیش‌تر در اشعار شاه‌نعمت‌الله به چشم می‌خورد متافورها و صورت‌های خیالی است که اکثراً برای بیان آرای ابن‌عربی به کار رفته است؛ تعبیراتی مجازی هم‌چون دریا و قطره و موج، جام و باده، خرابات مغان، آینه، دریا و تشنگی و امثال این‌ها. و لذا اینکه بعضی از منتقدان غزل‌های شاه را آکنده از اصطلاحات عرفانی ابن‌عربی می‌انگارند و آن‌ها را مجموعه‌ای از گدھایی می‌دانند که برای کشف آن‌ها باید رمزگشایی کرد، با واقعیت منطبق نیست. از این گذشته، شاه نعمت‌الله مانند سایر

شاعران فارسی‌زبان پیش از خود، از سنت شعر عاشقانه فارسی نیز تأثیر پذیرفته است؛ سنتی که در آن دو دسته از اصطلاحات خاص شعرای عاشق و میخواره و رند به کار رفته؛ یک دسته اصطلاحات مربوط به باده‌گساری و دسته دیگر مربوط به شاهد و شاهدبازی. (پورجوادی، ۱۳۸۳: ۶۱)

نمادهای قراردادی عشق در رباعیات شاه نعمت‌الله ولی

آتش: ۱۰ بار

بسامد: ۵، ۱۰، ۹۷، ۹۸، ۱۷۴، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۴۳، ۲۶۱، ۲۹۴

از آتش عشق صنم سرکش ما افتاده مدام آتشی در کش ما
پروانه پرسوخته ما را داند تو پخته نه‌ای چه دانی این آتش ما
(ولی، ۱۳۷۲، ۲)

دریا: ۲۳ بار

بسامد: ۶، ۹، ۱۳، ۱۹، ۲۱، ۲۹، ۵۳، ۵۵، ۶۸، ۸۲، ۸۸، ۱۹۳، ۲۲۴، ۲۲۷، ۲۳۱، ۲۵۰، ۲۵۶، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۷۰، ۲۸۴،

۳۱۱، ۳۱۴

دادند جهانی دل و هم دست به ما برخاست ز غیر هر که بنشست به ما
ما بحر محیطیم و محبان چو حباب پیوسته بود کسی که پیوست به ما
(ولی، ۱۳۷۲، ۲)

«مطلب فوق را شاه‌نعمت‌الله از طریق تمثیل دریا و قطره یا حباب نیز بیان کرده است. در ادبیات صوفیانه قدیم ایران، مثلاً در سوانح غزالی، دریا نمودگار حقیقت است. سالک غواصی است که تا زمانی که در خشکی است از حق دور است، ولی وقتی به کنار دریا می‌رسد و به آن نگاه می‌کند در مرتبه علم است. وقتی وارد دریا شد، به معرفت یا یافت می‌رسد. در آخرین مرحله صدف را به چنگ می‌آورد و در حقیقت را که همان عشق است می‌یابد.» (پورجوادی، ۱۳۸۳: ۵۶)

مستی (میخانه، خرابات و...): ۵۷ بار

بسامد: ۷، ۱۴، ۲۶، ۲۷، ۲۹، ۳۱، ۳۷، ۵۳، ۵۸، ۶۱، ۶۳، ۶۹، ۷۲، ۸۱، ۸۲، ۹۱، ۹۵، ۱۰۵، ۱۰۸، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۷، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۲، ۱۳۴، ۱۳۶، ۱۶۳، ۱۶۵، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۹۲، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۲، ۲۱۴، ۲۲۷، ۲۳۲، ۲۴۱، ۲۵۶، ۲۶۴، ۲۶۸، ۲۷۲، ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۸۲، ۲۹۰، ۳۰۱، ۳۰۳، ۳۰۸

دریاب تو این قول حکیمانه ما آن‌گه بخرام سوی میخانه ما
زین پس من و رندی و خرابات مغان رندانه شنو گفته مستانه ما
(ولی، ۱۳۷۲، ۲)

صورت و معنی: ۴۴ بار

بسامد: ۱۱، ۱۶، ۲۲، ۲۳، ۲۴، ۲۵، ۴۰، ۵۰، ۶۲، ۶۳، ۶۶، ۷۷، ۸۳، ۹۳، ۱۱۱، ۱۱۶، ۱۲۴، ۱۲۶، ۱۴۵، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۶۳، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۷، ۱۹۹، ۲۰۳، ۲۱۱، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۸۲، ۲۸۹، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۱

دل هم‌چو کبوتر است و شاهد باز است تا ظن نبری که شیخ شاهد باز است
بر شاهد اگر ز روی معنی نگری بر تو در حق ز روی شاهد باز است
(ولی، ۱۳۷۲، ۶)

بابا افضل کاشانی

بابا افضل کاشانی (قرن هشتم هجری قمری) از عارفان برجسته سلسله قاهریه بود. او در رباعیات خود از رمزها و اسطوره‌های مختلفی برای بیان تجارب عرفانی خود استفاده می‌کند. یکی از مضامین رایج در رباعیات بابا افضل کاشانی، عشق الهی است. او انسان را جسمی خاکی می‌بیند که پس از مرگ جان او نمایان می‌شود. «آدمی مرکب است از عالم جسمانی و روحانی؛ و فهرست هر دو عالم موجود است به کلیات، اندر آدمی موجود است به جزویات، و مرکب است از بسایط و وسایط، و از معانی معقول و محسوس، و فرزند دو عالم است: تن در این عالم، و جان از آن عالم.» (کاشانی، ۱۳۶۱: ۳۱)

تحلیل رمزها و اسطوره‌ها در رباعیات بابا افضل کاشانی

در نظام اندیشگانی بابا افضل کاشانی عوالم عرفان گویی پس از مرگ رخ می‌نماید. به همین سبب رباعیات او رویکرد زمینی دارد و آن‌گاه که به مرگ اشاره دارد حضرت حق در اشعارش نمایان می‌شود. به سبب همین نگاه زمینی مضامین انتقادی، اجتماعی فراوانی در آثارش نمایان شده است. برای نمونه چند رباعی از رویکرد انتقادی اجتماعی او نقل می‌شود:

ای دل تو در این روز فراغت مطلب وز مردم این زمانه راحت مطلب
در صحبت خلق جز پریشانی نیست کنجی بنشین و جز قناعت مطلب
(کاشانی، ۱۳۶۳: ۹۱)

پیوسته دلم ز نیش خویشان ریش است پر جور و جفا و غصّه و تشویش است
بیگانه به بیگانه ندارد کاری خویش است که در پی شکست خویش است
(کاشانی، ۱۳۶۳: ۱۰۱)

بر هر که حسد بری امیر تو شود وز هر که فروخوری اسیر تو شود
تا بتوانی تو دست‌گیری می‌کن کان دست‌گرفته دست‌گیر تو شود
(کاشانی، ۱۳۶۳: ۱۲۴)

بودیم به هم جمع رفیقانی چند چون عقد جواهر همه با هم پیوند
ناگاه فلک رشته آن عقد گسیخت هر دانه ما را به دیاری افکند
(کاشانی، ۱۳۶۳: ۱۲۵)

ای دل چو طربناک نه‌ای شادان باش جرم تو ز دانش است رو نادان باش
خواهی که ز دست دیو مردم برهی مانند پری ز آدمی پنهان باش
(کاشانی، ۱۳۶۳: ۱۴۵)

بالا مطلب ز هیچ کس بیش مباش چون مرهم نرم باش و چون نیش مباش
خواهی که ز هیچ کس به تو بد نرسد بدخواه و بدآموز و بداندیش مباش
(کاشانی، ۱۳۶۳: ۱۴۶)

با خلق به خلق زندگانی می‌کن نیکی همه وقت تا توانی می‌کن
کار همه کس برآر از دست و زبان و آن‌گه بنشین و کامرانی می‌کن
(کاشانی، ۱۳۶۳: ۱۵۷)

با زنده‌دلان نشین و با خوش‌نفسان حق دشمن خود مکن به تعلیم کسان
خواهی که به منزل سلیمان برسی آزار به اندرون موری مرسان
(کاشانی، ۱۳۶۳: ۱۵۸)

چون خواسته دشمن است درویشی به چون کیش خصومت است بی‌کیشی به
چون دردسر از خویشان است بی‌خویشنی خوش‌تر و بی‌خویشی به
(کاشانی، ۱۳۶۳: ۱۶۷)

خواهی که شود دل تو چون آینه ده چیز برون کن از درون سینه
کبر و حسد و ظلم و حرام و غیبت بخل و طمع و حرص و ریا و کینه
(کاشانی، ۱۳۶۳: ۱۶۸)

با دل گفتم که ای دل عربده‌جوی صراف سخن باش و سخن کم‌تر گوی
خواهی که تو را آب رود در همه جوی با دوست نشین و نیکی دشمن گوی
(کاشانی، ۱۳۶۳: ۱۷۶)

بردار ز پیش پرده خودبینی هر نیک و بدی که بینی از خود بینی
ابلیس سزای خود ز خودبینی دید تو نیز اگر منی کنی خود بینی
(کاشانی، ۱۳۶۳: ۱۷۷)

تا بتوانی مباش مهمان کسی بی‌آب شوی چو می‌خوری نان کسی
یک قرص جوین خوری تو بر سفره خویش بهتر ز هزار بره بر خوان کسی
(کاشانی، ۱۳۶۳: ۱۷۷)

تا خاص خدای را تو از جان نشوی بر مرکب عشق مرد میدان نشوی
شیران جهان پیش تو روبه باشند گر تو سگ نفس را به فرمان نشوی
(کاشانی، ۱۳۶۳: ۱۷۸)

زنهار دلا رفیق هر کس نشوی واندر پی مردار چو کرکس نشوی
خواهی که کسی شوی ز ناکس بگریز در خدمت هیچ ناکسی کس نشوی
(کاشانی، ۱۳۶۳: ۱۸۲)

به سبب همین نگاه زمینی به مسائل اجتماعی برخی از رباعیاتش جایگاه ضرب‌المثل به زبان مردم راه یافته است:
ای خواجه اگر همی بهشت هوس است خیرات بکن اگر تو را دسترس است
خیرات چو کرده‌ای برو ایمن باش در خانه اگر کس است یک حرف بس است
(کاشانی، ۱۳۶۳: ۹۷)

بد اصل گدا چو خواجه گردد نه نکوست مغرور شود نداند از دشمن دوست
گر دایره کوزه ز گوهر سازند از کوزه همان برون تراود که در اوست
(کاشانی، ۱۳۶۳: ۱۰۰)

در رباعیات بابا افضل کاشانی که به تصحیح سعید نفیسی منتشر شده است بسیاری از رباعیات منسوب به خیام در اشعار او راه یافته است. بابا افضل به سبب رویکرد انتقادی گاهی در مسائل هستی هم‌چون حافظ و خیام چون‌و‌چرا می‌کند و انسان را به زندگی در لحظه و خوش‌باشی فرامی‌خواند.

سرمایه عقل عاقلان یک نفس است رو هم‌نفسی جو که جهان یک نفس است
با هم‌نفسی گر نفسی دست دهد مجموع حساب عمر آن یک نفس است
(کاشانی، ۱۳۶۳: ۱۰۹)

از عمر گذشته جز گناهی بنماند در دل غیر از حسرت و آهی بنماند
تا خرمن عمر بود من خفته بدم بیدار کنون شدم که کاهی بنماند
(کاشانی، ۱۳۶۳: ۱۲۰)

خوش باش در این شهر زیان ناشده سود تا چند خوری غمان بود و نابود
آن در که درآمدی تو را چیزی بود این در که به در روی همان خواهد بود
(کاشانی، ۱۳۶۳: ۱۳۰)

خوش باش که ناخوشی جهانت ندهند یک ذره عمر دیگرانت ندهند
کیهان و جهان تو جمله را پیش کنی از سایه به خورشید امانت ندهند
(کاشانی، ۱۳۶۳: ۱۳۱)

دل از من بیچاره امان می‌طلبد پیوسته شراب لاله‌سان می‌طلبد
افضل تو مخور غم جهان و غم او ناگاه اجل آمده جان می‌طلبد
(کاشانی، ۱۳۶۳: ۱۳۳)

گر ملک تو مصر و شام و چین خواهد بود و آفاق تو را زیر نگین خواهد بود
خوش باش که عاقبت نصیب من و تو ده گز کفن و سه گز زمین خواهد بود
(کاشانی، ۱۳۶۳: ۲۴۷)

هم سر حقیقتی و هم کان سخا دارم سخنی ولی جوابش فرما
گویند خدا بود و دگر هیچ نبود چون هیچ نبود پس کجا بود خدا
(کاشانی، ۱۳۶۳: ۹۱)

با دل گفتم متاع دنیا عرض است اسباب زر و سیم سراسر مرض است
گیرم که همه ملک جهان زان تو شد با خود چو جوی نمی‌بری چت غرض است
(کاشانی، ۱۳۶۳: ۹۹)

افسوس که عمر بر هوس می‌گذرد با نیک و بد ناکس و کس می‌گذرد
بر بیهوده دم بدم زمان می‌آید ضایع ضایع نفس نفس می‌گذرد
(کاشانی، ۱۳۶۳: ۱۲۰)

صیّاد ازل چو دانه در دام نهاد مرغی بگرفت و آدمش نام نهاد
هر نیک و بدی که می‌رود در عالم خود می‌کند و بهانه بر عام نهاد
(کاشانی، ۱۳۶۳: ۱۳۷)

با این حال همان‌طور که پیش‌تر یاد شد بابا افضل انسان را ترکیبی از روح و جسم می‌داند که جسم در عالم این جهانی درگیر قفس دنیاست و در زندگی آن جهانی روح از این قفس آزاد می‌شود. اینجاست که تفاوت او با خیّام در رباعی‌ها آشکار می‌شود. خیّام هیچ‌گاه به روح جاودانه اشاره نکرده است، ولی بابا افضل برای جسم روحی جاودانه باور دارد که پس از مرگ به حیاتی دیگر بازمی‌گردد. این جسم بی‌پناه خاکی خدایی دارد که او را وانمی‌گذارد. اینجاست که چهره متشرّع و زاهد بابا افضل رخ می‌نماید و چهره دوجهی او را بیش‌تر نمایان می‌سازد.

دل‌تنگ مشو که تا جهان خواهد بود از تو به جهان نام و نشان خواهد بود
این جسم که ناپدید گردد ز تو بس تو روحی و روح جاودان خواهد بود
(کاشانی، ۱۳۶۳: ۱۳۳)

سگ بین که چو سیر گشت خرم باشد وز خوردن فرداش چرا غم باشد
این عقل به مردم نه بدان داد خدای کو خود به توکل ز سگی کم باشد
(کاشانی، ۱۳۶۳: ۱۳۵)

گر آنچه خدای من ز من می‌بیند کافر بیند به صحبت من نشیند
ور کرده خود پیش سگی برگویم سگ دامن پوستین ز من درچیند
(کاشانی، ۱۳۶۳: ۱۳۸)

تا چند کنی ای تن بی‌شرم گناه یک لحظه نمی‌کنی بدین چرخ نگاه
با موی سیاه آمدی نامه سفید با موی سفید می‌روی نامه سیاه
(کاشانی، ۱۳۶۳: ۱۶۸)

به سبب دوری از عرفان و اصطلاحات عرفانی ابن‌عربی و رویکرد زمینی او به مسائل اجتماع نمی‌توان بابا افضل را شاعر نمادگرایی دانست. نمادهایی که در رباعیات شاه نعمت‌الله ولی از حقیقتی پنهان سخن می‌گفت در دیوان بابا افضل جایی ندارد. زیرا چیزی نمی‌گوید که پنهان باشد. نمادهایی که در رباعیات شاه نعمت‌الله ولی بسامد فراوانی داشت در دیوان بابا افضل بسامد اندک دارد. این نمادها هم گاه دوپهلو هستند و می‌توان حتی معنی حقیقی در نظر گرفت یا در گفتمان خراباتی خیام‌آبانه استفاده شده‌اند.

۱- آتش: ۲ بار

بسامد: ۵، ۳۵۶

دل‌سوختگان در سر کارند مکن محراب به خون دل نگارند مکن
ایشان به شب دراز رازی دارند ترسم که تو را در او سپارند مکن
(کاشانی، ۱۳۶۳: ۱۶۰)

۲- دریا: ۱ بار

بسامد: ۱۶۳

اوّل دل من راه غمت سهل نمود گفتم برسم به منزل وصل تو زود
گامی دو برفت و راه در دریا بود چان پای به پس کشید موجش بر بود
(کاشانی، ۱۳۶۳: ۱۲۲)

۳- مستی (میخانه، خرابات و ...): ۷ بار

بسامد: ۴۵، ۶۲، ۹۲، ۱۰۳، ۱۴۱، ۱۵۵، ۴۰۱

ای ذات تو محمود و محمد نامت ای اهل دو کون بنده‌ای در بامت
هرگز نچشد ز جرعه جام فنا آن کس که چشید قطره‌ای از جامت
(کاشانی، ۱۳۶۳: ۹۷)

۴- صورت و معنی: ۱۱ بار

بسامد: ۷۱، ۸۵، ۱۸۴، ۲۰۰، ۲۰۱، ۳۲۹، ۴۰۵، ۴۴۸، ۴۴۹، ۲۵۰، ۳۶۱

چرخ فلکی خرقه‌نهی‌توی من است ذات ملکی نتیجه‌خوی من است
سرّ ازل و ابد که گوش تو شنید رمزی ز حدیث کهنه و نوی من است
(کاشانی، ۱۳۶۳: ۱۰۳)

مقایسه کاربرد نماد در بیان تجارب عرفانی در رباعیات باباافضل کاشانی و شاه نعمت‌الله ولی

شاه نعمت‌الله ولی به‌طور کلی از نمادهای عشق و حقیقت بیشتر و متنوع‌تر استفاده کرده است. این امر می‌تواند نشان‌دهنده عمق و گستردگی تجربه‌های عرفانی او و تمایل بیشتر به بیان این تجربه‌ها از طریق نمادها باشد. باباافضل کاشانی کمتر از نمادهای مورد بررسی استفاده کرده است. این ممکن است بیانگر رویکرد متفاوت او در بیان تجارب عرفانی باشد و شاید از نمادهای دیگری برای بیان مفاهیم عرفانی خود استفاده کرده است. در مجموع، شاه نعمت‌الله ولی در نمادپردازی اشعار خود از نمادهای عشق و حقیقت به مراتب بیشتر و متنوع‌تر از باباافضل کاشانی استفاده کرده است، که این امر می‌تواند نشان‌دهنده تفاوت‌های اساسی در سبک و عمق تجربه‌های عرفانی این دو شاعر بزرگ ایرانی باشد.



نتیجه‌گیری

در این مقاله، به بررسی مفهوم نماد و کاربرد آن در ادبیات عرفانی پرداخته شد. ابتدا با تعریف نماد و نقش آن در ادبیات آغاز کردیم و سپس به تحلیل تاریخیچه و اهمیت نمادها در بیان مفاهیم عمیق و تجارب معنوی اشاره شد. نمادها به عنوان ابزارهای بیانی مهم در ادبیات عرفانی، به عارفان و شاعران این امکان را می‌دهند که مفاهیم پیچیده و غیرقابل بیان را به شیوه‌ای قابل فهم و ملموس به خوانندگان منتقل کنند. نمادگرایی در شعر و ادبیات عرفانی به‌ویژه در اشعار دو شاعر بزرگ ایرانی، باباافضل کاشانی و شاه نعمت‌الله ولی، جایگاه ویژه‌ای دارد. هر دو شاعر از نمادهای قراردادی برای بیان تجارب عرفانی و عشق الهی استفاده کرده‌اند. بررسی و تحلیل نمادهای عشق و حقیقت در اشعار

این دو شاعر نشان می‌دهد که هر کدام به شیوه‌ای منحصر به فرد و با توجه به تجارب شخصی و دیدگاه‌های عرفانی خود از این نمادها بهره برده‌اند. نمودار ارائه شده نیز تفاوت‌ها و شباهت‌های این دو شاعر را در استفاده از نمادهای عشق و حقیقت به خوبی نشان داد. شاه نعمت‌الله ولی به‌طور قابل توجهی بیشتر از نمادهای «آتش»، «دریا»، «مستی» و «صورت و معنی» استفاده کرده است. این امر بیانگر تأکید بیشتر او بر مفاهیم عرفانی و تجربه‌های معنوی است که با استفاده از این نمادها به تصویر کشیده شده‌اند. در مقابل، باباافضل کاشانی کمتر از این نمادها استفاده کرده است. شاه نعمت‌الله ولی با استفاده گسترده از نمادهای عشق و حقیقت، حالات از خود بی‌خودی و فناء فی‌الله، بی‌کرائگی الهی و پیوند بین صورت و معنی را به‌خوبی به تصویر می‌کشد. این ویژگی‌ها نشان‌دهنده عمق و گستردگی تجربه‌های عرفانی او و تمایل بیشتر به بیان این تجربه‌ها از طریق نمادهاست. باباافضل کاشانی نیز با رویکردی متفاوت به بیان تجارب عرفانی خود پرداخته و از نمادهای دیگری برای بیان مفاهیم عرفانی بهره برده است. در نهایت، می‌توان گفت که نمادها در ادبیات عرفانی ابزارهای قدرتمندی برای بیان تجارب معنوی و عشق الهی هستند. هر شاعر و عارف با توجه به دیدگاه‌ها و تجارب شخصی خود از این نمادها بهره می‌برد تا مفاهیم عمیق عرفانی را به شیوه‌ای قابل فهم و ملموس به خوانندگان منتقل کند. بررسی و تحلیل نمادهای عشق و حقیقت در اشعار باباافضل کاشانی و شاه نعمت‌الله ولی نشان می‌دهد که هر کدام به شیوه‌ای منحصر به فرد و با توجه به دیدگاه‌های عرفانی خود از این نمادها استفاده کرده‌اند و این امر به درک بهتر و جامع‌تری از تجارب عرفانی و روش‌های بیان آن‌ها کمک می‌کند.

منابع

- تبریزی، شمس‌الدین محمد (۱۳۶۹) مقالات شمس تبریزی. تصحیح محمدعلی موحد. تهران: خوارزمی
- پورجوادی، نصرالله (۱۳۸۳) «شعر عارفانه محض و شعر رندانه و عاشقانه در شاه نعمت‌الله ولی». مجموعه مقالات درباره شاه سید نعمت‌الله ولی. گردآوری شهرام پازوکی. تهران: حقیقت
- پورنامداریان، تقی (۱۳۶۸) رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی. چاپ سوم (با اصلاحات و اضافات). تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی
- سلاجقه، پروین (۱۳۷۹) «ایماژ، استعاره و نماد»، کتاب ماه ادبیات و فلسفه. شماره ۳۷، صص ۳۶-۳۹
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰) زیور پارسی (نگاهی به زندگی و غزل‌های عطار). چاپ دوم. تهران: آگاه
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۵) بیان. چاپ نخست از ویرایش سوم. تهران: میترا
- شوالیه، ژان؛ گربران، آلن (۱۳۷۸) فرهنگ نمادها. ترجمه سودابه فضائی. جلد یک. تهران: جیحون
- عراقی، فخرالدین (۱۳۸۶) کلیات. تصحیح و توضیح نسرین محتشم. چاپ سوم. تهران: زوآر
- فتوحی، محمود (۱۳۸۵) بلاغت تصویر. تهران: سخن
- کاشانی، افضل‌الدین محمد مرقی (۱۳۶۳) رباعیات بابا افضل کاشانی. تصحیح و تعلیقات: سعید نفیسی. چاپ دوم. تهران: فارابی
- کاشانی، خواجه افضل‌الدین محمد کاشانی (۱۳۶۱) جامع‌الحکمه. به کوشش محمدتقی دانش‌پژوه. تهران: بنیاد قرآن
- مقدادی، بهرام (۱۳۷۸) فرهنگ اصطلاحات ادبی (از افلاطون تا عصر حاضر). تهران: فکر روز
- منصوری، نادر (۱۳۸۳) «صور خیال عشق در دیوان شاه نعمت‌الله ولی». سرافرده عشق (مجموعه مقالات درباره شاه نعمت‌الله ولی). به کوشش دکتر محمدرضا صرفی و دکتر محمدرضا صدق‌بصری، کرمان: دانشگاه شهید باهنر کرمان
- مولوی، شمس‌الدین محمد (۱۳۶۳) مثنوی معنوی. تصحیح نیکلسون. به اهتمام نصرالله پورجوادی. تهران: امیرکبیر
- میرصادقی، میمنت (۱۳۷۳) واژه‌نامه هنر شاعری. تهران: کتاب مهناز
- ولی، شاه نعمت‌الله (۱۳۷۲) رباعیات شاه نعمت‌الله ولی. به کوشش محمود مدبری. تهران: گلاره.

An Analysis of the Function of Love Symbols in the Quatrains of Bābā Afzal Kāshānī and Shāh Ne‘matollāh Valī «Based on Four Conventional Symbols: Fire (Ātaš), Intoxication (Mastī), Ocean (Daryā), and Form and Meaning (Šūrat va Ma‘nī)»

Abstract

This article explores the application of symbols in expressing mystical experiences within the quatrains of two eminent Iranian poets and mystics, Bābā Afzal Kāshānī and Shāh Ne‘matollāh Valī. The primary objective of this research is to analyze how these two poets employ symbols in their verses and to compare their usage in articulating mystical experiences. The study focuses on four conventional symbols widely recognized in mystical traditions: Fire (Ātaš), Intoxication (Mastī), Ocean (Daryā), and Form and Meaning (Šūrat va Ma‘nī). Through a meticulous examination of the quatrains of Bābā Afzal Kāshānī and Shāh Ne‘matollāh Valī, this research elucidates the role of these symbols in conveying mystical experiences and their connection to the mystical themes prevalent in their poetry. The findings reveal that the frequency of the four symbols—Fire, Intoxication, Ocean, and Form and Meaning—is notably higher in the quatrains of Shāh Ne‘matollāh Valī. This comparison underscores the significance of symbolic expression in uncovering the dominant discourse within literary works. Consequently, the study concludes that analyzing symbols in mystical poetry opens a window into a deeper and more comprehensive understanding of the mystical experiences and perspectives of these two great Iranian poets. This research contributes significantly to clarifying the role and importance of symbols in mystical poetry and offers a comparative analysis of the two poets' viewpoints.

Keywords: Symbol; Bābā Afzal Kāshānī; Shāh Ne‘matollāh Valī; Love; Mysticism

بررسی تطبیقی داستان‌های شیرزاد حسن و غلام‌حسین ساعدی

زهرالرستانی

گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کرمانشاه، دانشگاه آزاد اسلامی، کرمانشاه، ایران.

zahralorestani@iau.ac.ir

خاطره مرادی

کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، واحد کرمانشاه، دانشگاه آزاد اسلامی، کرمانشاه، ایران.

khaterehm35@gmail.com

چکیده

در این پژوهش برآنیم تا به روش توصیفی-تحلیلی آثار غلام‌حسین ساعدی و شیرزاد حسن (رمان تاتارخندان و عزاداران بیل اثر غلام‌حسین ساعدی، حصار و سگ‌های پدرم و مه در کنداب اثر شیرزاد حسن) مورد کاوش قرار دهیم و جلوه‌های مکتب‌های ادبی را در آثار آن‌ها جست‌وجو نماییم. با توجه به اینکه جنبه‌های سوررئالیستی و رئالیسم جادویی در این آثار بازتاب چشم‌گیری دارد به بررسی آن‌ها پرداخته شده است. نظر به پژوهش انجام شده، مشخص می‌شود که در آفرینش این داستان‌ها، در ویژگی‌های بسیاری از جمله: خواب و رؤیا گونگی، حوادث فرا منطقی و جادویی، مسخ، نبود مرز مشخص میان رؤیا و واقعیت، ترس و وهم. با یک‌دیگر شباهت زیادی دارند. رمان «عزاداران بیل» غلام‌حسین ساعدی و «حصار و سگ‌های پدرم» از شیرزاد حسن ریشه روانی دارند، مولفه‌های سوررئالیستی و رئالیسم جادویی در آن‌ها بسامد بالایی دارد. هم‌چنین در «رمان تاتارخندان» ساعدی و «مه در کنداب» شیرزاد حسن بسامد مولفه‌های این مکتب‌ها به نسبت دو اثر دیگر کمتر است. هر کدام از آثار مطرح شده دارای برخی از عناصر سوررئالیستی و رئالیسم جادویی می‌باشند و فضای داستان‌های آنان آکنده از رنج و اندوه است. اما جنبه‌های سوررئالیستی و رئالیسم جادویی داستان‌های ساعدی نمود بیشتر و پررنگ‌تری دارند.

کلیدواژه‌ها: سوررئالیسم، رئالیسم جادویی، شیرزاد حسن، غلام‌حسین ساعدی.

مقدمه

«سوررئالیسم به معنی وسیع کلمه نوعی فلسفه است؛ زیرا جهان‌بینی تازه‌ای را بیان می‌کند و به دنبال کشف راز کیهان است، نه اینکه تجربه‌گرایی ساده‌ای باشد. در عین حال هم عمل است و هم تفکر درباره غایات این عمل. سوررئالیسم در درجه اول عصیان است که حاصل برخوردی تراژدیک است بین قدرت‌های روح و شرایط زندگی. می‌توان گفت که نطفه همه سوررئالیسم‌ها در این جمله آندره برتون نهفته است: من که مطلقاً ناتوانم از اینکه سهمی در تعیین سرنوشتی که برایم مقدر شده است، داشته باشم. از اینکه هستی‌ام را با شرایط مضحک همه هستی‌های دیگر تطبیق دهم، خودداری می‌کنم.» (حسینی، ۱۳۸۴: ۷۸۱). سوررئالیسم در ادبیات داستانی مؤلفه‌های بسیاری دارد که از ویژگی اصلی آن می‌توان به تأکید بر امر نگارش خودکار و تأکید بر وجه ناخودآگاه ذهن بشر و اهمیت و اصالت بخشیدن به اوهام و خیال‌بافی‌های نفسانی، آن هنگام که فارغ از هر گونه قید اخلاقی، عقلانی باشد اشاره کرد. که این موارد از ویژگی‌های ویژه‌ای سوررئالیسم بعنوان گونه‌ای از ادبیات پسارئالیستی است که تا حدودی موجب تمایز آن از دیگر صورت‌های ادبیات ما بعد رئالیستی می‌شود.

یکی دیگر از مکاتب ادبی رئالیسم جادویی است. رئالیسم جادویی به عنوان سبک و شیوه‌ای نوین در داستان‌نویسی در نیمه دوم قرن بیستم زمانی که سخن از مرگ رمان بود، پدید آمد و بر خلاف بسیاری از سبک‌ها و مکاتب دیگر دارای بیانیه و قواعد تئوریک مشخصی نبوده و همچنین دگرگونی‌هایی که به مرور زمان در این سبک داستان‌نویسی در کشورهای مختلف به وجود آمده، تعریف آن را بیش از پیش مشکل کرده است. منتقدان غربی در صدد مشخص کردن چهارچوب نظری برای این سبک برآمده‌اند و تلاش آن‌ها به درک بهتر این سبک کمک فراوان کرده است. به طور خلاصه می‌توان گفت رئالیسم جادویی شیوه‌ای از داستان‌نویسی است که در آن مرز واقعیت، خیال و رویا در هم آمیخته می‌شود و مرز مشخصی میان این سه عنصر نیست و داستان‌نویس با استفاده از واقعیت‌های سیاسی و اجتماعی و باورها و اساطیر ملی و آرمان‌های ملت خود دست به آفرینش داستان می‌زند. اگر چه این سبک داستان‌نویسی با ویژگی‌هایی که اکنون از آن می‌شناسیم با نام آمریکای لاتین و به‌ویژه با نام گابریل گارسیا مارکز و آثار او و به خصوص با رمان «صد سال تنهایی» پیوندی ناگسستنی یافته است؛ اما این شیوه تنها مختص به این منطقه از جهان نیست و در ادبیات کلاسیک ایران رگه‌هایی از این سبک داستان‌نویسی را می‌توان در متونی مختلف یافت.

در این پژوهش سعی بر آن داریم که با رویکرد تحلیلی-توصیفی به تحلیل تطبیقی مؤلفه‌های سوررئالیستی و رئالیسم جادویی در داستان‌های شیرزاد حسن و غلام‌حسین ساعدی پردازیم و ذکر این نکته را ضروری می‌دانم که این بدان معنا نیست که داستان‌های این نویسندگان کاملاً با مؤلفه‌های سوررئالیسم و رئالیسم جادویی منطبق است مسلماً حضور یک یا چند مؤلفه از یک مکتب خاص در آثار نویسندگان بیانگر این نیست که آن اثر به سبک ادبی نگاشته شده است از آنجا که در این آثار عنصر وهم و خیال بر واقعیت غلبه کرده است و این مشخصه، مرز تشخیص داستان‌های سوررئالیستی از غیر سوررئالیستی است و نیز شاهد حضور برخی دیگر از عناصر رئالیسم جادویی در این داستان‌ها بودیم. کوشیده‌ایم با ذکر نمونه‌هایی از متن که از ماهیت نگارش سوررئالیستی و رئالیسم جادویی برخوردار بوده‌اند اثبات کنیم که شیرزاد حسن و غلام‌حسین ساعدی در بعضی از آثار متأثر از این جنبش‌های ادبی بوده و از آن در آثارشان بهره گرفته‌اند.

پیشینه پژوهش

با جست‌وجوی تامی که در کتاب‌ها و مقالات و صفحات اینترنتی انجام گرفت، معلوم شد که هنوز تحقیقی با روی‌کرد تحلیل و بررسی آثار غلام‌حسین ساعدی و شیرزاد حسن انجام نگرفته است. و کم‌تر مورد استقبال پژوهشگران حوزه ادبیات تطبیقی قرار گرفته است.

اما در موضوع مکتب سوررئالیسم (فراواقع گرایی) در ادب فارسی، کتاب‌ها، مقاله‌ها و پایان‌نامه‌های زیادی نوشته شده که در اینجا از مهم‌ترین آن‌ها و دارای بیشترین ارتباط با پژوهش حاضر یاد می‌شود.

مقدم و حاجیان (۱۳۹۲) در مقاله‌ای به عنوان «سوررئالیسم و تأثیر آن در آثار کافکا» ضمن تشریح این مکتب و بیان مؤلفه‌های آن به این نتیجه رسیده‌اند که در آثار کافکا مؤلفه‌های شاخص سوررئالیستی مانند کنکاش در گذشته، تصادف عینی، نگارش خودکار، اهمیت دیوانگان، اقبال، طنز و... مشهود است.

تسلیم جهرمی (۱۴۰۰) در مقاله‌ای به بررسی «ویژگی‌های طنز و فکاهی‌های سیاه سوررئالیستی در هزار و یک شب» پرداخته که نتایج این جستار نشان می‌دهد که بیشترین بسامد طنز سیاه در این اثر با ویژگی‌های هم‌چون: اغراق و مبالغه، تضاد و تناقض، توصیفات سوررئالیستی، تراژدی-کمدی، مسخ و تشبیه به حیوانات و... هستند که در نثر بیش از شعر دیده می‌شوند.

بازوند (۱۴۰۰) در مقاله‌ای به «تأثیر سوررئالیسم بر داستان‌نویسی معاصر ایران» پرداخته که پژوهشگر ضمن بیان تاریخچه‌ای کوتاه از این مکتب و ارتباط آن با دادائست‌ها اشاره کرده و بر این باور است که شیوه این مکتب انعکاس نابسامانی‌ها و آشفتگی‌های قرن بیستم است و از طرفی چون این مکتب ریشه در بسیاری از فرهنگ‌های گوناگون ملل شرقی مانند تصوف اسلامی و آیین بودایی و... دارد، شناخت کامل آن امری اجتناب‌ناپذیر به نظر می‌رسد.

صادقی (۱۳۹۸) در پایان‌نامه‌ای به «تحلیل داستان‌های معاصر ایران ۱۳۸۶-۱۳۹۶ه. ش» از منظر مؤلفه‌های مکتب ادبی سوررئالیسم» پرداخته که برآیند این تحقیق بیانگر آن است که داستان کوتاه بیش از رمان تحت تأثیر این مکتب واقع شده و سهم نویسندگان زن نسبت به نویسندگان مرد کمتر است و از مؤلفه‌های شاخص این مکتب در آثار مورد بررسی می‌توان به طنز سیاه، مرگ‌اندیشی، عصیان، واقعیت برتر و... نام برد.

خوش خلق (۱۳۹۹) در پایان‌نامه‌ای با عنوان «تحلیل تطبیقی مؤلفه‌های سوررئالیسم در اشعار هوشنگ ایرانی و احمد شاملو» پرداخته و یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که جلوه‌های شگفت و جادو، رویا، تصادف عینی و... در شعر هوشنگ ایرانی و مؤلفه‌های نگارش خودکار، رویا، امرشگفت و جادو و طنز در شعر شاملو نمود یافته است.

پژوهشی مشابه پژوهش حاضر صورت نگرفته است، از این رو در مقاله به بررسی و مقایسه مؤلفه‌های مکتب‌های ادبی در داستان‌های ساعدی و حسن می‌پردازیم.

مؤلفه‌های برجسته در داستان‌های ساعدی و شیرزاد حسن

مسخ

میرعابدینی در صد سال داستان‌نویسی، به دو نوع استحاله در شخصیت‌های ساعدی اشاره می‌کند: «استحاله جسمی که در داستان موسرخه در مجموعه عزاداران بیل می‌توان اشاره کرد و دیگر استحاله روحی که در داستان گاو در قالب شخصیت اصلی که مشدی حسن است، نمود می‌یابد.» (۱۳۷۷: ۹۱-۹۲)

موسرخه پس از دگرگونی و مسخ شدن، ظاهری عجیب و شگفت به خود می‌گیرد و ساعدی در توصیف او این گونه می‌گوید: «موسرخه چهار دست و پا در میدان بزرگ شهر می‌خزید و جلو می‌رفت و طنابی را که به میچ پایش بسته بودند به دنبال می‌کشید. جماعت زیادی دوره‌اش کرده بودند، بهت زده نگاهش می‌کردند که چگونه با چشمان بسته خود را روی زمین می‌کشد و پیش می‌رود. بچه‌ها پوست میوه، نان، کاغذ باطله و آشغال جلوش می‌ریختند و موسرخه همه را می‌بلعید. جوان قد بلندی که وسط جماعت ایستاده بود گفت: «من دیدم، خودم با این چشم‌هام دیدم که از توی فاضلاب در اومد. می‌دونین از همون جایی که وقتی دو تا جونور گنده گرفته بود و می‌گفتن که سگ آبی هستن» (غلامحسین ساعدی، ۱۳۴۹: ۱۸۱).

هم‌چنین موسرخه شباهتی عجیب با موش و گراز پیدا می‌کند و مردم بیل نمی‌توانند او را شناسایی کنند: «جانور عجیبی آمده بود به بیل و زده بود به خرمن. شبیه هیچ حیوانی نبود. پوزه‌اش مثل پوزه موش دراز بود. گوش‌هایش مثل گوش گاو راست ایستاده بود. اما دست و پایش سم داشت. دم کوتاه و مثلی‌اش آویزان بود، دوتا شاخ کوتاه که تازه می‌خواست از زیر پوست بزند بیرون پایین گوش‌ها دیده می‌شد. زور که می‌زد، پلک‌هایش باز می‌شد و چشم‌هایش که مثل چشم‌های قورباغه بالا را نگاه می‌کرد از زیر شاخ‌ها پیدا می‌شد» (همان: ۱۷۶).

اوج سوررئالیسم در این داستان مسخ موسرخه است به حیوانی که پوزه‌اش دراز شده است: «مثل پوزه موش، پشم‌های سرو صورتش به هم ریخته بود، دست و پایش ورم کرده و کثیف بود. انگار که سم پیدا کرده بود. خلخال‌های پایش گل‌آلود بود؛ زور می‌زد که چشم‌هایش را باز کند؛ نتوانست چند تکه از اندام‌هایش آویزان بود» (ساعدی، ۱۳۴۹: ۲۵۳).

بیشترین نمود مسخ را در داستان چهارم این مجموعه می‌توان دید وقتی که گاو مشدی حسن می‌میرد، زن او از فرط گریه و ناله مریض می‌شود و برادر زن مشدی حسن می‌گوید: «مشدی حسن دیگر از دست رفت اون نمی‌تونه پا بگیره و آدم بشه.» (ساعدی، ۱۳۴۹: ۱۲۱)

داستان، نهایت دل‌بستگی و تعلق خاطر شخصیت‌ها را به حیوانات خود نشان می‌دهد، تا جایی که اگر گاوی بمیرد صاحب گاو هم تا حد هلاکت پیش می‌رود. مشدی حسن یک شخصیت پویاست که در طول داستان، دچار دگرگونی و تحول می‌شود او که به زندگی روستایی دل‌بسته است و عمری را در آنجا سپری کرده است. در نظر او بدون گاو زندگی کردن محال است و به همین دلیل نمی‌تواند مرگ گاو را بپذیرد. مرگ گاو در واقع مرگ خود اوست و به عبارتی، گونه دیگر مرگ شخصیت اصلی این داستان است.

راوی در رمان «حصار و سگ‌های پدرم» در پایان حکایت زندگی پرفراز و نشیب خود شخصیت دیگری کسب کرده است، او پس از چند سال هم‌نشینی با سگ‌های پدرش در زیر یگ گنبد و فراموش کردن خیلی چیزهای زندگی پیشین، اینک مانند سگ‌ها صدای عوعو از خود بروز می‌دهد و مانند آن‌ها پوزه در کاسه بزرگی نگهبان گورستان در آن شوربا برایش می‌آورد، می‌ساید. دیگر حتی فریاد کردن هم فراموش کرده، همانند سگ‌ها پارس می‌کند، به زندگی

و هم‌دمی با سگ‌ها خو گرفته است. او بدین ترتیب خود را هم‌سان سگ‌ها می‌یابد و بخشی از شخصیت خود هر چند شخصیت ظاهری‌اش باشد، دارای رفتار و ویژگی‌های رفتاری سگ‌ها شده است.

«شب‌ها نیز که غم‌ها تسخیر می‌کند، آوازهای روزگاران گذشته را به یاد نمی‌آورم. همانند سگ‌های پدرم پارس می‌کنم و مثل آن‌ها پوزه‌ام را داخل لگن شوربا فرو می‌برم. آن شوربایی که دم غروب گورکن چلاق، داخل لانه‌ام به ستم دراز می‌کند» (حسن، ۱۳۹۳: ۲۲).

اشیاء سورئال

از ویژگی‌های سوررئالیسم در این داستان، اشیاء سوررئالیستی و فراواقعی دنیای کوچک بیل است که وقتی مردم شهر، با حیرت به آن‌ها نگاه می‌کنند و می‌خندند.

ساز عجیب اسلام، خانه‌های کوتاه و عجیب و غریب بیل که پنجره و در آن‌ها یکی است و سقف ندارد. خلق و خوی عجیب و غریب بیل‌ها و خلاصه آدم‌هایی که تک‌تک مسخ می‌شوند و می‌میرند همه و همه فضای این مجموعه را سوررئالیستی و فراواقعی نشان می‌دهد و در آخر، حس پوچ‌گرایی عجیبی را به خواننده القا می‌کند، که انگیزه یک اثر فراواقعی می‌شود.

سیاه‌پوشی مردم و پیایی عزاداری و نوحه و گریه بی‌دلیل بیل‌ها این حس را به خوبی تقویت می‌کند. «تقریباً تمام داستان‌های عزاداران بیل بر الگوی داستان نقاب مرگ سرخ ادگار آلن پو بنا شده. در داستان، بلا و مصیبتی بر سر اهالی روستای بیل نازل می‌شود و زندگی دردناک و محنت‌زده آن‌ها را بیش‌تر بر می‌آشوبد. در سه داستان اول عزاداران بیل، مرض به صورت‌های گوناگون می‌آید و اهالی ده را به عزا و مصیبت گرفتار می‌کند.» (سیف‌الدینی، ۱۳۸۷: ۱۹۴)

در رمان حصار و سگ‌های پدرم از اشیاء زیادی با توجه به بافت متن و ضرورت داستان یاد شده است که در بازنمایی گفتمان‌ها و رابطه میان وضعیت‌ها، رویدادها و کنش‌ها تناسب ویژه‌ای را برقرار کرده است. در این داستان بارها از واژه‌هایی هم‌چون حصار، دیوار، خنجر، عصا، تازیانه، گنبد، تیغ، صندوق، قفس، شمع، حنا، آینه، پنجره، و واژه‌های دیگری استفاده شده است که هر کدام از این اشیاء و مکان‌ها و هم‌چنین کاربرد آن‌ها، معانی‌ای را بازنمایی می‌کند که با توجه به بافت و متن مورد نظر، در راستای القای وضعیتی فلاکت‌بار و نابرابر است. پدر همیشه شالی بر کمر و خنجر و عصایی در دست دارد؛ او که هم‌چون فرمانده‌ای با زیردستان خود رفتار می‌کند، تازیانه و عصایی را در دست می‌گیرد که مانند ابزاری برای کنترل و مجازات بکار می‌برد و در روند سلطه روزافزون او نقش اساسی دارد. او با این ظاهر مهیب و قانون‌پردازی‌های یک جانبه‌اش، تصویری منحصر به فرد را از خود بر جای گذاشته است و این وضعیت را چنان به تثبیت رسانده است که در نبود خود نیز کنترل و تداوم آن هم‌چنان برقرار است. تازیانه، دلالت بر دو طرف رابطه دارد که یکی مجازات‌کننده و دیگری مجازات‌شونده است. از آنجا که پدر خود حکم می‌دهد و مجازات می‌کند، این وسیله مجازات تنها در دست او دیده می‌شود و مجاز به استفاده از آن است. هم‌چنین انحصار این اشیاء، در ایجاد فاصله با دیگران و ابزاری برای اعمال قدرت و گسترش آنجایگاه ویژه‌ای دارد. اشیاء و ابزاری هم‌چون تازیانه، خنجر، چاقو، و کلید که آن مجموعه اشیائی است که با خود قدرت را به هم‌راه دارد و در کنترل و مجازات دیگران بکار گرفته می‌شود، در انحصار پدر است و آنچه در اختیار دیگران است، سوزن و سنجاق، شمع، حنا، شانه، آینه، دوک، سطل و اشیاء دیگری از این دست می‌باشد که به نسبت اشیائی که در اختیار پدر است، در مناسبات قدرت

جایگاهی ندارند و در خدمات رسانی و امور روزانه کاربرد دارند. حصار و دیوارهای بلند و بی‌نفوذ آن، همان طور که در داستان توصیف شده است، بر زندانی بزرگ دلالت دارد که به دنیای آن‌ها بدل شده است و اقدام به فرار از آنجا مجازات سنگینی را به دنبال دارد. از سوی دیگر، دیوارها به نوعی مرزها را مشخص می‌کنند که کاملاً در خدمت کنترل و مشروعیت بخشی به قدرت حاکمه هستند. پدر، هم‌چون زندانبانی که خود هم مؤلف قانون است و هم مجری آن، برای این مرزبندی‌ها و کنترل آن‌ها اهمیت ویژه‌ای قایل است. در این رمان انواعی از ابزارها و قواعدی وجود دارند که دلالت بر این مرزبندی‌ها می‌کنند؛ دیوارها، میله‌های پنجره‌ها، تفکیک‌های جنسیتی، اتاق‌های جداجدا، قفل‌ها، قفس‌ها، لباس‌ها، وظیفه‌ها و پست‌های هر کدام از افراد ساکن حصار نیز از جمله این مرزبندی‌ها به حساب می‌آیند. همه این موارد که در جهت کنترل بیشتر است از جنس سلطه‌اند و دلالت بر بایدها و نبایدهایی دارند که هنجارهای ویژه حصار را بر ساخته‌اند و هر کدام حصاری داخل حصار بزرگتری به شمار می‌آیند. این مرزبندی لایه‌لایه و تودرتو در نهایت به سوژه ختم می‌شود و خود سوژه نیز در بازتولید آن نقش اساسی دارد. آنچه از مفهوم مرز با هر ساخت و ظاهری القا می‌شود کنترل و نظارت بر ساکنان داخل آن مرز و کسانی است که وارد آنجا می‌شوند. به سبب سلطه‌ای که سراسر حصار را در بر گرفته است این مرزبندی‌ها انواع متفاوتی را دارد و کلیت حصار را در بر گرفته است.

عقاید و باورهای شگفت‌انگیز

باورهای عامیانه یکی از پایه‌های اصلی فرهنگ هر ملت و تجلی‌گاه ادبیات آن ملت می‌باشد و استفاده از باورهای عامیانه در آثار ادبی همواره یکی از دست‌مایه‌های نویسندگان در پرداختن به مضامین اخلاقی و تربیتی بوده است. انسان‌ها معمولاً بر اساس باورها و اعتقادات خود زندگی می‌کنند و برایشان ارزش به شمار می‌رود. این باورها گاه به‌صورت فردی و گاهی جمعی و گروهی است. در کنار باورها و اعتقادات انسانی و دینی، متأسفانه باورهای خرافی قرار دارد که به دلیل ناآگاهی بوده و ریشه بسیاری از رنج‌هاست. بر اساس این اعتقادات، اعمالی رخ می‌دهد و آیین‌ها و آدابی شکل می‌گیرد که همواره با بشر است. هرکدام از این اعتقادات جایگاه خاص خود را دارند و هرکدام به‌نوعی نشانگر آداب خاص، اندیشه و فرهنگ‌های گوناگون آن مردم هستند که به آن پای‌بند می‌باشند. در این اثر نمونه‌های از این اعتقادات دیده می‌شود که به چند مورد از آن‌ها اشاره می‌شود:

واکنش بلاهت‌آمیز بیلی‌ها هنگام یافتن جعبه فلزی در کنار جاده، جلوه‌ای طنزآمیز به خود می‌گیرد: آن‌ها جعبه را ضریح می‌پندارند و از آن شفای مریض می‌جویند؛ ولی بعد معلوم می‌شود چیزی جز یک صندوق که از آمریکایی‌ها بوده نیست. وقتی آمریکایی‌ها سر می‌رسند و گم شده خود را می‌برند، بیلی‌ها برای ضریح ازدست‌رفته، به گمان خود، عزاداری می‌کنند:

کامیون‌ها که دور شدند ننه‌فاطمه و ننه‌خانوم رفتند علم‌ها و پنجه‌ها و شمعدان‌ها را جمع کردند و بردند توی علم‌خانه. اسلام و کدخدا با بیل خاک‌ها را کنار زدند و شمایل را آوردند بیرون. شب که شد مردها آمدند و جمع شدند کنار استخر. زن‌ها هم رفتند و نشستند پشت دیوار. اسلام رفت بالای سنگ سیاه مرده‌شوری و روضه خواند. بیلی‌ها های‌های گریه کردند (همان، ۱۸۹).

اعتقاد داشتن به ازمابه‌تران در این اثر دیده می‌شود: «جوان قدبلندی که وسط جماعت ایستاده بود گفت خودم با این چشم‌هام دیدم که از توی فاضلاب در اومدم. می‌دونین از همون جایی که وقتی دوتا جونور گنده گرفته بودن و می‌گفتن سگ آبی هستن زن پیری گفت: نکنه ازمابه‌تران باشه!» (همان: ۲۲۳).

از آنجا که شخصیت‌های «تاتار خندان» از میان مردم عادی هستند، نوعی تعامل و روابط بینامتنی بین این متن با باورهای مردم مانند دیگر آثار ادبی بر قرار است:

دنده سوم ماشینش خراب بود، باوجوداین از رو نمی‌رفت و وقتی سرعت می‌گرفت و می‌خواست دنده عوض کند، دهاتی‌ها داد می‌زدند: «نمی‌ره حاجی، نمی‌ره».

و حاجی می‌خندید و می‌گفت: «بر چشم بد لعنت، کدام یکی تان بی‌نماز هستید؟» (ساعدی، ۱۳۷۳: ۲۹-۳۰). اعتقاد به چشم‌شور و بد همیشه در بین مردم بوده است. تمیزی و نظافت هم جز مسائلی است که در بین انسان‌ها دارای اهمیت است.

نمونه دیگر از باورهای خرافی در این روستا در خصوص زن زائو است. بعضی از کارهای بی‌اساس و خرافی که در زمان تولد بچه و به‌ویژه زنی که نمی‌تواند بچه‌اش را به دنیا بیاورد این است که زنان قرآن بر سرگرفته و شوهر زائو باید در آستانه سه بار بشاشد و اسب نر دور خانه بگردانند تا بچه به دنیا بیاید (همان: ۳۰۵).

ترس و وحشت

یکی از شگردهای خاص در آثار ساعدی خلق فضاهای مخوف و ترسناک است که گاه برای مخاطب واقعی جلوه می‌کند و مخاطب احساس می‌کند چنین صحنه‌های رخ داده است. این خوف و هراس در آثار ساعدی باعث ایجاد صحنه‌های مخوف و سهمگین می‌شود.

حضور صداها و ناشناخته و مرموز و توصیف این صداها در داستان عزاداران بیل موجب ایجاد هراس و ترس است. از جمله این توصیف‌ها می‌توان به توصیف صدای زنگوله که در جای‌جای داستان عزاداران بیل مشاهده می‌شود، اشاره کرد. این صدا از همان آغاز کتاب شروع می‌شود و هرازگاهی در لابه‌لای داستان‌ها دیده می‌شود. صدای زنگوله‌ای که در داستان، ترس‌آور است و می‌شود گفت که این زنگوله نماد مرگ و نابودی است:

«کدخدا ایستاد و گوش داد صدای زنگوله از دور شنیده می‌شد» (ساعدی، ۱۳۴۹: ۶) در میانه راه نیز ننه‌رمضان صدایی خفه و مضطربی می‌شنود که به عقیده اسلام: «صدای زنگوله‌س کولی‌ها اومدن از پشت کوه رد می‌شن خلخال‌های پاهاشون این جوری جیرینگ جیرینگ صدا می‌کنه» (همان: ۱۰)؛ اما کدخدا پاسخ می‌دهد: «نه، کولیا نیستن، هنوز خیلی مونده که پیداشون بشه» (همان: ۱۱). بحث بر سر چیستی و ماهیت صدا ادامه می‌یابد و در مریض‌خانه نیز هنگامی که دکتر گوشی را بر سینه مریض می‌گذارد، صدای زنگوله می‌آید: «صدای زنگوله آرام‌آرام دور شد و انتهای بیابان خاموش شد» (همان: ۲۰). در عزاداران بیل، صدای خفه و مضطرب زنگوله خاموش شدنی نیست. در بیابان، در شهر، در بیل، در خاتون‌آباد، و همه جا این صدا به گوش می‌رسد و شنیده می‌شود. از جمله صداها و ناشناخته دیگر می‌توان به صدای زوزه سگ‌ها، صدای نفس‌های گرسنه‌ای که نزدیک می‌شود، صدای گریه، صدای غلغل دیگ آتش و... به دفعات و بدون این که منبع مشخصی داشته باشد در بیل به گوش می‌رسد.

در داستان هفتم، وحشت و هراسی که موسرخه در بیل ایجاد کرده و صحنه مردی با تله‌موش بزرگ که چند موش لاغر در آن بود به اتمام می‌رسد. می‌شود این گونه ادعا کرد که در این داستان، فضا در میان روشنی و تاریکی در حال حرکت است و آن چیزهای ناشناخته، از درون تاریکی، باعث رعب و دلهره می‌شوند.

یکی از اهداف ساعدی از آوردن صداهای مرموز و مبهم در این اثر ایجاد فضایی ترسناک برای خواننده است. داستان‌های «عزاداران بیل» به نوعی طنزگونه‌اند، اما طنزی از نوع گروتسک نه طنز خنده‌آور پوچ یا طنز سیاه. «در این مجموعه، مضحکه به عمق اثر رسوب کرده و موقعیتی تازه پدید آورده است. غرابت از درون زندگی برخاسته و بر فضای داستان چیره شده است و نیروی تکان‌دهنده به آن بخشیده است» (میر صادقی، جمال و میمنت، ۱۳۷۷: ۲۲۹). داستان حصار و سگ‌های پدرم جلوه‌هایی از ترس و وهم و هذیان شخصیت‌های داستان را انعکاس می‌دهد. بیش‌تر این وحشت و رُویاها در کلام شخصیت اصلی داستان یعنی پسر بزرگ مشهود است. در تمام آن مدت او نظاره‌گر بقیه خواهران، برادران، و بقیه اشخاص داستان است که در چنبره قدرت پدر گرفتار شده‌اند و این ترس و رُویا در تمام صحنه‌های بعد از کشتن پدر بیش‌تر قسمت‌های داستان را شامل می‌شود.

«شب‌های زیادی، چراغ به دست در گوشه و کنار حصار، یک‌دفعه با من روبه‌رو می‌شد. آن شب‌هایی که خواب از چشمانم می‌گریخت و بی‌تاب و بیقرار بودم. بر سرم می‌لغیدید» (حسن، ۱۳۹۳: ۵۳).

«رُویای آن بردرانم به واقعیت تبدیل می‌شود که سال‌ها در به‌در و آواره بودند. همان‌ها که توسط گرگ و شغال خورده شده بودند و آن‌ها که در شهرها و روستاهای دوردست، کنار هم سر بر زمین می‌گذاشتند و صد و یک نقشه برای ویران کردن حصار می‌کشیدند و... دوباره خودشان نقشه را به هم می‌زدند... ده‌ها دیوار و حفاظ حصار را خراب می‌کنیم و رو به شهرها و روستاهای دیگر سفر می‌کنم. به حصارهای دیگر می‌رویم و با مردان و زنان دیگر آشنا می‌شویم. خواهرانم شوهر می‌کنند و برادرانم زن می‌گیرند...» (همان: ۷۳).

«نیمه‌شبی کشتمش بی‌آن‌که کسی بفهمد دفنش کردیم. در کنار مزار آن بزرگ‌مردی که دور از گورستان چوپان و گاوچران و کارگر و نوکرها، ده قرن است که آنجا آرمیده است... پس از سال‌های بسیار، جنگ‌ها و کشت و کشتارها و غزوات تمام نشدنی، آن دامن دشت، به گورستان تبدیل شد» (همان: ۹۸).

یکی دیگر از برجسته‌ترین آثار شیرزاد حسن از لحاظ رُویا و رُویایی «کنداب در مه» است که همین تصویری که این عبارت القاگر آن است فضایی همانند فضای درون رُویاها و جوی طلسم‌آمیز را فریاد می‌آورد. فرهاد، راوی آن از همان سطرهای نخست سخن از خواب و خیال و رویاهای خود را آغاز می‌کند. او در رُویا چیزهای زیادی را می‌بیند. فرهاد بارها و بارها رُویای کنداب (خه‌رند) را که روح خود را در داخل آن گم یا رها کرده است، می‌بیند. او بارها در خواب می‌بیند که در کنداب سقوط کرده و تک‌تکه شده است در رُویاهایش کنداب او را فرا می‌خواند که تا پیر نشده و نمرده، برگردد و در آن سحر و جادو تأمل کند.

فرهاد پس از بازگشت از سفر شگفت‌انگیز خود، وقتی در شهر و دیار خود کسی را پیدا نکرد و هیچ کس را نشناخت، احساس کرد که انگار در یک خواب ترسناک است و در طلسمی گیر افتاده است. نمی‌دانست که آیا آتش خواب و خیال است یا دیروزش. او که آرزوهای بسیاری داشته و امیدوار بوده است که در اینجا و در این بازگشت به میهن به آن برسد، با دیدن اوضاع تازه زادگاهش ناامید می‌شود و می‌گوید: «دیگر محال است در این ویرانه کوچک‌ترین رُویای من تحقق پیدا کند.» (حسن، ۲۰۰۵: ۲۴۰) این اظهار نشان از گفته فروید دارد که رُویا تحقق آرزو است. معلوم

است که فرهاد رؤیاهایی دیده است و آرزوهای خود را در آن محقق شده یافته است، اما اینک با دیدن اوضاع و دگرگونی‌های پیش آمده، تحقق آن را بعید می‌داند. او حتی به چشمان خود و آنچه در واقع می‌بیند، مشکوک می‌شود و امیدوار است که آنچه در دنیای بیرون می‌بیند رؤیا باشد. او خیلی وقت‌ها این آرزو را داشت که آنچه در دنیای واقع می‌بیند، رؤیا و یکی از آن رؤیاهای وحشتناک خودش باشد.

با توجه به وضعیت روحی روانی و مهم‌تر از آن وضعیت جسمانی فرهاد طبیعی است که رویا و پناه بردن به آن یکی از روزنه‌های امید او و یا دروازه ورود به جهان آرزوها و آرمان‌هایش باشد.

بی‌گمان بخشی از شخصیت فرهاد همین پدیده رؤیایی است. اما این که او در رویا می‌بیند که روح خود را در کنداب رها کرده و یا می‌بیند که خود از پرتگاه کنداب سقوط کرده و تکه‌تکه شده است، این در حقیقت با گذشته او پیوندی آشکار و ناگسستنی دارد. می‌دانیم که او وابستگی شدیدی به شیرین و نیز به بز دیوانه‌ای که در گله‌اش بود داشت، بزش که در واقع به سرنوشتی که خود شاهد آن بود، دچار گشت و شیرین هم به طرز بسیار گنگ و شک‌برانگیزی از دنیای او ناپدید شد. از این رو می‌توان رویای سقوط و پاره‌پاره شدن خود در کنداب را با سرنوشت بر پیوند داد، و رها شدن روحش در کنداب را با سرنوشت شیرین؛ زیرا او بز را با چشمان خود دید که از پرتگاه افتاد، اما آنچه بر سر شیرین آمد، تنها به عنوان خیال و تصویری که او خود در ذهن مجسم می‌کرد، برایش نمودار گردید. بنابراین او دو بخش بنیادی و یا جمعاً تمام کیان خویش را در کنداب از دست داده است.

حضور عناصر وهمی و ماوراء الطبیعی

شخصیت‌های عزاداران بیل همگی وجود عناصر وهمی را باور دارند و جا به جا در کلامشان اشاره به اعتقادات مربوط به عناصر ماوراء الطبیعی به چشم می‌خورد:

«ننه‌خانوم داد زد: «انسی؟ جنی؟ هر کی هستی حرف بزن!» (ساعدی، ۱۳۴۹: ۶۶)

اما تنها عنصر وهمی که به صورت صریح و آشکار در فضای داستان حضور می‌یابد، کالسکه مرگ است؛ کالسکه‌ای که هر جا خبر از مرگ یا پایان کار افراد باشد، با صدای خوفناک زنگوله‌هایش از راه می‌رسد:

«غریبه گفت: «من از اینجا رد می‌شدم. تو بیل کاری نداشتم.»

و شلاقش را بلند کرد و راه افتاد. اسلام ایستاد و نگاهش کرد. غریبه رفت و توی تاریکی ناپدید شد. از دور دست صدای زنگوله‌ای بفهمی نفهمی به گوش می‌رسید. (همان: ۲۰۲)

در رمان حصار و سگ‌های پدرم از اشیاء زیادی با توجه به بافت متن و ضرورت داستان یاد شده است که در بازنمایی گفتمان‌ها و رابطه میان وضعیت‌ها، رویدادها و کنش‌ها تناسب ویژه‌ای را برقرار کرده است. در این داستان بارها از واژه‌هایی هم‌چون حصار، دیوار، خنجر، عصا، تازیانه، گنبد، تیغ، صندوق، قفس، شمع، حنا، آینه، پنجره، و واژه‌های دیگری استفاده شده است که هر کدام از این اشیاء و مکان‌ها و هم‌چنین کاربرد آن‌ها، معانی‌ای را بازنمایی می‌کند که با توجه به بافت و متن مورد نظر، در راستای القای وضعیتی فلاکت‌بار و نابرابر است. پدر همیشه شالی بر کمر و خنجر و عصایی در دست دارد؛ او که هم‌چون فرمانده‌ای با زیردستان خود رفتار می‌کند، تازیانه و عصایی را در دست می‌گیرد که مانند ابزاری برای کنترل و مجازات به کار می‌برد و در روند سلطه روزافزون او نقش اساسی دارد. او با این ظاهر مهیب و قانون‌پردازی‌های یک جانبه‌اش، تصویری منحصر به فرد را از خود بر جای گذاشته است و این

وضعیت را چنان به تثبیت رسانده است که در نبود خود نیز کنترل و تداوم آن هم‌چنان برقرار است. تازیانه، دلالت بر دو طرف رابطه دارد که یکی مجازات‌کننده و دیگری مجازات‌شونده است. از آنجا که پدر خود حکم می‌دهد و مجازات می‌کند، این وسیله مجازات تنها در دست او دیده می‌شود و مجاز به استفاده از آن است. هم‌چنین انحصار این اشیاء، در ایجاد فاصله با دیگران و ابزاری برای اعمال قدرت و گسترش آنجایگاه ویژه‌ای دارد. اشیاء و ابزاری هم‌چون تازیانه، خنجر، چاقو، و کلید که آن مجموعه اشیائی است که با خود قدرت را به همراه دارد و در کنترل و مجازات دیگران به کار گرفته می‌شود، در انحصار پدر است و آنچه در اختیار دیگران است، سوزن و سنجاق، شمع، حنا، شانه، آئینه، دوک، سطل و اشیاء دیگری از این دست می‌باشد که به نسبت اشیائی که در اختیار پدر است، در مناسبات قدرت جایگاهی ندارند و در خدمات‌رسانی و امور روزانه کاربرد دارند. حصار و دیوارهای بلند و بی‌نفوذ آن، همان‌طور که در داستان توصیف شده است، بر زندانی بزرگ دلالت دارد که به دنیای آن‌ها بدل شده است و اقدام به فرار از آنجا مجازات سنگینی را به دنبال دارد. از سوی دیگر، دیوارها به نوعی مرزها را مشخص می‌کنند که کاملاً در خدمت کنترل و مشروعیت‌بخشی به قدرت حاکمه هستند. پدر، هم‌چون زندانبانی که خود هم مؤلف قانون است و هم مجری آن، برای این مرزبندی‌ها و کنترل آن‌ها اهمیت ویژه‌ای قایل است. در این رمان انواعی از ابژه‌ها و قواعدی وجود دارند که دلالت بر این مرزبندی‌ها می‌کنند؛ دیوارها، میله‌های پنجره‌ها، تفکیک‌های جنسیتی، اتاق‌های جداجدا، قفل‌ها، قفس‌ها، لباس‌ها، وظیفه‌ها و پست‌های هر کدام از افراد ساکن حصار نیز از جمله این مرزبندی‌ها به حساب می‌آیند. همه این موارد که در جهت کنترل بیشتر است از جنس سلطه‌اند و دلالت بر بایدها و نبایدهایی دارند که هنجارهای ویژه حصار را بر ساخته‌اند و هر کدام حصاری داخل حصار بزرگ‌تری به شمار می‌آیند. این مرزبندی لایه‌لایه و تودرتو در نهایت به سوژه ختم می‌شود و خود سوژه نیز در بازتولید آن نقش اساسی دارد. آنچه از مفهوم مرز با هر ساخت و ظاهری القا می‌شود کنترل و نظارت بر ساکنان داخل آن مرز و کسانی است که وارد آنجا می‌شوند. به سبب سلطه‌ای که سراسر حصار را در بر گرفته است این مرزبندی‌ها انواع متفاوتی را دارد و کلیت حصار را در بر گرفته است.

سرانجام عجیب شخصیت‌ها

شخصیت‌ها و شخصیت‌پردازی در داستان‌های سبک رئالیسم جادویی همراه با اعجاب و ابهام است؛ به گونه‌ای که معمولاً هیچ‌گاه سرنوشت شخصیت‌ها به‌ویژه شخصیت اصلی داستان معلوم نیست. نویسندگان این سبک بدون این که اشاره‌ای مستقیم به سرنوشت یا آینده شخصیت‌ها داشته باشند؛ داستان را به پایان می‌رسانند. به عنوان مثال در قصه چهارم وقتی «مشد حسن» گاوش را در طویله نمی‌یابد، دچار استحاله روحی شده و برای این که مرگ گاو را نپذیرد، خودش گاو می‌شود و یونجه می‌خورد و صدای گاو و اعمال آن را تقلید می‌کند و هنوز در همین حالت است که از روند داستان خارج می‌شود. (ر. ک ساعدی، ۱۳۴۷: ۱۱۶-۸۸)

نمونه دیگر شخصیت «اسلام» است. «اسلام» یکی از شخصیت‌های کلیدی تمام داستان‌های عزاداران بیل است و نقش پررنگی در پیش‌برد روند تمام داستان‌های این کتاب دارد و مغز متفکر بیل است که با این حال، این گونه غیرمنتظره و ابهام‌آمیز به پایان خود می‌رسد:

«سه روز بعد طرف‌های غروب که هوا ابری و تیره بود، اسلام کاسه بزرگ سازش را زیر بغل گرفته بود و با پای پیاده در پیاده‌روهای شهر می‌گشت، ساز می‌زد و آواز می‌خواند و جماعت که از روبه‌رو می‌آمدند، کنار می‌رفتند

می‌ایستادند و دهاتی پیر را با پیراهن سیاه و ساز عجیش تماشا می‌کردند. آوازش را می‌شنیدند، می‌خندیدند و به طرفش پول می‌انداختند. اسلام از یک خیابان به خیابان دیگر می‌پیچید و عده‌ای را به دنبال خود می‌کشید. مشدی‌اسلام ساز می‌زد بچه‌ها می‌خندیدند و بزرگ‌ترها با حیرت نگاهش می‌کردند.» (ساعدی، ۱۳۴۷: ۲۰۶)

پس از این صحنه، داستان به پایان می‌رسد این نوع پایان گنگ که در نگاه اول، برای خواننده تا حدودی غیر قابل قبول و ناگهانی است؛ و در مورد شخصیت‌های دیگر این کتاب مانند: «رمضان پسر کدخدا، موسرخه، آقا سید نصیر، دختر میر ابراهیم، عباس و...» نیز تکرار می‌شود؛ از عناصر نشان‌دهنده پیوند رئالیسم جادویی با مکتب مدرنیسم و پست مدرنیسم نیز هست.

در آثار مورد بررسی از شیرزاد حسن با سرانجامی عجیب، غیر منتظره و دور از انتظار و فراواقعی بعضی از شخصیت‌ها روبه‌رو می‌شویم. در رمان حصار و سگ‌های پدرم بعضی از پسران و دختران مرد صاحب حصار به خاطر رفتار ناشایست و تلخ او به ناچار فراری می‌شوند، یا گاهی طعمه سگ‌های او گشته و گاه مانند پسر بزرگ خانواده که قاتل پدر می‌شود، گرفتار روح پدر و سگ‌های حصار می‌شود.

نتیجه‌گیری

در آثار ساعدی می‌توان این‌گونه گفت که با توجه به فضای داستان عزاداران بیل، جنبه‌های سوررئالیستی در آن، نسبت به تاتارخندان بارزتر است و مولفه‌های هم‌چون مرگ، عشق، ترس و وحشت و طنز در این آثار بسامد بالایی دارند. در دو اثر مورد بررسی شده از شیرزاد حسن، این گونه باید استنباط کرد که محتوای داستان حصار و سگ‌های پدرم بیشتر جنبه سوررئالیستی دارد. ترس و وحشت حاکم بر فضای داستان، شخصیت دیکتاتوری پدر و خشونت و رفتار به دور از عاطفه و انسانی او، وجود اشیاء سوررئالیستی، شخصیت حیوانات و هم‌چنین تغییر شخصیت پسر داستان در آخر این اثر که گویی مسخ شده است و موارد دیگری را می‌توان از مولفه‌های سوررئالیستی به شمار آورد و این اثر به نسبت رمان «کنداب در مه»، نموده‌های سوررئالیستی بیشتری دارد و در این اثر شیرزاد حسن جنبه‌های تخیلی، وحشت و خواب و رویا و نمود عاشقانه شیرین و فرهاد و مرگ شخصیت‌ها را انعکاس داده است. با این وجود باید گفت که در دو اثر حصار و سگ‌های پدرم و عزاداران بیل با توجه به فضای آثار، جلوه‌های سوررئالیستی به نسبت دو اثر دیگر یعنی تاتارخندان و کنداب در مه بیشتر است و شباهت‌های سوررئالیستی این دو نویسنده در مولفه‌های وحشت، مرگ، عشق، خواب و رویا، اشیاء سوررئالیستی به نسبت تفاوت‌ها که بیشتر در بحث طنز و زبان داستان‌هاست، برتری دارد. هم‌چنین در آثار ساعدی بیش از همه ویژگی‌های رئالیسم جادویی، آفرینش موجودات وهمی و استحاله شخصیت‌ها مد نظر قرار گرفته است. برخی از وجوه این سبک در آثار برجسته او مانند عزاداران بیل و رمان تاتار خندان منعکس است. از جمله این وجوه عناصر نامتجانس، به‌ویژه موجودات عجیب و ترکیبی میان انسان و حیوان در آثار اوست. به نظر می‌رسد که دلیل گرایش نویسنده به این شیوه شرایط دشوار سیاسی و اجتماعی و روشنفکری در دهه‌های سی چهل و پنجاه باشد. رئالیسم جادویی ساعدی در داستان «موسرخه» و «گاو مشدی حسن» از مجموعه عزاداران بیل از نوشته‌های نویسنده‌گانی شاخص این مکتب پا فراتر می‌گذارد و نشان می‌دهد که محیط بیرونی و فیزیکی با درون انسان در پیوند تنگاتنگ است. با از بین رفتن تعادل میان این دو عامل، ناهنجاری به وجود می‌آید و امکان استحاله جسمی آدمیان نیز به وقوع می‌پیوندد. زمینه‌های روایت‌های ساعدی و انسان‌هایی که در این روایت‌ها زیستی هم‌راه تلاش،

اضطراب، خیانت، عشق، مرگ دارند کاملاً عینی و محسوس است. انسان‌های داستانی ساعدی اغلب انسان‌هایی فقیر درگیر انواع خرافات و موهومات، نظامیانی مستبد و درگیر فرهنگ میلیتاریستی و روشن‌فکرانی بریده از اجتماع هستند. بنابراین از مؤلفه‌های شاخص این مکتب در آثار ساعدی می‌توان به فضای ترس و هراس، توجه به عناصر فرهنگی، بومی، سنتی، دینی و مذهبی، سرانجام عجیب شخصیت‌ها، توصیفات اغراق‌آمیز، دوگانگی و تعارض، کاربرد تعبیر عامیانه، آمیزش خیال و واقعیت، اقتباس، کاربرد نمادها، مسخ و... اشاره کرد که بیش‌ترین انعکاس آن در رمان «عزاداران بیل» است.

عناصر داستانی نزد شیرزاد حسن و رمان‌های رئالیستی و رئالیسم جادویی‌اش برگرفته از فرهنگ و روان‌شناسی مردمی است که در مرزهای واقعیت و رؤیا در پی شناخت هویت خویش به جهان نگرشی دیگر دارند. فقر ثروت و بی‌عدالتی و رخوت تاریخی در اغلب آثار این نویسنده دیده می‌شود. از دیگر مؤلفه‌های بارز رئالیسم جادویی در آثار شیرزاد حسن می‌توان به مسخ، ابطال مرز میان مرگ و زندگی، پیش‌گویی، استبداد، ضعف فرهنگی، دینی و خرافات، سرانجام عجیب شخصیت‌ها و فضای ترس و هراس اشاره کرد. نتیجه بررسی‌ها نشان می‌دهد که بازتاب این مکتب در رمان «حصار و سگ‌های پدرم» به نسبت رمان «کنداب در مه» بسامد بالایی دارد.

با این وجود باید گفت هر دو نویسنده در آثار خود از مؤلفه‌های سبک رئالیسم جادویی بهره برده و تاثیرپذیری ساعدی از این مکتب در قیاس با شیرزاد حسن بیشتر است. از مشترکات شاخص‌های این مکتب در آثار هر دو نویسنده می‌توان به مواردی هم‌چون: مسخ، ابطال مرز میان مرگ و زندگی، سرانجام عجیب شخصیت‌ها، کاربرد کلمات و جملات عامیانه، استفاده از نماد، ضعف فرهنگی، دینی و خرافات اشاره کرد.

منابع

- پورنامداریان، تقی. (۱۳۷۸). «بازتاب رئالیسم جادویی در داستانهای غلامحسین ساعدی»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی، تهران: صص ۶۴-۷۵.
- سید حسینی، رضا (۱۳۸۴)، مکتب‌های ادبی، جلد دوم، چاپ دوازدهم، تهران: مؤسسه انتشارات نگاه.
- ساعدی، غلامحسین. (۱۳۴۹). عزاداران بیل، تهران، انتشارات نیل.
- (۱۳۷۳). تاتارخندان، تهران: انتشارات به نگار.
- سیف‌الدینی، علیرضا. (۱۳۷۸). بختک نگار قوم، نقد آثار غلامحسین ساعدی از نگاه نویسندگان، تهران: اشاره.
- میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی (۱۳۷۷)، واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی، تهران: انتشارات کتاب مهناز.
- میرعابدینی، حسن. (۱۳۷۷)، صد سال داستان‌نویسی ایران، چاپ دوم، تهران: نشر چشمه.
- شیرزاد حسن، سه‌رجه می‌بهره‌م، ۲ج، چاپ اول، ده‌زگای چاپ و به‌لاو کرده‌نوه‌ی ئاراس، هه‌ول‌یر، ارپیل ۲۰۰۵، ج ۲.
- ه‌سن، شیرزاد (۱۳۹۹)، ه‌سار و سه‌گه کانی‌باو‌کم، که‌ره‌ج، مانگ.

Abstract

Literary schools have attracted the attention of writers and researchers. Different authors have dealt with a number of these schools in each period according to the environment of their time, and it can be said that the works of any writer can be analyzed and examined according to a number of these schools and can be adapted to one or some of them. In this research, we aim to explore the works of Gholamhossein Saedi and Shirzad Hassan (the novel *Tatarkhandan* and *Azadaran Bil* by Gholamhossein Saedi, *Hesar* and *my father's dogs and fog in Kandab* by Shirzad Hassan) and the effects of literary schools in their works. Let's search. Due to the fact that the components of most schools are evident in the works of these authors, but the surrealist aspects and magical realism compared to the rest of the schools have had a significant reflection in these works, which have been investigated. According to the studies done, it is clear that in the creation of these stories, many features such as: sleep and dreams of muteness, metalogical and magical events, metamorphosis, the absence of a clear border between dreams and reality, fear and illusion, etc. They are very similar. Considering that the novel "*Azadaran Bil*" by Gholamhossein Saedi and "*Hasar wa Seghai Pedrem*" by Shirzad Hasan have psychological roots, surrealist elements and magical realism have a high frequency in them. Also, in "*Tatarkhandan Novel*" by Saedi and "*Meh Der Kandab*" by Shirzad Hasan, according to the conditions of the content of the works, the frequency of these schools is less compared to the other two works. Each of the mentioned works have some surrealistic elements and magical realism, and the atmosphere of their stories is full of suffering and sadness. But the surrealistic aspects and magical realism of Saedi's stories affect the works of Shirzad Hasan and have a more colorful appearance.

Keywords: surrealism, satire, magic, Shirzad Hasan, Gholamhossein Sadi.

بررسی تطبیقی سبک غزلیات جهان‌ملک‌خاتون و خواجوی کرمانی

زهرالرستانی

گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کرمانشاه، دانشگاه آزاد اسلامی، کرمانشاه، ایران.

zahralorestani@iaua.ac.ir

زیبا رحیمی

کارشناسی ارشد گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کرمانشاه، دانشگاه آزاد اسلامی، کرمانشاه، ایران.

zibarahimihoosha@gmail.com

چکیده

دانش سبک‌شناسی مجموعه‌ای از ویژگی‌هایی است که در یک اثر ادبی به‌کار رفته و سبک آن را تشکیل داده توجه می‌کند. امروزه سبک‌شناسی به عنوان یکی از علوم که با دانش زبان‌شناسی و بلاغت ارتباط تنگاتنگی دارد، جایگاه ویژه‌ای را در میان پژوهش‌های ادبی به خود اختصاص داده است. در این پژوهش، مقایسه سبکی غزلیات جهان‌ملک‌خاتون با غزلیات خواجوی کرمانی از جنبه‌های زبانی، شکلی و محتوایی مورد بررسی قرار می‌گیرد. پژوهش حاضر با جمع‌آوری اطلاعات و یادداشت‌برداری از منابع مکتوب، تدوین و به شیوه توصیفی-تحلیلی ارائه خواهد شد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد خواجو هم در زبان و هم در بیان دست به ابتکار و نوآوری زده است. در زمینه بیان تشبیه رکن اساسی غزل خواجو است. و به موسیقی علاقه خاصی دارد و استفاده از انواع جناس تحرک خاصی به غزلیات او بخشیده است. اما تصویرهای موجود در شعر ملک‌خاتون به صورت ساده و تک‌بعدی و کلام او ساده و روان است. هنر تصویرگری او در زمینه تشبیه و استعاره است. موضوع عشق، مدح، مسائل تعلیمی و اخلاقی و... از مضامین شعری هر دو شاعر به شمار می‌رود.

کلیدواژه‌ها: سبک شعری، غزلیات، خواجوی کرمانی، ملک‌جهان‌خاتون.

مقدمه

جهان‌ملک‌خاتون، بانوی شاعر نامور نیمه دوم قرن هشتم، که اشعار او بسیار سلیس و روان و قابل فهم برای همگان است از این جهت غزلیات او را می‌توان متأثر از اشعار سعدی دانست. در دیوان او شمار تعداد غزل‌هایی که به استقبال غزلیات سعدی سروده شده، چشم‌گیر است و از منظر زبانی، اشعار او مدیون زبان فصیح، سهل و ممتنع سعدی است اما بی‌تردید، زبان وی فاقد فصاحت و بلاغتی است که در سخن سعدی شاهد آن هستیم. به هرروی او در نمونه‌های هم‌جنس خود تا اندازه‌ای هم از نظر کمیت و هم کیفیت اشعار بی‌نظیر است. شعر جهان‌ملک‌خاتون از نظر زبانی ساده و به‌دوراز تصنع و تکلف و درنهایت سادگی و روانی، برآمده از روح آرام و مردانه بانویی شاهزاده و کاخ‌نشین است. از جمله دیگر شاعران قرن هشتم که غزلیات او از لحاظ سبک‌شناسی قابل تأمل است، کمال‌الدین ابوالعطا محمود بن علی بن محمود مرشدی کرمانی متخلص به خواجو است که می‌توان گفت در تمامی قالب‌های شعری تبحر داشته و تقریباً در تمام آن قالب‌ها موفق نشان داده است. غزل یکی از قالب‌های شعری است که خواجو در آن بسیار موفق‌تر بوده است یکی از شاخصه‌های اصلی غزل خواجو این است که هم شیرینی کلام سعدی را دارد و هم از طراوت شعری حافظ بهره کافی را برده است.

خواجو و جهان‌ملک دو تن از شاعران برجسته عصر خود هستند که البته هر دو تا حدودی در سایه حافظ مانده‌اند و کم‌تر به آن‌ها پرداخته شده است، به‌ویژه جهان‌ملک که می‌توان گفت تنها شاعر زن برجسته زمان خود است. از این جهت که در یک عصر می‌زیسته‌اند و از سبک غالب عصر پیروی می‌کرده‌اند، شباهت دارند. از سوی دیگر به عنوان یک زن و یک مرد، این سوال پیش می‌آید آیا در آن زمانه، جنسیت بر کلام و اندیشه تاثیر داشته است؟ و مساله جنسیت باعث تفاوت آن‌هاست؟ یا نه جهان‌ملک نیز تابع مولفه‌های غالب زمانه که توسط مردان شاعر ثبت و پیروی شده‌اند، بوده است؟

و البته با نظر به اینکه اشعار جهان‌ملک در دوره‌های بعد از او تا حدودی ناشناخته مانده است و تاکنون پژوهشی جدی و دامنه‌دار و همه‌جانبه با رویکرد سبک‌شناسی و تحلیل شاخصه‌های سبکی غزلیات او صورت نگرفته است، و هم‌چنین تحقیق جامعی درباره بررسی سبک غزلیات خواجو که همه موارد را در برداشته باشد، یافت نشده، بر این اساس در این پژوهش تعدادی از غزلیات هر دو شاعر برگزیده و در سه سطح فکری، ادبی بلاغی (بیان و بدیع) و زبانی به صورت تطبیقی مورد بحث و بررسی قرار خواهند گرفت.

پیشینه پژوهش

طبق مطالعات و بررسی‌های انجام‌شده توسط پژوهشگر، کتاب، مقاله و یا پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی تطبیقی سبکی غزلیات جهان‌ملک‌خاتون و خواجوی کرمانی» یافت نشد. با توجه به مطالعات و تحقیقات نگارنده در چند کتاب و مقاله که در زمینه موضوع فوق‌الذکر مطالبی را، به رشته تحریر درآورده است، در ذیل می‌آید:

*کرد افشاری و خاتمی (۱۳۹۷) در مقاله به بررسی «شاخصه‌های سبکی دیوان جهان‌ملک‌خاتون» پرداخته‌اند. پژوهش آن‌ها بر آن است تا از منظر سبک‌شناسی شعر ملک‌خاتون را به لحاظ فکری و محتوایی و ادبی - بلاغی بیاورد و با ارائه گزارش آماری نشان دهد که شعر او تا چه میزان از سلاست و جزالت برخوردار است و شاخصه‌های سبک فردی و ابتکارات و نوآوری‌های لطیف و دل‌نشین او در دیوانش تا چه میزان است.

«نجاریان (۱۳۹۰) در مقاله خود به بررسی «سبک شعری غزل‌های جهان‌ملک‌خاتون» می‌پردازد: غزل‌های جهان‌ملک‌خاتون از نظر ساختمان بیرونی و نه از نظر درون‌مایه فلسفی، متأثر از غزل‌های حافظ و از نظر زبانی ساده و به‌دوراز تصنع است: ولی آرایه‌هایی چون تشبیهات تفضیل، استعاره مصرحه، کنایه از فعل و ایهام در میان آن‌ها قابل توجه است. از جهت درون‌مایه، مهم‌ترین ویژگی شعر جهان‌ملک‌خاتون، زنانه بودن آن است.

«طایفی و کمال‌خانی (۱۳۹۰) در مقاله خود به «بررسی و تحلیل سبک‌شناسانه پنجاه غزل خواجه‌ی کرمانی» پرداخته‌اند: در این پژوهش با نگاهی سبک‌شناسانه به پنجاه غزل از خواجه‌ی کرمانی، غزل‌های انتخابی در سه سطح زبانی، ادبی و فکری موردبررسی قرار گرفته است. در هر سطح توضیح و تحلیلی همراه با شواهدی از غزل‌ها آمده، آن‌گاه به برجستگی‌ها و نوآوری‌های سبک خواجه در هر سطح اشاره گردیده و نتیجه به دست آمده بیان شده است.

«صارمی و همکاران (۱۴۰۱) در مقاله خود به «تحلیل ساختاری تصویر در غزلیات خواجه‌ی کرمانی» پرداخته‌اند. تصویر در دیوان خواجه‌ی کرمانی عنصری قوی برای بیان مضامین گوناگون به‌ویژه مضامین عاشقانه و عارفانه است. بیشترین ابزاری که شاعر به وسیله آن‌ها به تصویرسازی دز غزلیات پرداخته است، صنایع بیانی شامل تشبیه، استعاره، کنایه و صنایع بدیعی شامل تلمیح، تضاد، پارادوکس و ایهام است و در صدر آن‌ها تشبیه قرار دارد. بسامد بالای کاربرد این ابزار در تصویربرداری به دلیل امکان ایجاد تصورات و تجسم ابعاد چندگانه مفاهیم عاشقانه و عارفانه است.

سبک شعر ملک جهان‌خاتون

سطح فکری

دفتر شعر، حاصل پیوند نگاه، تأمل و تفکر شاعر با زبان خیال‌انگیز و هنری او است. از لابه‌لای اشعار هر شاعری، طرز رفتار او با پدیده‌های مختلف و مسائل جاری در زندگی قابل تشخیص است. دفتر شعر جهان‌ملک‌خاتون، بانوی غزل‌سرای قرن هشتم، مولود احساسات لطیف و شاعرانه زنی است رنج‌کشیده و دردمند. وی با شهامت از دنیای پر راز و رمز عشق و شور و وجد آن تصویرسازی می‌کند. در عین حال، شعرش سرشار از باورهای اخلاقی و حکمی است. خواننده از یک سو مجذوب جسارت او در عاشقانه‌سرایی و از سوی دیگر، شاگرد مکتب اخلاقی می‌شود و آرام و رهوار، مسیر رسیدن به اخلاق متعالی را طی می‌کند. برای آشنایی بهتر با اندیشه‌های «جهان»، به شرح محورهای فکری او همراه با شواهد شعری می‌پردازیم.

عشق

عشق، ژرف‌ترین مفهوم و اصلی‌ترین مضمون در غزلیات «جهان» است. این شاعر دورآشنا در دیاری دیرآشنا که عرصه تاخت‌وتاز نامرادی‌ها و نامردمی‌هاست، بی‌آن‌که به سیلی روزگار برگونه نازک خود بیندیشد و یا از نیش‌های این بیشه‌زار خارگرفته هراسی به حریر دلش راه دهد، به دنبال حسی در دلش می‌گردد که هم‌چون سرو سخنش او را راست‌قامت نگاه دارد و مونس و یار او در این دریای پرتلاطم شود. این‌گونه است که عشق، سرمایه غزلیات پر شورش می‌شود؛ تا آنجا که جان مایه شعرش و همه آن‌چه از بردارد، تنها در عشق خلاصه می‌کند:

بلبل جان من خسته به عشق رخ تو این همه آیت عشق است که از بر دارد

(دیوان جهان، ۱۳۷۴: ۱۶۲)

و معتقد است که انسان بدون عشق مرده‌ای بیش نیست:

هر که نه با عشق زیست گفت که من زنده‌ام وه که برآن زندگی زار بیاید گریست

(همان: ۹۷)

مدح

در غزل‌های شورانگیز «جهان»، تنها ۵ غزل مدحی (۳۹۴/ ۳۹۸/ ۳۹۹/ ۴۰۱/ ۴۰۳/ ۴۰۴) که بیشتر حاوی دعای بقای عمر و دوام سلطنت برای ممدوح است، وجود دارد. تنها ممدوح او در غزل، «میران‌شاه»، حاکم اصفهان، است و تنها در دو قصیده به مدح «شاه شجاع مظفری» و «احمد بهادرخان»، پسر «شیخ اویس ایلکانی»، پرداخته است.

تا جهان باشد به کام و رای میران‌شاه باد در میان انجمن بر جمله میران شاه باد

هرکجا میل عنان مرکب فتحش بود دولتش دایم ملازم نصرتش همراه باد

(دیوان جهان: ۱۳۷۴: ۱۵۱)

پند و اندرز

«جهان»، پس از تصویر عشق و عاشقانه‌سرایی که جان‌مایه کلام او است، مخاطب و بیش از همه معشوق را به پای‌بندی به اصول اخلاقی که ریشه در سرشت انسانی و پاک او دارد، دعوت می‌نماید. از زیباترین نمونه‌ها، غزلی است هفت بیتی که در آن مخاطب را به بخش عظیمی از تعالیم اخلاقی نظیر: انصاف، نیکی، حذر از مال دیگران، قناعت، دستگیری از خلق خدا و لطف و کرم داشتن برای رسیدن به بهشت، فرا می‌خواند.

از توصیه‌های اخلاقی دیگر در شعر «جهان»، به این موارد می‌توان اشاره کرد.

*کنج درویشی به از قدرت پادشاهی است:

یقین که گوشه درویشی از دوعالم به که پادشاه جهان پاسبان درویش است

(همان: ۴۹)

*دعوت به صداقت:

سخن راست بگو خواجه بدار ازما دست راست گفتن چو تو دانی بر نادان تلخست

(همان: ۶۱)

*پرهیز از حسد:

از دماغ دل بدر کن ای پسر حرص و حسد کان درخت نامبارک بار و بر، کین می‌دهد

(همان: ۲۵۲)

*سفارش به دوری از آزار مردم:

دل آزاری خلق از این پس مجوی به دست آر اگر می‌توانی دلی

(همان: ۴۸۰)

مشرب خیامی جهان

شعر «جهان» پس از توصیف هیاهوی عشق و تعلیم اخلاق انسانی، به دنیایی از اندیشه‌های ناب و لطیفی وارد می‌شود که رنگ و بوی تفکرات خیام بزرگ، شاعر رباعی‌سرای ادب فارسی را به خود گرفته است. گفتنی است گاه دل انسان از ناکامی‌ها و جور فلک سر به جایی می‌نهد تا خمار فتنه روزگار را از روح و جانش بزداید. دوران زندگی «جهان» زمان‌های است که سلطان آسمان، به تنهایی، رمقی ندارد تا از دل اهل‌اش تیرگی‌ها را بزداید و ماه و ستارگان جانی برای مهتابی کردن شب‌هایش ندارند. انسان برای رهایی از دام این تلخی‌ها، به معجونی شیرین و شادی‌بخش نیازمند است تا دردسرهايش را بزداید. در این هنگامه است که پای تغزل و شور غزل به میان می‌آید تا آبی بر آتش شعله گرفته در جان عاقلان و عاشقان شود. «جهان»، برای آنکه بیش از این، غم روزگار، قلب نازک او و همراهانش را با تیغ رنج‌هایش آزرده ننماید، گوش به نوای دلش می‌سپارد و دست به دامن اندیشه‌هایی می‌شود که غم را از خاطر اهل روزگار می‌زدایند و با مرورشان غصه‌ها را به دست باد می‌سپارند؛ اندیشه‌ها و باورهایی که از روزگار دیرین، هم‌چون پادزهر و نوش‌دارویی در برابر حوادث روزگار، جان انسان دردمند را آرام ساخته‌اند و نامشان در شناسنامه شاعری خیام ثبت شده است. باورش این است که دنیا با تمام آنچه در دل دارد گذرا و رفتنی است، پس اندوه خوردن کاری بیهوده است:

چو زلف تو جهان بس بی‌قرار است نپنداری که با کس پایدار است

(دیوان جهان، ۱۳۷۴: ۶۸)

جهان و کار جهان هم‌چو باد می‌گذرد بس اعتماد برین پنج روز فانی نیست

(همان: ۱۲۳)

ده روزه آخر ای دل خوش دار خویشتن را نگر چه اعتمادی بر کار این جهانست

(همان: ۲۹۷)

سطح ادبی

غزل «جهان» از نظر صور خیال، رنگارنگ و متنوع و دارای ایهام و ابهام نیست. سادگی و روانی شعرش با زبان ساده و اوزان مطبوع و در کنار آن‌ها با تصاویر ساده به اوج می‌رسد.

بگذشتی و زدی آتش مهری به دلم آن به بالاست که او هست به دل خسته بلا

(همان: ۱۷)

غزل «جهان» تصویری است؛ اما از حد تصاویر ساده‌ای نظیر تشبیه و برخی از اشکال آن به‌ویژه تشبیه تفضیل و مضمّر، استعاره مصرّحه و مکنیه، ایهام تناسب، تضاد و کنایه از نوع ایماء با معانی قریب به ذهن، مراعات نظیر و... فراتر نمی‌رود:

ز جفای تو نگارا دلم از جان بگرفت هم‌چنان دولت وصل تو به جان می‌طلبم

(همان: ۱۶۰)

ناگهان از در درآمد آن بت سرمست ما یک نظر بر ما فکند و دل ببرد از دست ما

(همان، ۲۷)

هر گلی کز باغ وصلش دل بچید عاقبت در چشم بختم خار شده

(همان: ۵۸)

هنر «جهان»، در تشبیهات تفضیلی بر مخاطب آشکار می‌شود. وی به خوبی می‌داندسته تصاویر تکراری برای خوانندگان لطفی ندارد و پیش از آنکه نشاط آفرین باشد، ملال‌آور است؛ به همین علت، با ایجاد تفضیل در تشبیه، رنگ و شکلی نو به تشبیهات تکراری خود می‌بخشد:

دلبراً گر لب لعلت به لب جام نهی از حیا آب شود پیش لب لعل مذاپ

(دیوان جهان، ۱۳۷۴: ۳۱)

در کنار تشبیه تفضیلی، بسامد بالای تشبیه بلیغ در تصاویر غزل او، توجه مخاطب را به کلام ساده و بی‌پیرایه‌اش و در عین حال، سخن رسای او جلب می‌نماید:

شدم دیوانه از زنجیر زلفش وزین سودا به عالم عاقلی نیست

(دیوان جهان، ۱۳۷۴: ۱۲۴)

نکته قابل توجه، تکرار تصویر در شعر اوست که ریشه در مضامین تکراری شعرش دارد. وی مکرر یار را به «سرو و گل» و دیگر مظاهر طبیعت تشبیه کرده است. نرگس، سرو روان، گل و بلبل، بارها در استعاره‌های او ظاهر شده‌اند: تا که دل مایل آن سرو روانست مرا خون دل در غمش از دیده روانست مرا

(دیوان جهان خاتون، ۱۳۷۴: ۱۳)

بارها شب و روز، شادی و غم، هجران و وصال و... را مقابل هم قرار می‌دهد؛

مخور غم برو بیش از این شاد باش که کار جهان سربه سر یک دمست

(همان: ۷۹)

باغ، با تمام جلوه‌های خود، عناصر اربعه و اعضای بدن و... بارها در سخنش ظاهر می‌شوند. تلمیح، ارسال‌المثل، حس‌آمیزی نیز در مواردی محدود در شعر او به چشم می‌خورد. همان‌طور که گفته شد، نکته قابل توجه، بسامد بالای عناصر طبیعت در شعر «جهان» است که ریشه در محیط زندگی او دارد.

سبک زبانی

جهان، احساسات نرم و لطیف وجودش را با زبانی ساده و بی‌پیرایه بیان می‌کند. زبانش در غزل‌ها و دیگر قالب‌های شعرش به جز در قصیده‌ها، از تکلف و تصنع شاعرانه دور است. واژگان و جمله‌ها همه در نهایت سادگی و بدون ابهام در شعرش حاضر می‌شوند. بسامد بالای کلمات ساده در مقابل کلمات مرکب و جمله‌های دستورمند نسبت به جمله‌های خارج از هنجار دستور زبان، ناظر بر این امر است:

مرا چون جان و جهان جهانست او یقین که جان ز جهانی جدا نخواهد کرد

(همان: ۴۶۰)

به جان آمد جهان از دست هجران کزین پس صبر بی پایان ندارم

(دیوان جهان، ۱۳۷۴: ۳۵۵)

با وجود غلبه ترکان مغولی بر منطقه فارس، «جهان» به استفاده از واژه‌های مغولی و ترکی گرایشی ندارد؛ هم‌چنین، با وجود رواج لغات و ترکیب‌های عربی در سبک عراقی، جز در موارد معدودی نظیر: «حاشالله، الحمدالله، الله الله و...» ترکیب‌های عربی وجود ندارد. از لغات عربی هم در شعر او جز مواردی مانند: «تعرف، تعفف، انتباه، تغافل و...» لغتی

به چشم نمی‌خورد. واژه‌های شعر «جهان» بسیار ساده و روشن هستند. تنها واژه‌های سخت شعر او را (البته نسبت به واژگان بسیار ساده در شعر او) می‌توان منحصر در موارد نادری مانند: «قرطاس، شتلاق، طمطراق و...» دانست. از نظر نحوی، گرایش بیشتری به ساختن جمله‌های مطابق با دستور زبان دارد. تعداد جمله‌های ساده در شعر او اندکی از جمله‌های مرکب بیشتر است. شکوه‌های «جهان» از فراق و هجران از یار، توصیف جفاکاری و بی‌وفایی او، هم‌چنین شکوه از روزگار، به گزینش واژگانی منجر شده است که بار عاطفی منفی دارند.

سطح آوایی

شفیعی کدکنی، موسیقی درونی را این‌گونه تعریف می‌کند: «هماهنگی و نسبت ترکیبی کلمات و طنین خاص هر حرفی در مجاورت با حرف دیگر»، ايقاع‌های کلمات این موسیقی را ایجاد می‌کند. به نقل از «استاد لامبورن» موسیقی درونی چیزی فراتر از موسیقی ایجاد شده با وزن عروضی است و چه بسا بیت‌هایی با وزن عروضی یکسان، موسیقی درونی متفاوتی داشته باشند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۵۱) موسیقی درونی نتیجه استفاده شاعر از آرایه‌هایی نظیر: تکرار (واک، واژه)، سجع و جناس است که در این موارد در بخش‌های گوناگون تشریح شده است.

هم‌صدایی: تکرار و توزیع مصوت در کلام را می‌گویند. تکرار مصوت‌ها هم شاعر را در القای عاطفه بیت یاری می‌کند؛ به عنوان مثال: در بیت زیر تکرار مصوت بلند «آ»، فضای اندوه و ناله را نمایان‌تر کرده است:

آه و صد آه از جفای چرخ بی سامانِ ما دل پر از دردست از او کی کند درمان ما

(دیوان ملک خاتون، ۱۳۷۴: ۱۵۳)

جناس تام، مضارع و لاحق در اشعار جهان‌ملک‌خاتون فراوان دیده می‌شود. «باد و باد»، «جهان و جهان»، «شیرین و شیرین»، «بلا و بلا».

جناس مرکب هم بسیار دیده می‌شود:

دردم از حد رفت بنشین یکدم ای جان جهان کاندترین دردم تودرمانی تو درمانی مرا

(همان: ۱۷)

واج‌آرایی و تکرار: از عواملی است که سبب افزونی موسیقی و آهنگ شعر می‌شود و آن تکرار یک واج در یک مصراع یا یک بیت است.

مرا چون جان و جهان جهانست او یقین که جان ز جهانی جدا نخواهد کرد

(همان: ۴۶۰)

منظور از موسیقی کناری «عواملی است که در نظام موسیقایی شعر دارای تأثیر است؛ ولی ظهور آن در سراسر بیت یا مصراع قابل مشاهده نیست. برعکس موسیقی بیرونی که تجلی آن در سراسر بیت و مصراع یکسان است و به طور مساوی در همه جا به یک اندازه حضور دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۳۹۱). آشکارترین نمونه موسیقی کناری ردیف و قافیه است.

ردیف: بیشترین ردیف‌های فعلی به ترتیب است، نیست و کن هستند و دیگر افعالی چون می‌طلبید، نتوان گفت، بگشاید نیز دیده می‌شود.

در میان ردیف‌های مصدری، «دیدن»، در ردیف‌های اسمی: «دل»، در ردیف‌های ضمیری «ما»، «تو» در ردیف قیدی: «خوش» و «امشب» را می‌توان مثال زد.

ردیف با فعل عام نیست:

مرا ز حضرت تو دوری اختیاری نیست گناه من چه همانا ز بخت یاری نیست

(دیوان جهان، ۱۳۷۴: ۱۲۲)

ردیف فعل دعایی باد:

شبت به صبح سعادت همیشه مقرون باد دو چشم دشمن جاهت همیشه پر خون باد

(همان: ۱۵۱)

ردیف اسمی:

عالم همه خوش بوی شد از بوی بنفشه میل دل عشاق همه سوی بنفشه

از اصلی‌ترین ارکان موسیقی شعر، وزن است که موجب می‌شود کلمات، بیشترین تأثیر ممکن را بگذارند. از قدیم‌ترین زمان، اصطلاح شعر و تعریف با مفهوم وزن ملازمت داشته است. «ابوعلی سینا در فن شعر از منطق کتاب شفا می‌گوید: شعر سخنی است خیال‌انگیز که از اقوالی موزون و متساوی ساخته شده باشد.» حکیمان دیگر همگی در تعریف شعر، آن را مقید به داشتن وزن دانسته‌اند. (خانلری، ۱۳۷۳: ۱۳) خواجه نصیرالدین توسی در کتاب معیارالاشعار درباره وزن چنین می‌گوید: «اما وزن هیأتی است تابع نظام ترتیب حرکات و سکانات و تناسب آن دو در عدد و مقدار که نفس از ادراک آن هیأت، لذتی مخصوص یابد که آن را در این موضع، ذوق خوانند و موضوع آن ادراک حرکات و سکانات اگر حروف باشد آن را شعر خوانند.» (ماهیار، ۱۳۸۸: ۴-۵) به عقیده ماهیار، «وزن شعر، حاصل نظم و تناسبی است که در صوت‌های ملفوظ ایجاد می‌شود و بنا به توضیح، مخیل بودن شعر، ذاتی آن است.» (همان) سیفی، بحرهای رایج در شعر را نوزده بحر به نام‌های: طویل، مدید، بسیط، وافر، کامل، هزج، رجز، رمل، منسرح، مضارع، مقتضب، مجتث، سریع، جدید، قریب، خفیف، مشاکل، متقارب و متدارک معرفی می‌کند و می‌گوید: «از این نوزده بحر، پنج بحر اول؛ یعنی «طویل، مدید، بسیط، وافر و کامل» خاصه عرب است و به این معنی که شعرای عجم، از فارسی و ترکی گویان، در آن بحور شعر، کمتر گویند؛ از جهت آنکه اگر گویند، نامطبوع آید و شاید ناموزون نماید، اگرچه موزون باشد. سه بحر خاصه عجم است که عرب در آن شعر نگویند و آن «جدید، قریب و مشاکل» است. یازده بحر دیگر مشترک است بین عرب و عجم.» (فشارکی، ۱۳۷۲: ۳۳).

بررسی وزنی شعر «جهان» نشان می‌دهد که وی در غزل‌های خود، بیش از همه به اوزان رایج و پرکاربرد شعر فارسی گرایش دارد. موضوعی که در تمام این وزن‌ها در غزل «جهان» تکرار می‌شود، بیان اندوه شاعر از عشق، فراق، توصیف یاری جفاپیشه و روزگاری نامساعد است.

بررسی سبکی اشعار خواجه کرمانی

سطح فکری

عشق

یکی از مضامین اساسی غزلیات خواجوی کرمانی عشق است. در این حیطه، شاعر به صفات عاشق و نیازهای او می‌پردازد. صفاتی مانند شوق و بیقراری، غم و اندوه عاشق، وفاداری و جان فشانی، اظهار حقارت و بندگی و عجز در برابر معشوق، دوستداری غم عشق، مداومت در عشق ورزی، شب‌زنده‌داری، رقیب ستیزی، و نسیم‌نوازی از موضوعات مربوط به حوزه توصیف عاشق در غزلیات خواجو هستند.

پس از صفات عاشق، ذکر صفات و ویژگی‌های معشوق دومین موضوع پربسامد در حیطه موضوع عشق در غزلیات خواجو است. صفاتی مانند: جمال و جلال، بی‌همتایی، فریبکاری، عشوه‌گری، بی‌وفایی، جفاکاری و کثرت عشاق از جمله صفات معشوق در غزلیات خواجوست. خواجو در غزلیاتش به بیان نتایج و تبعات عشق نیز پرداخته است. از نظر او هجران و وصال تعالی عاشق، و اسارت، از جمله نتایج عشق محسوب می‌شود. با توجه به گستره مطالب در این زمینه فقط به چند مورد از صفات عاشق اشاره شده است.

اگر بیدل مهربان خاک گردد دل از یار نامهربان برنگیرد

(دیوان خواجوی کرمانی، ۱۳۶۹: ۲۵۱)

وفاداری عاشق به این دنیا محدود نمی‌شود و بعد از مرگ او هم ادامه می‌یابد، حتی اگر معشوق یک بار هم روی خوش به عاشق نشان ندهد.

نزد خسرو نبود هیچ شکر چون شیرین پیش رامین نبود هیچ گل الا رخ ویس

(همان: ۷۰۹)

برای عاشق هیچ کس معشوق او نمی‌شود چنان که خسرو پرویز با داشتن صدها دلبر شکرریز چون شکر تنها دل به شیرین شیرین حرکات بسته بود و نزد رامین هیچ معشوقی مانند ویس نبود.

اگر تو شور کنی من ترش نخواهم شد که تلخ از آن لب شیرین مقابل شکر است

(همان: ۱۶۹)

ز بیم چنگل شاهین جان شکار فراق دلم چو مرغ چمن روز و شب در افغانست

(دیوان خواجوی کرمانی، ۱۳۶۹: ۶۵۳)

شاعر خود را به پرنده تشبیه کرده است همان طور که پرنده از شاهین مدام در ترس به سر می‌برد، شاعر هم از بیم جدایی از معشوق لحظه‌ای آرامش ندارد.

کند شکایت هجر تو یک به یک خواجو به خون دیده گرینده دمبدم تحریر

(همان: ۷۰۶)

خواجو شکوه از فراق یار را با اشک سرخ، بر چهره می‌نگارد.

تا جدا مانده ام از روی تو هرگز گفتمی کان جگر خسته دلسوخته حالش چون است

(همان: ۲۲۳)

مدح

خواجو در دوره اول زندگی اش شاعری مداح بود. او برای گرفتن اندک صله‌ای، آنان را به صفات نیک نداشته مدح می‌کرد تا جایی که برای گرفتن صله تا مرز تکی‌گری هم پیش رفت. مدتی نگذشت که آشنایی او با تصوف و عرفان ممدوح حقیقی‌اش را به او شناساند و موجب شد که بیشتر به مدح‌های مذهبی بپردازد و پادشاهان را نیز در

صورت داشتن سجایای نیکو می‌ستود. این امر در دیوان بدایع‌الجمال او که در دوره پایانی زندگی شاعری‌اش سروده به خوبی مشهود است. خواجه در برخی از غزلیاتش خدا و پیامبر (ص) را مدح می‌نماید اما بیشترین مدح‌های او به مدح معشوق اختصاص دارد.

یک‌دم نشود نقش تو از دیده‌ما دور ز آن‌رو که توئی گوهر دریای ملاح

(همان: ۶۵۶)

حتی یک لحظه هم زیبایی تو از نظر ما محو نمی‌شود چون تو سرآمد تمام زیبارویان هستی.
لطافت دهنش در بیان نمی‌گنجد حلاوت سخنش در زبان نمی‌گنجد

(همان: ۶۸۰)

زیبایی‌های معشوق وصف‌ناپذیر است و زبان از بیان حتی شمه‌ای از آن هم قاصر است.
لعل شکر پاش گوهر پوش شورانگیز او درج یاقوت است گویی و ندرو پنهان نمک

(همان: ۲۹۴)

پند و اندرز

خواجه در غزلیاتش، خلاف سنایی لحن پند دادن پدر به پسر یا دوستی دل‌سوز را القا می‌کند که در نهایت نرمش خواسته‌اش را به مخاطب منتقل می‌کند. این نرمش باعث گیرایی بیش‌تر و عدم مقاومت مخاطب در مقابل خواست او می‌شود. غزلیات اخلاقی خواجه رنگ و بوی عرفانی - که سنایی به شعر وارد کرد - را با درجاتی بیش از گذشته داراست. پندهای او بیشتر پیرامون وارستگی و ترک دنیا و تعلقات آن است که ناشی از روحیه عرفانی اوست که به چندین مولفه از آن اشاره شده است:

غنیمت شمردن عمر:

غنیمت شمر عیش را با جوانان که چون شد دگر ناید جوانی

(همان: ۳۵۱)

تا می‌توانی از گذراندن عمرت با جوانان بهره ببر زیرا عمر باز نمی‌گردد.

یک زمان خواجه حضور دوستان فرصت شمار زانک از دور زمان فرصت زمانی بیش نیست

(همان: ۶۴۰)

برای لحظه‌ای هم که شده حضور دوستان را در کنار خود غنیمت بدان چرا که از عمر زمان کمی مانده است.

خواجه چو این ایام را دیگر نخواهی یافتن باری بهر نوعی چرا ضایع کنی ایام را

(همان: ۶۲۹)

نکوهش زهد و زاهدان ریایی:

«زاهد در شعر خواجه چون دیگر قهرمانان غزل او بدلی و غیر اصیل است. گاه ناصح است و گاه شیخ و طعنه زن

و در همه احوال عنصری لفظی، نه شخصیتی واقعی» (امیری خراسانی، ۱۳۷۹: ۵۹۴)

من و شراب و کباب و نوای نغمه چنگ تو و صیام و قیام و صلاح و زهد و سداد

(همان: ۶۶۵)

خواجو به زاهد می‌گوید: من با عیش و نوش خودم سرگرم می‌شوم، تو هم به دنبال نماز و روزه و زهد ریایی خود باش.

نسبت ما مکن ای زاهد نادان به فجور زانک سرمست می عشق بنان فاجر نیست
(همان: ۶۴۹)
خواجو زاهد را نادان خطاب می‌کند و می‌گوید: گناهکار واقعی تو هستی که لباس سالوس به تن داری کسی که عشق معشوقی در سینه دارد، نمی‌تواند گناهکار باشد.

مرا در حلقه رندان در آرید که می‌پرهیزم از پرهیزگاران
(همان: ۳۱۴)
*توضیح:

بر بزرگان خرده‌گیری وز بزرگی دم زنی گر بزرگی بگذر این راه و به ترک خرده گیر
(همان: ۷۰۲)
عیب بزرگان را بیان می‌کنی و ادعای بزرگی داری؟ اگر واقعاً بزرگ هستی از عیبجویی دست بردار. خود را از نیستی چو کمر در میان مبین یا از میان موی میانان کنار جوی
(همان: ۷۶۴)

سطح ادبی

مجاز تشبیه استعاره و کنایه از موارد مطرح در این قسمت هستند. از آنجا که «علم بیان دستور زبان ادبیات است. (شمیسا، ۱۳۷۰: ۹۸) بنابراین در بررسی غزلی از شاعر حتی در ابتدایی‌ترین مرحله بر بیان تأکید خاصی می‌شود. مجاز لغوی آن است که در زبان ادبی واژه‌ای در معنی اصلی خود به کار نرود. (همان: ۲۲) در اشعار خواجو بیش‌ترین نوع مجاز به علاقه عموم و خصوص است که گویای دید فرانگر و در زمانی بودن شعر اوست.

ور گذری باشدش به منزل لیلی قصه مجنون دلفگار بگوید
(دیوان خواجوی کرمانی، ۱۳۶۹: ۸۷)
لیلی و مجنون مجاز از معشوق و عاشق است:
ساقیا وقت صبح آمد بیار انجام را می پرستانیم در ده باده ی گلفام را
(همان: ۱۵)

جام، مجاز از شراب است. مجاز به علاقه معلیه، جام معلی برای شراب است. خواجو در پاره‌ای از ابیات تشبیه را به‌طور مستقیم ذکر نکرده و از آن به‌صورت مضمیر استفاده کرده است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که خواجو در این قسمت از زیباترین تشبیهات خود بهره برده که هم نشانه جنبه زیباشناسی کار او و هم بیانگر هنر برجسته شاعری او در روی‌کرد به تشبیه‌های هنری است.
مثل:

آیدم زلف تو در خواب و پریشانم ازین که بود شور و بلا دیدن ثعبان در خواب

(دیوان خواجهی کرمانی، ۱۳۶۹: ۷۶)

که زلف را از لحاظ درازا و پهنا به ثعبان تشبیه کرده است.

هم‌چنین در تشبیهات مضمیری که با آرایه لف‌ونشر آمیخته‌شده کشف وجه شبه زیبایی بیت را دوچندان می‌کند.

زانکه روی و موی تو آشوب عالمست شبی مبارک و روزی خجسته است

(همان: ۶۳)

با لف‌ونشر مشوش روی معشوق را از نظر زیبایی و روشنایی به‌روز و موی او را از لحاظ تیرگی و شاید خوش‌بویی

به شب تشبیه می‌کند.

البته تشبیهاتی معمولی چون لب به لعل و یا سرو به قد نیز که به‌صورت اضافه تشبیهی آمده‌اند در غزلیات خواجه

یافت می‌شوند؛ اما این امر از تازگی و طراوت بسیاری از تشبیهات او نمی‌کاهد؛ چراکه یکی از برجستگی‌های هنری

او کاربرد همین تشبیهات ساده در بافت و ساخت کلام فاخر و ادبی است

شاعر در استعاره واژه‌ای را به علاقه مشابَهت به‌جای واژه دیگری به کار می‌برد. (شمیسا، ۱۳۷۰: ۵۸)

استعاره‌ها بیشتر از نوع مجرده هستند. استعاره‌هایی از نوع مکنیه نیز که به آرایه تشخیص می‌انجامد دیده می‌شوند

که به لطف کلام می‌افزایند و حس حرکت و پویایی به شعر می‌دهند و جنبه‌های ملموس دید شاعر را به مخاطب

می‌رسانند.

ماه من دوش سر از جیب ملاححت برکرد روز روشن زحیا چادر شب بر سر کرد

(دیوان خواجهی کرمانی، ۱۳۶۹: ۲۸۰)

ماه استعاره مصرحه از یار است. در مصراع دوم، از روز روشن حیا کرد، استعاره مکنیه می‌باشد.

ز کفر زلفت ایمان می‌توان یافت ز لعلت آب حیوان می‌توان یافت

(همان: ۲۱۸)

خواجه در اشعارش کنایه‌های زیادی از فعل یا مصدر آورده است که اکثر کنایه‌ها عادی و به‌صورت ایماء و فهم

آن آسان است و این هم گویای رویکرد شاعر به بافت ده کلام در اطلاع‌رسانی و آگاهی بخشی است. جالب اینکه

همین امر، یکی از دلایل ماندگاری شعر و غزل خواجه نیز محسوب می‌شود.

سر خود پیش نه از پای درین راه نهی غرق این بحر شود ار در تمنی طلبی

(دیوان خواجهی کرمانی، ۱۳۶۹: ۳۶۴)

در این بیت، «سر پیش نهادن» کنایه از جان‌فشانی است. این کنایه تصویری در جهت تجسم عالم عاشقی و عرفان

ساخته است.

از دو عالم دست کوتاه کن چو سرو آزاده وار کانکه کوتاه دست باشد در جهان سرور شود

(همان: ۱۱۰)

کوتاه‌دستی کنایه از مقام قناعت و فرو گذاشتن مسائل دنیوی است. این تصاویر با استفاده از کنایه به القای جهان

عرفانی کمک کرده است.

هر زمان نعلم در آتش می‌نهد زلفت ولیک جان ما خود در بلای غمزه ی جادوی تست

(همان: ۲۲۹)

«نعل کسی را در آتش نهادن» کنایه از بیقرار ساختن اوست. این کنایه به زیبایی معشوق پرداخته است که آشتی عاشق را به همراه دارد.

خورشید بر زمین زده پیش رخت کلاه
ریحان در آب شسته ز شرم خطت ورق
(همان: ۱۱۰)

«پیش کسی کلاه بر زمین زدن» کنایه از اظهار فروتنی، تسلیم و احترام در برابر کسی است. «ورق شستن» نیز کنایه از بی فایده بودن علم ظاهری است.

فریاد که دستم نگرفتند و به یکبار
از پای فکندند من بی سروپا را
(همان: ۷)

سطح زبانی

زبان خواجه به مردم نزدیک است و این مسئله نشان می‌دهد که با توده مردم الفت داشته و با آن‌ها می‌زیسته است.
(عابدی، ۱۳۹۶: ۲۴)

در میان ۴۹۰ بیت انتخابی در ۱۰۷ بیت به‌طور کامل و ۸۴ مصراع نثری بر جمله‌ها حاکم بوده و ترتیب اجزای جمله رعایت شده است؛ یعنی در حدود ۳۰ ابیات می‌توان به راحتی بیت را خواند و فهمید و همین موضوع است که زبان خواجه را به زبان مردم عادی نزدیک کرده است. تنها در پنج مورد ابیات موقوف المعانی دیده می‌شود و در سایر بین‌ها مفهوم جملات در یک بیت و یا یک مصراع تمام می‌شود.

خواجه در غزلیات خود از واژه‌های عربی و ترکی زیادی استفاده کرده است. آشنایی خواجه با زبان عربی باعث شده است که وی در غزلیات خود به شدت تحت تأثیر این زبان قرار بگیرد و از واژه‌های عربی بسیاری استفاده کند. هم‌چنین وی از واژه‌های مغولی نیز استفاده کرده است اما درصد واژه‌های مغولی نسبت به عربی بسیار کم است. در دیوان وی غزلیاتی می‌بینیم که درصد زیادی از لغات آن ترکی است. به نظر می‌رسد که خواجه این گونه غزلیات را بیشتر برای نشان دادن قدرت سخنوری و شاعری خود سروده است و گر نه در این گونه غزلیات وی زیبایی و لطف خاصی دیده نمی‌شود. به عنوان نمونه در غزل ذیل خواجه در هر بیت از چند واژه مغولی استفاده کرده است که فهم شعر برای کسی که با این واژه‌ها آشنا نباشد مشکل است.

ای ماه قیچاقی شبست از سربنه بغطاق را بگشای بند یلمه و در بند کن قبحاق را
در جان خانان ختا کافر نمیکرد این جفا ای بس که در عهد تو ما یادآوریم آنجا قرا
شد کویت ای شمع چگل اردوی جان کریاس دل چون میکشی چندین مهل در بحر خون مشتاق را
تاراج دلها میکنی در شهر یغما میکنی برخسته غوغا میکنی نشنیده‌ئی یاساق را
گفتم که یکره ای صنم بر چشم خواجه نه قدم گفت از سرشک دیده‌اش پر خون کنم بشماق را
(دیوان خواجوی کرمانی، ۱۳۶۹: ۱۲)

همان‌طور که گفتیم خواجه با زبان عربی آشنایی داشته است. وی از واژه‌های عربی زیادی استفاده کرده است که اغلب این واژه‌ها از واژه‌های پرکاربرد و مأنوس در زبان فارسی است. هم‌چنین درصد بالای غزلیات ملمع نشان می‌دهد که وی به زبان عربی تسلط داشته است.

تشنه‌ام تا بکی آخر بده آبی ساقی فی‌حشای اضطرم‌ت نایره‌ الاشواق

(همان: ۸۹)

تبسمت الزهر و المزن باک و غررت الودق والدیك حاک

(همان: ۱۱۴)

*واژه‌ها و ترکیبات عامه

«به مجموعه ترانه‌ها، قصه‌ها، اساطیر و ضرب‌المثل‌های رایج در میان یک قوم اطلاق می‌شود که به طور شفاهی از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود و موضوعات آن برگرفته از فرهنگ قومی است. ادبیات عامیانه در میان جوامعی که اکثریت مردم آن قادر به نوشتن و خواندن نیستند، رواج دارد.» (داد، ۱۳۸۳: ۲۴)

اگر در جلوه می‌آری سمند باد جوالانرا بفرما تا فرو روبم به مژگان خاک میدانرا

(دیوان خواجهی کرمانی، ۱۳۶۹: ۲۵)

آهوی چشم‌ت با من ار در عین روبه بازی است سر پنجه شیر ژیان طاقت نباشد رنگ را

(همان: ۱۴)

سطح آوایی

شمیسا سطح آوایی را سطح موسیقایی متن نیز می‌نامد و آن را به سه سطح موسیقی بیرونی کناری و درونی تقسیم‌بندی می‌نماید. (شمیسا، ۱۳۷۴: ۲۱۶) غزل‌ها در هشت وزن متنوع هستند. از پنجاه مورد تنها سه مورد وزن سالم دارند. همان‌گونه که می‌دانیم سالم بودن وزن خود زمینه آهنگینی را در غزل ایجاد می‌کند. (اکبری، ۱۳۷۰: ۷۵)

با نگاه به وزن‌های شعر خواجه می‌توان نتیجه گرفت که اولاً تنوع وزن در غزلیات خواجه زیاد است. ثانیاً خواجه بیشتر از اوزانی استفاده کرده است که برای بیان مسائل سنگین و غم‌انگیز متناسب است. این امر بدان دلیل است که بعد از هجوم قوم مغول و کشتار وحشیانه آنان نوعی روحیه یأس و ناامیدی در میان مردم ایجاد شد و مردم برای تسکین دردهای روحی و روانی خود دنبال پناهگاهی بودند تا به آرامش برسند. در این میان شعر، به‌ویژه غزل از مهم‌ترین پناهگاه‌ها به شمار می‌رفت. هم‌چنین عصر مغول، عصر همگانی شدن تصوف است. این امر بیانگر این است که افکار و اعتقادات عرفانی در تار و پود جامعه ریشه دوانده و در نتیجه در ادبیات این دوره منعکس شده است. ثالثاً خواجه در غزلیات خود از اوزان تازه و نادری استفاده کرده است که قبل از او در شعر فارسی سابقه نداشته است. شمیسا به چند مورد از این اوزان تازه اشاره کرده است. از جمله بیت زیر:

مغنی وقت آن آمد که بنوازی رباب صبح است ای بت ساقی بده شراب

(دیوان خواجهی کرمانی، ۱۳۶۹: ۳۶)

تمام مصراع‌های این غزل نه بیتی درست است جز مصراع دوم که دو هجای بلند کم دارد.

ای کرده ماه را از تیره شب نقاب در شب فکنده چین بر مه فکنده نقاب

(همان: ۴۷)

موسیقی درونی صنایع بدیع لفظی

یکی از مواردی که خواجو در غزلیات خود به آن توجه زیادی کرده است، استفاده از صنایع لفظی است. طوری که غزلی در دیوان وی نیست که از صنایع بدیعی تهی باشد و تقریباً می‌توان نمونه هر یک از صنایع بدیعی را در دیوان او یافت. وی اصرار دارد که از کلیه صنایع بدیعی در دیوان خود استفاده کند تا جایی که گاه شعر او جنبه تکلف یافته و توجه شاعر را به آوردن این گونه صنایع کاملاً آشکار می‌سازد. بنابراین موسیقی درونی متن به وسیله صنایع بدیع لفظی از قبیل انواع سجع، جناس و تکرار به وجود می‌آید:

تکرار در ادبیات و به خصوص در شعر، نقش بسزا دارد و در صورت کاربرد مناسب، تکرار می‌تواند بر جنبه زیبایی‌شناسیک و هنری یک اثر تأثیر گذار باشد. «تکرارهای هنری، تکرارهایی است که در ساختمان شعر، نقش خلاق دارند و با این که لازمه تکرار، ابتذال است و ابتذال، نفی هنر، تأثیر گونه‌هایی از تکرار در ترکیب یک اثر هنری، گاه تا بدان پایه است که در مرکز خلاقیت هنری گوینده قرار می‌گیرد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۴۰۸)

آتش گرفته آبرخ وی ز تاب می آیش نهان در آتش و آتش عیان ز آب

(دیوان خواجوی کرمانی، ۱۳۶۹: ۴۸)

بر غریبان رحمت آور چون غریبی در جهان زانک نبود از خداوند کرم احسان غریب

(همان: ۵۷)

واج آرایی: «تکرار واک یعنی تکرار یک صامت یا مصوت در چندین کلمه جمله و بر دو نوع است:

الف: هم‌حروفی: و آن تکرار یک صامت با بسامد زیاد در یک جمله است.

ب: هم‌صدائی: و آن تکرار یا توزیع مصوت در کلمات است.» (شمیسا، ۱۳۷۶: ۵۸)

مردم چشم عقیق افشان لؤلؤ بار من گشته در پاش از لب درپوش خاموش شما

(همان: ۳۳)

وصف بالای بلندت بسخن ناید راست راستی دیت توبالاست ز سر و چمنی

(همان: ۹۲۵)

نتیجه‌گیری

- از نظر فکری مضمون اصلی غزل‌های خواجو و جهان، سخن از «لطیف‌های نهانی» است که نامش عشق است. زبان سخنشان بر مدار عشق می‌چرخد؛ اما در مجموعه غزل‌های جهان، سخن فقط از عشق مجازی و زمینی است.

- از دیگر مشترکات مضمونی در غزل این دو شاعر، مضامین دینی است. توجه به اصول دین، به‌ویژه خداشناسی، (حضور انبیا در سراسر غزل‌های این دو شاعر)، و... هم‌چنین جبر و اختیار از دیگر مسائلی است که در غزل «خواجو» و «جهان» به آن توجه شده است. سرچشمه این تفکر ریشه در اجتماع دارد. جامعه نابه‌سامان قرن هشتم و اوضاع آشفته سیاسی، آرامش روحی را از مردم دیار خواجو و جهان سلب کرده بود؛ بنابراین تفکر جبرگرایی و نداشتن اختیار، در زندگی مردم ریشه دواند تا آبی سرد بر دل‌های آتش گرفته از اوضاع نابه‌سامان اجتماعی باشد.

- از دیگر مضامین مشترک در غزل هر دو شاعر، مضامین مدحی است. جهان در غزل‌هایش، جز در یک مورد، نامی از ممدوح نمی‌برد؛ چنانکه ملاحظه نمودید، مضامین رایج در غزل جهان، همان‌هایی است که بارها در شعر پیش از

وی تکرار شده است. جهان، چیزی به این مطالب نیفزوده و جلای تازه‌ای هم بدان‌ها نمی‌بخشد؛ بلکه تنها با استعداد شاعری، شعر گذشتگان را با غلبه فراوان احساس، بیان می‌کند.

-در کنار مضامین اشاره شده می‌توان از شکواییه‌ها و نوستالژی‌های اشعار خواجه و مباحث عرفانی نام برد که مواردی از جمله عجز از شناخت خدا، مستی معنوی، ستایش خدا و... را شامل می‌شود.

-شعر هر دو شاعر، تصویری از جامعه قرن این شعرا را منعکس می‌کند؛ اما در شعر خواجه، تصویر گروه‌ها، طبقات مختلف جامعه و نهادهای اجتماعی برجسته‌تر و روشن‌تر از شعر جهان است؛ زیرا در شعر جهان، تصویری کلی از اجتماع و روحیات مردم نشان داده شده است. خواجه شاعری بوده که در متن جامعه خود زندگی می‌کرده و به مسائل اجتماعی و سیاسی آگاهی کامل داشته و توانسته واقعیات زمانه را به زبان گاهی رمز گونه بیان کند. در واقع، محور فکری غزلیات خواجه از «جهان» بسیار غنی‌تر است.

-در شعر ملک جهان طبیعت زیبای منطقه فارس نمایان است، بسامد بالای عناصر طبیعت، به‌ویژه سروهای بلند قامت، گل‌های رنگین و پرندگان خوش آواز، همگی نماینده بهار دلربای شیراز هستند که با هنرنمایی تمام، در سخن این شاعر، متبلور شده است.

-قالب مسلط شعر «جهان» و جلوه‌گاه هنرنمایی او هم قالب غزل است؛ هرچند شکاف بین غزل او با غزل خواجه زیاد و در برخی محورها بسیار عمیق است.

-واژه‌های شعر «جهان»، ساده و همان واژه‌ها و ترکیب‌های معمول و مکرر شعر فارسی است؛ اما خواجه، شاعری ترکیب ساز است. وی از واژه‌های عربی فراوانی استفاده کرده است اما بیشتر واژه‌های مأنوس و متداول در زبان فارسی را به کار برده است. خواجه از واژه‌های ترکی نیز استفاده کرده است اما نسبت به واژه‌های عربی، بسامد آن بسیار پایین است.

-هر دو شاعر از بحرهای عروضی مشابه و یکسان استفاده کرده‌اند.

-قافیه و ردیف هم به نسبت تقریباً یکسان در شعر هر دو به کار رفته است؛ اما ردیف‌های خواجه، در تداعی معانی قوی‌تر و زیباتر جلوه‌گر شده‌اند.

-هر دو شاعر به موسیقی درونی شعر خود توجه نشان داده‌اند؛ اما تکرار صامت‌های «س/ش»، بسامد بالای سجع‌های متوازی و موازنه‌های شعر خواجهی کرمانی، موسیقی دلنشین و دلنوازتری به شعر او بخشیده است.

-خواجه به صنایع لفظی توجه بسیار داشته و غزل‌هایش مملو از صنایع بدیعی است و نمونه بارزی از صنایع شعری است. می‌توان اذعان کرد که خواجه از کلیه صنایع بدیعی بهره جسته و کلام خود را بدان آراسته است.

-غزل‌های جهان از نظر ساختار بیرونی و از نظر درون‌مایه فلسفی متأثر از اشعار حافظ هستند. از نظر زبانی ساده و به دو از تکلفند و در آن‌ها آرایه‌هایی نظیر تشبیه، استعاره مصرحه، کنایه و ابهام دیده می‌شود.

منابع

- امیری خراسانی، احمد (۱۳۷۹)، «نخلبند شعرا»، (مجموعه مقالات کنگره جهانی بزرگداشت خواجهی کرمانی)، کرمان: انتشارات مرکز کرمان‌شناسی.
- اکبری منوچهر (۱۳۷۰) تصویری از یک غزل خواجهی کرمانی در آینه نقد ادبی و سبک‌شناسی. «نخلبند شعرا» (مجموعه مقالات کنگره جهانی بزرگداشت خواجهی کرمانی)، جلد دوم، تدوین و ویرایش احمد امیری خراسانی، کرمان: مرکز کرمان‌شناسی.
- بهار، محمد تقی (۱۳۴۹)، سبک‌شناسی، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- جهان‌ملک‌خاتون (۱۳۷۴)، دیوان کامل، به کوشش پوراندخت کاشانی راد و کامل احمدنژاد، انتشارات زوار، تهران.
- خواجهی کرمانی، ابوالعلاء محمود بن علی (۱۳۶۹)، دیوان خواجهی کرمانی، به اهتمام و تصحیح احمد سهیلی خوانساری، انتشارات پازنگ، تهران.
- داد، سیما (۱۳۸۳)، فرهنگ اصطلاحات ادبی. چاپ دوم. تهران: مروارید.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۲)، موسیقی شعر، چ‌سیزدهم، تهران: آگه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۹)، سبک‌شناسی شعر، تهران: فردوس، چاپ ششم.
- (۱۳۸۱)، انواع ادبی، تهران: فردوس، چاپ دهم.
- (۱۳۸۶)، سیر غزل در شعر فارسی، تهران: علم.
- (۱۳۷۴)، آشنایی با عروض و قافیه، تهران: فردوسی.
- (۱۳۹۳)، بدیع، تهران: انتشارات پیام نور.
- عابدی، کامیار (۱۳۹۶)، در زلال شعر، تهران: ثالث.
- فشارکی، محمد (۱۳۷۲)، رساله عروض سیفی و قافیه جامی، به تصحیح بلاخمان، تهران: کتابنامه.
- ماهیار، عباس (۱۳۸۸)، عروض فارسی، چاپ چهارم، تهران: قطره.

Abstract

The knowledge of stylistics is a set of features used in a literary work and forms its style. Today, stylistics, as one of the sciences that is closely related to the knowledge of linguistics and rhetoric, has a special place among literary researches. In this research, the stylistic comparison of Jahan Malik Khatoun's ghazals with Khajawi Kermani's ghazals is examined from the aspects of language, form and content. Jahan Malek Khatun is an Iranian poet who lived in the second half of the 8th century of the Hijri and the same period as Hafez and Obaid Zakani. This poet is basically a sonnet poet and his surname in the poem is "Jehan". Nakhleband Shaara Kamal al-Din Abul Ata Mahmoud bin Ali bin Mahmoud Murshidi, nicknamed Khajawi Kermani, is one of the other poets whose sonnets are very important to study, because he is one of the poets of the Tulfiq group and the main model of Hafez in the matter of sonnets. The current research will be compiled and presented in a descriptive-analytical manner by collecting information and taking notes from written sources. The findings of the research show that Khajo has been innovative in both language and expression. In the field of expression, simile is the basic element of Khajoo's ghazal. And he has a special interest in music, and the use of all kinds of genres has given his sonnets a special dynamism. But the images in Malik Khatun's poetry are simple and one-dimensional, and his words are simple and fluent. His painting art is in the field of simile and metaphor. The theme of love, praise, educational and moral issues, etc. are among the poetic themes of both poets.

Keywords: poetic style, sonnets, Khajovi Kermani, Malik Jahan Khatun.

بررسی و تحلیل رابطه تصویر با متن در گروه سنی الف و ب «موردکاوی داستان‌های آتش بلوط و یک عالم مداد رنگی»

فرشته محبوب

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

F.Mahjoub2022@pnu.ac.ir

چکیده

مجموعه ۵ جلدی «داستان‌های پپوچی» متعلق به گروه سنی «الف و ب» از کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان و به زبان فارسی است که به وسیله کلاژ ویرت نوشته و در سبک سوررئال تصویرگری شده است. ژوبرت به دو زبان فارسی و فرانسه داستان می‌نویسد و از محدود نویسندگانی است که تصویرگری آثارش را خود بر عهده دارد و پیوسته کوشیده است به مدد تحصیلات دانشگاهی در رشته‌های علوم تربیتی، ادبیات کودک و نیز حوزه با مهارتی خاص دنیا و حقایق زندگی را به زبانی ساده برای کودکان توصیف و ترسیم کند. مجموعه داستان‌های پپوچی از شاخص‌ترین آثار او است که از میان آن، دو داستان «آتش بلوط» و «یک عالم مداد رنگی» به مفهوم اتحاد و دوستی اختصاص یافته است. در میان نظریه‌های رشد، نظریه ژان پیاژه به سبب تمرکز بر شناخت کودک از طریق تکامل فرایندهای ذهنی از سایر نظریه‌ها بحث‌برانگیزتر بوده است. به باور او چنانچه کودکی در محیط فرهنگی غنی‌تری قرارگیرد مراحل رشد شتابان‌تری خواهد داشت. کتاب‌های تصویری در رده سنی الف و ب که دوره تفکر پیش عملیاتی (۲ تا ۷ سالگی) و عملیات عینی (۷ تا ۱۱ سالگی) است با متن‌های کوتاه و ساده به رشد این توانایی‌ها کمک می‌کند.

پژوهش حاضر بر آن است ضمن بررسی مفهوم دوستی در این رده سنی و در دو داستان مذکور، به شیوه تحلیلی توصیفی رابطه آن را با اصول تصویرگری کتاب کودک بررسی کند. یافته‌ها حاکی از آن است که تصاویر هر دو کتاب در مواردی هم‌چون هماهنگی متن و تصویر، مکمل بودن تصاویر برای حال و هوای داستان‌ها، فرم و ترکیب رنگ تصاویر، هماهنگی قطع و اندازه حروف با یکدیگر، تناسب، ترکیب‌بندی و محل قرارگرفتن عناصر تصاویر، تناسب تعداد تصاویر با تعداد کل صفحات کتاب و هماهنگی و تناسب تکنیک انتخابی تصویرسازی با سن کودک در حد مطلوبی بوده و در آموختن ارتباط میان خطوطی که منجر به شکل شده با رنگ‌ها و ایجاد حجم و واقعی جلوه‌دادن پدیده‌ها موفق عمل کرده است.

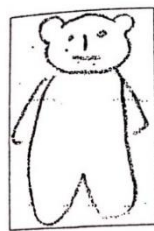
کلیدواژه‌ها: متن، تصویر، آتش بلوط، یک عالم مداد رنگی، کلاژ ویرت.

۱. مقدمه

نخستین مفاهیم ذهنی بشر اولیه به وسیله نگاره‌ها و تصاویر بر دیواره غارها نقش بسته است. به همین دلیل است که در علم روان‌شناسی به‌ویژه نظریه یونگ که بر تعریف و تحلیل کهن الگوها استوار است پژوهشگر در پی آن است مشابهت‌هایی میان نشانه‌های رویای انسان‌ها با نمودهای ذهنی انسان نخستین بیابد و مضامین اسطوره‌های جمعی او را مشاهده کند؛ زیرا تصاویر از پس رؤیای ذهنی بشر آفریده شده‌اند. (مهردادفر، ۱۳۹۰: ۸). بر طبق این تعبیر دوران نخستین تمدن و فرهنگ بشری به لحاظ حدود شناخت و آگاهی همانند دوران کودکی انسان است. انسان به مدد کتاب‌های مصور دوران کودکی خویش را پشت سر می‌گذارد. رشد می‌کند و به بلوغ و کمال می‌رسد.

هنر تصویرسازی معاصر از اواخر قرن نوزدهم به دو شاخه تصویرسازی تبلیغاتی و داستانی تقسیم شده و به تدریج و با پیشرفت تکنولوژی بصری، پویانمایی یا تصویرسازی متحرک از شاخه داستان آن متولد شده است. تا پیش از آن روش‌هایی هم‌چون «کنده کاری روی چوب» و «تصویرسازی با زغال» مرسوم بود «لیتوگرافی» نیز از دهه ۱۹۶۰ رایج‌ترین شکل تکنولوژی چاپ بوده و تصاویر با استفاده از روغن، چربی یا شمع، روی سطحی از جنس سنگ آهک ترسیم می‌شده است. «تصویرسازی با آبرنگ» با کاربرد در کتاب‌های آشپزی، مُد و کودکان، تصویرسازی با اکریک و گواش، «کلاژ» که اغلب برای جلد استفاده می‌شود و «تصویرسازی دیجیتال» که با استفاده از نرم‌افزارهای مختلف به‌ویژه فتوشاپ صورت می‌گیرد از شیوه‌های دیگر متداول در تصویرگری است.

تصویرگران به پنج دسته: تصویرگران نشریات، کتاب‌ها، تبلیغات، مؤسسات و نهادها و تصویرگران بین‌المللی تقسیم می‌شوند که از عمده‌ترین اهداف آنان تصویرسازی علمی است که در آن به تبیین مسائل آموزشی هم‌چون کتاب‌های تاریخی، علمی، سرگرمی و پازل، کتاب‌های آموزش الفبا و اعداد پرداخته می‌شود. تصویرسازی علمی تخیلی نیست و به سه دسته تصویرهای غیرتخیلی روایتگر (که بر اساس متون روایی نقاشی شده و به توصیف یک واقعه تاریخی، معرفی یک شخصیت، شرح یک اختراع، زندگی و سفرنامه می‌پردازد)، تصاویر غیرتمثیلی طبیعت‌گر (ثبت پدیده‌های عالم طبیعت) و تصویرهای غیرتخیلی اطلاع‌رسان (با رویکرد اطلاع‌رسانی در باب اختراعات و حرفه‌ها) تقسیم می‌شود. براساس گزارش شورای عالی انقلاب فرهنگی در سال ۱۳۹۸، تنها ۵۸ درصد مردم ایران به مطالعه کتاب‌های فرادرسی علاقه‌مند هستند که این امر به طور میانگین ۷ ساعت و ۴۱ دقیقه در ماه است. غالب کودکان تمایل چندانی به کتاب ندارند و بازی‌های دیجیتالی برایشان جذاب‌تر است و در صورت رغبت کتاب‌های تصویری را بیشتر می‌پسندند. کودکان سنین پایین به دلیل تجربه محدود و اندک قادر به ساخت و نگهداری تصویر در تمامی مفاهیم و واژه‌ها نیستند و بر اساس نگاره‌های متعددی که در وسایل ارتباط جمعی و به‌ویژه کتاب می‌بینند معانی را بهتر درمی‌یابند و تصاویر ذهنیشان شکل می‌گیرد. (معدنی، ۱۳۹۴: ۲۸) غالباً تفکرات کودکان کمتر از هفت سال متأثر از برداشت‌های بصری است مثلاً اگر بخواهند به خردسالان درباره سه مفهوم خرس (پدر، مادر و فرزند) بیاموزند باید سه تصویر در سه اندازه از خرس‌ها کشیده شود، خرس بزرگ نشان پدر، خرس متوسط به نشانه مادر و خرس کوچک به جای فرزند.



خرس بزرگ



خرس متوسط



خرس کوچک

اما در رده‌های سنی بالاتر مهارت‌های اجتماعی و شناختی درک همین کودک از مفاهیم گسترده‌تر می‌شود و بدون نیاز به تصویر می‌تواند معنای بزرگ، متوسط و کوچک را بفهمد و تفکرات انتزاعی خود را سر و سامان دهد. هدف از پژوهش حاضر اتخاذ روش‌هایی آگاهانه در تصویرگری کتاب کودک، با توجه به عناصر بصری در تصویرسازی، طرح روی جلد، خط، فرم، رنگ، بافت و ترکیب‌بندی اندازه حروف و فاصله بین سطرها، صفحه آرای و سفیدخوانی است که باعث یافتن راهکارهای مناسب برای جذب مخاطب کودک و نیز افزایش نشر خواهد بود.

۲. پیشینه پژوهش

شماری از پژوهش‌های مرتبط در حوزه ارتباط متن و تصویر در کتاب‌های کودکان به قرار زیر است: صدری (۱۳۶۶) که در «بررسی کیفیت تصویر در کتاب‌های تصویری کودکان ایران» به جایگاه کتب تصویری برای کودکان پیش‌دبستانی و سال‌های نخست دبستان و نیز گونه‌های آن اعم از داستان و شعر و غیره پرداخته و نشان داده تعداد کتاب‌هایی که علاوه بر گرایشی طرح توانسته باشند اصالت و هماهنگی رنگ را به هنگام انتقال مضمون به کودکان رعایت کنند اندک است.

ناصرالاسلامی (۱۳۸۷) که در «رابطه نوشتار با تصویر در ادبیات کودکان معاصر ایران» به بررسی نظام‌های نشانه‌ای و انواع آن (نمادین، شمایی، نمایه‌ای) در تصویرهای کتاب کودکان پرداخته و آن‌ها را از محور هم‌نشینی، جانشینی و بینامتنی برای تولید معنا بررسی کرده است.

اقبال (۱۳۹۰) که در رساله دکتری خود «تبیین رابطه تصویر و متن در تصویرسازی کتاب‌های داستانی کودک در ایران از سال ۱۳۴۰ تا ۱۳۸۰» پس از بررسی ۵۰ نمونه از کتاب‌های تصویرسازی کودک، این مبحث را در دو دسته کلی: تصاویر مغایر با متون داستانی و دیگر تصویر مبین متن و معناهای داستانی بررسی کرده و نیز نشان داده که بخشی از تصویرسازی‌های کتاب کودک به دلیل گرایش بیش از حد تصویرساز به فنون این حرفه، باعث پیدایش تغییر در فهم متون داستانی شده است.

حسام‌پور و مصلح (۱۳۹۴) که در مقاله «مقایسه رابطه متن و تصویر در کتاب‌های داستانی تصویری برگزیده ایران و اروپایی آمریکایی معاصر بر پایه نظریه ماریا نیکولایوا و کارول اسکات» اثبات کرده‌اند که با وجود برخی هم‌سانی‌ها هم‌چون استقلال زبانی متن و تصویر در این دو جامعه آماری، داستان‌های اروپایی آمریکایی دارای ساختاری هنرمندانه، سنجیده، پویا و نیرومند است اما رابطه متن و تصاویر داستان‌های ایرانی اغلب مبتنی بر جدا اندیشی نویسنده و تصویرساز است.

رجبی و اقبالی (۱۳۹۵)، که در مقاله «شناخت تصویرسازی کتاب بر اساس رابطه میان متن و تصویر» با مروری بر نظریه‌های مختلف در این خصوص هم‌چون: «طبقه‌بندی قیاسی، هماهنگی و انحراف و مخاطب‌محور به این نتیجه رسیده‌اند که قابلیت‌های بیانی تصویر به نوع ارتباط خاص میان عوامل محسوس و نامحسوس بستگی دارد و وابستگی تصویرسازی به لحن تصویری حاکم بر متن می‌تواند بیان‌کننده قابلیت بیانی تصویر در نشان دادن معنا باشد.

۳. مبانی نظری

کتاب‌های تصویری غالباً میان دو قطب نوشته و تصویر قرار گرفته است که میزان استفاده از تصویر با توجه به سن مخاطب متغیر است. رده‌های سنی بالاتر از شمول واژگان بیشتری برخوردارند و قادرند توصیفات پیچیده را با شکل‌هایی اندک دریابند اما در مخاطب خردسال میزان استفاده از تصویر بیشتر است. تصویرگر کتاب کودک با استفاده از مؤلفه‌های متعدد هم‌چون: «بافت، ترکیب‌بندی یا محل قرار گرفتن تصویر» می‌کوشد به تکمیل مفهوم متن کمک کند. «بافت» در تصویر، ایجاد انرژی و تنش می‌کند. تصویرگر با استفاده از رنگ و خط در پی خلق بافت‌های گوناگونی هم‌چون لطافت برگ گل، زبری یا نرمی بدنه درخت و سختی صخره می‌آفریند تا مخاطب بتواند براساس تجارب خود از محیط بدون لمس اشیاء آن‌ها را حس کند. هاشورهای ریز و یا درشت نیز باعث خلق بافت‌های نرم یا خشن است. رعایت اصل «ترکیب‌بندی» و نیز محل قرار گرفتن عناصر دیداری در صفحه، از عوامل اثرگذار بر معنای آن‌ها است. مثلاً تصویرگر برای ترسیم جنبه روحانیت یک شیء آن را در بالای صفحه قرار می‌دهد و اشیای زمینی‌تر در نیمه پایین صفحه قرار می‌گیرد. به لحاظ بصری عناصر بالای صفحه وزن بیشتری دارند یعنی مهم‌تر هستند و توجه بیشتری را به خود جلب می‌کنند؛ مرکز صفحه نیز نقطه‌ای است که بیشترین توجه را بر می‌انگیزد. (Bang, 2000, p5)

تصویرگر به هنگام انتخاب «سبک تصویری» می‌بایست ابتدا به «سبک ادبی متن» توجه کند؛ با این وجود این هم‌سانی می‌تواند بسته به سلیقه شخصی تصویرساز دگرگون شود که نشانگر استقلال نسبی تصویرساز در ارتباط با متن است. «درون‌مایه» شامل فضای کلی حسی عاطفی و محتوایی متن و تصویر است. غالباً یکی از درون‌مایه‌ها از سایرین پررنگ‌تر است و بر فضای کلی متن غالب می‌شود.

از عناصر دیگر دخیل در تصویرگری پی‌رنگ است. در لحظات آرام داستان تصاویر کم تحرک و راکدند و با اوج‌گیری ماجرا حرکات عناصر تصویری نیز هیجانی و تندتر است. تصویرساز اغلب بخش‌های اصلی داستان را در تصویر منعکس می‌کند و رویدادهای غیرضروری و کم‌اهمیت را حذف می‌کند. (اکرمی، ۱۳۷۸: ۷۲)

کاربرد «فضاسازی» در معین کردن موقعیت زمان و مکان یک داستان و ایجاد حال و هوای مناسب آن است و داستان را برای کودک باورپذیرتر می‌کند. مثلاً در فضاسازی قهرمان قصه، رنگ آبی در کودک ایجاد سکون و آرامش می‌کند. سیاه او را به تیرگی نهفته در متن سوق می‌دهد و فضای قهوه‌ای کهن بودن حوادث داستان را افزایش می‌دهد. فضا گاه درونی و بسته (اتاق به همراه دیوار و اشیاء) و گاه بیرونی (طبیعت شهری یا روستایی) است.

عنصر دیگر «خیال‌پردازی» است. باور پذیری کودک در جاندارانگاری شخصیت‌های افسانه‌ای و کنش‌های شگفت‌انگیز آنان نشانگر علاقه‌مندی کودک به خیال است. در مکاتبی هم‌چون سوررئالیسم میزان خیال‌پردازی‌ها شدیدتر است.

در «مخاطب‌پذیری» نویسنده و تصویرگر با توجه به گروه سنی مخاطبان خود می‌بایست از مؤلفه‌های مشخصی پیروی کند. مثلاً کتابی درباره کامیون که برای کودکان خردسال نوشته شده می‌بایست ترکیبی از نام کامیون و نقاشی باشد. کودکان اندکی بزرگ‌تر به نحوه کارکرد کامیون نیز نیازمندند و برای کودکان بزرگ‌تر ارائه جزئیاتی در باب استفاده از کامیون و قسمت‌های مکانیکی و موتور آن ضروری است.

۴. تاریخچه کتاب‌های تصویری

تصویرسازی به شیوه مرسوم امروزی همراه با متن معنی پیدا کرده و تاریخ واقعی آن به زمان پیدایش صنعت چاپ به وسیله گوتنبرگ و در حدود سال ۱۴۵۰ برمی‌گردد. تا پیش از قرن پانزدهم، استفاده از قالب چوبی در چاپ در نقوش روی پارچه و کارت‌های بازی رایج بود. افراد مصور به وسیله نوشته شدن نامشان در کنارشان مشخص می‌شدند و مکالماتشان در بالون‌هایی که از دهانشان بیرون می‌آمد، نوشته می‌شد. (مقالی، ۱۳۹۳: ۲۵). در قرون ۱۶ و ۱۷ تصویرها با کنده‌کاری بر روی فلز به وجود می‌آمد. «دنیای تصویر شده» نخستین کتاب مصور ویژه کودکان بود که در سال ۱۶۳۷ م. به وسیله «جان آموس کمینوس»، اسقف و معلم موراویایی نوشته و در سال ۱۶۵۸ م. به انگلیسی ترجمه شد. در ایران مصورکردن کتاب تنها برای بزرگسالان و در قرن‌های میانی مرسوم بوده است. در این دوره کتاب‌هایی چون شاهنامه، خمسه نظامی، مقامات حریری، کلیله و دمنه، ظفرنامه تیموری، قصص الانبیا، منافع الحیوان، جامع التواریخ و بسیاری دیگر با تصویر همراه بوده است. اما تصویرسازی به شیوه نوین در ایران با ترجمه کتاب‌های اروپایی و از طریق کتاب‌هایی که در دارالفنون به وسیله معلمان خارجی تدریس می‌شد به ایران آمد. جبار باغچه‌بان را غالباً بنیان‌گذار ادبیات کودک می‌دانند که نخستین کتاب او برای این طیف سنی در سال ۱۳۰۸ با عنوان «زندگی کودکان» و با تصاویری که خودش کشیده بود منتشر شد.

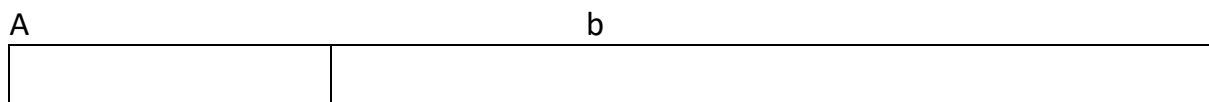
۵. سبک‌های رایج در تصویرگری

۱- بازنمایی؛ ۲- امپرسیونیستی؛ ۳- اکسپرسیونیستی؛ ۴- سوررئالیستی؛ ۵- خیالی؛ ۶- هنر مردمی؛ ۷- کارتون. تصویرگر در سبک «بازنمایی» از رنگ‌های زنده و متنوع برای بیان مفهوم خویش کمک می‌گیرد. تصاویر در «امپرسیونیسم» غالباً فاقد جزئیات است. در تصویرسازی «اکسپرسیونیستی» جزئیات مطرح نیست و تصویرگر به جای شبیه‌سازی در پی تحریف رنگ و فرم اشیاء است. این سبک بسیار مشابه نقاشی کودکان است. ارتباط میان اجزای واقعی زندگی و فضای حاکم بر تصویر نیز در سبک «سوررئالیسم» غیرواقعی است. سبک «خیالی» با واقعیت چندان در ارتباط نیست. در «هنر مردمی» معمولاً از نمادها، نقش‌مایه‌ها و روش‌های سنتی استفاده می‌شود. «هنر کارتون» نیز، کژنمایی، اغراق، ناسازگاری و هجونیایی را به خدمت می‌گیرد و در ترسیم شخصیت‌ها و حوادث اغراق می‌نماید.

۶. تکنیک‌های تصویرسازی کتاب کودک

اصل سادگی (وحدت اجزای تصویر و حذف جزئیات)، اصل پیوستگی (درک وحدت بصری پدیده‌ها به شکل تجربی، مثل قرارگرفتن ابرها در یک نظام)، اصل توازن در فرم‌ها و ترکیب‌ها (استفاده از شکل‌های هندسی مشابه یا

رنگ‌های هماهنگ متناسب با موضوع برای پرهیز از اغتشاش بصری (جانتی، ۱۳۶۹: ۳۰)، اصل تأکید یا نقطه اوج یا نقطه طلایی (قراردادن عنصر اصلی متن در نقطه طلایی تصویر یا ایجاد تباین با بهره‌گیری از رنگ‌های متضاد برای القای یک مفهوم مشخص)، اصل تعادل (پراکندگی منطقی اجزای جذاب یک تصویر)، اصل رعایت توازن بین زمینه و موضوع (تاکید بر موضوع و قرار دادن زمینه در فرع)، اصل رابطه تصویر با معیارهای اندازه‌گیری (ترسیم ویژگی‌های بصری یک پدیده از طریق مقایسه آن با سایر اشیاء، مثلاً قراردادن تصویر یک شتر سوار پایین اهرام ثلاثه برای ترسیم عظمت اهرام)، اصل ترکیب‌بندی (جمع‌آوری و تنظیم اجزای مستقل و متفاوت از هم برای تشکیل یک کل موزون و زیبا با استفاده از دو اصل نسبت‌های طلایی و نقاط طلایی. «نسبت طلایی» معین کردن یک نقطه بر روی یک شکل یا یک پاره‌خط است که بیشترین توجه کودکان را به خود جلب می‌کند. این نقطه غالباً به فاصله $\frac{1}{3}$ از سمت چپ آن خط و یا شکل قرار گرفته است:



«نقاط طلایی» نیز نقاط پرانرژی و یا کم‌انرژی هستند که توجه بیننده به ترتیب اهمیت بدان‌ها جلب می‌شود. در یک تصویر، غالباً نقاط چپ و بالا نسبت به نقاط راست قدرت جذب بیشتری دارند:

جدول شماره ۱: «نقاط پرانرژی و کم‌انرژی در یک شکل یا یک صفحه کاغذ به درصد»

A=%4	1	C=%3	0
B=%2	5	D=%1	4

اصل رابطه تصویر با معیارهای کادربندی (کادر افقی القاکننده آرامش، عمق، سکون و سردی است. کادر عمودی نزدیکی، التهاب، جنبش، گرما و هیجان را منتقل می‌کند)، اصل فاصله مطلوب (ارتباط راحت‌تر بصری با کودک به وسیله ابعاد تصویری ۹ در ۱۲ و قطر ۱۵ سانتی‌متر)، اصل تاثیرات روانی خط‌ها (خطوط افقی یا قوسی باعث ایجاد حس آرامش در بیننده می‌شود. خطوط تیز ترس و احتیاط و خط مورب احساس غیرقابل اطمینان را تلقین می‌کند. خطوط عمودی نگاه را به طرف بالا می‌کشاند. خطوط آزاد احساس جست‌وجوگری و خطوط دندانه‌دار با زاویه‌های تند ایجاد هراس می‌کند. شکل‌های دورانی نیز انتقال دهنده عشق و محبت است). اصل تاثیر روانی شکل‌ها (مثلث، دایره و مربع در تصاویر آموزشی رواج بیشتری دارد. مثلث پرانرژی‌ترین شکل‌ها است. دایره نشان تکامل و توازن است و ایجاد تحرک و نشاط می‌کند. مربع و مستطیل برای الگوهای معماری و وسایل زندگی در نظر گرفته می‌شود و بهترین کادر برای تصویر است.) (رون، ۱۳۸۳: ۲۲) سه شکل مذکور در میان اغلب فرهنگ‌ها دارای معنایی مشترکی است. چنانچه در تصاویر از نمادهای فرهنگی یک منطقه استفاده شود اثر بخشی آن بسیار بیشتر خواهد بود. اصل

خواص روانی رنگ‌ها (رنگ‌های گرم شامل زرد، نارنجی و قرمز است و مثبت، متجاوز و تهییج‌کننده است. **رنگ‌های سرد** بنفش، آبی و سبز است و منفی، غیرمتجاوز، دوری‌گزین و ساکت است. **رنگ‌های خنثی** مثل سیاه، سفید و خاکستری که دارای تأثیری اندوهبار است. تلفیق رنگ‌های آکروماتیک (سیاه، سفید و خاکستری) با کروماتیک (زرد، قرمز، آبی و ترکیبات آن) باعث پیدایش انواع حس‌ها و ایجاد شادی می‌شود.) **اصل تباین** (استفاده از تضاد رنگ‌ها برای ایجاد کنتراست، مثلاً ترسیم گل سرخ روی بوته سبز برای القای زیبایی آن. چنانچه کنتراست یا تضاد رنگ‌ها میان تاریکی و روشنی کم باشد تصویر حالتی وهم‌انگیز، آرام و ساکت می‌یابد اما اگر زیاد باشد. نمایانگر وضعیتی پر هیجان و پر تنش است.) **اصل خیال‌برانگیزی** (استفاده از تصاویر انگیزشی جهت مشارکت فعال کودک در امور و جایگزینی آن با تصاویر یا پندارهای ذهنی. **اصل ایمنی عاطفی** (پرهیز از ایجاد ترس و وحشت کودک با استفاده از تصویر مناسب). **توجه به علایق کودکان به رنگ‌ها** (علاقه کودک به رنگ‌های شاد، تمیز، پخته، جاف‌تاده و خالص و انزجار از رنگ‌های چرک و خفه) **اصل تحریک حس کنجکاوی و علاقه به کشف** (شروع کتاب‌های آموزشی، با تصاویر متنوع و مرتبط مثلاً کتاب علوم با گیاهان سبز، گل، پروانه و جانوران) **اصل توجه به هویت ملی، اعتقادی و اسلامی** (انتخاب طرح‌های بومی و تاریخی)، **اصل تفاوت در فرهنگ‌های منطقه‌ای** (توجه به شیوه معیشت و سنت‌های هر منطقه برای آموزش موفق)، **اصل خلاقیت در اثر هنری**، **اصل به روز بودن تصویر** (رعایت سه اصل: استفاده از جدیدترین شیوه برای نمایش بهتر موضوع، استفاده از تکنیک‌های مدرن و گاه ترکیبی و انطباق با پیشرفت‌های جدید علمی و واقعیت‌های موجود) **اصل برجسته‌سازی موضوع** (با تلفیق تکنیک‌های گوناگون مثلاً عکس و نقاشی) **اصل استفاده به جا از تصویر** (استفاده از عکس در موضوعات علمی و طراحی و تماس در آموزش موضوعات دینی) **اصل برانگیختن ذوق هنری در کودکان** (استفاده از تصاویر نزدیک به ذهن در ابتدای امر و سپس پرداختن به تصاویر پیچیده‌تر، نیز استفاده از ریزنقش‌ها مانند حیوانات و گل‌ها برای تقویت ذوق هنری و تخیل) در کتاب‌هایی با مخاطبان گروه‌های سنی «الف» و «ب» در تمامی صفحات تصویر وجود داشته باشد.

۷. انواع رابطه متن با تصویر

نیکلایا (۲۰۰۰) و اسکات (۲۰۰۶) انواع کتاب را بسته به چگونگی متن و تصویر و رابطه میان آن‌ها به پنج دسته تقسیم‌بندی کرده‌اند: **تصویری قرینه‌ای**: کتاب‌هایی که واژگان و تصویر هر دو در پی روایت یک داستان هستند. **تصویری مکملی**: کتاب‌هایی که در صورت نقص متن، تصویر آن را کامل می‌کند. **تصویری گسترشی**: کتاب‌هایی که تصویرهایشان علاوه بر متن، داستانی گسترده‌تر با همان درون‌مایه نقل می‌کند. **تصویری تقابلی**: کتاب‌هایی که در پی به چالش کشیدن مخاطب است و در آن روایت متن و تصویر متفاوت است. این تقابل گاه در سبک، شخصیت‌پردازی، فضا، زمان و زاویه دید اتفاق می‌افتد. **تصویری همجواری**: کتاب‌هایی که در آن دو یا چند روایت ناهم‌سان در کنار یک‌دیگر قرار می‌گیرد.

۸. نظریه‌های مطرح درباره «رابطه متن با تصویر»

ادبیات و هنرهای کلامی در زمره هنرهای زمانی محسوب می‌شوند که دارای ساختار زنجیره‌ای، خطی و زمانمند هستند حال آنکه نقاشی و هنرهای تصویری در دسته هنرهای مکانی جای می‌گیرند و ایستا هستند. در باب رابطه این دو با یکدیگر نظریه‌های مختلفی هم‌چون: نظریه کاتولدا، نظریه قیاسی، نظریه بازگفتن، نظریه هماهنگی و انحراف، نظریه مخاطب محور و نظریه تعامل طرح شده است.

۹. گروه‌بندی سنی برای کتاب‌های کودک و نوجوان

از عمده‌ترین راه‌های رسیدن به رشد پایدار و حضور فعال و اثر بخش کودکان و نوجوانان در اجتماع بهره‌گیری از ادبیات پر بار کودک و نوجوان است. ادبیات کودک و نوجوان می‌بایست با مراحل رشد اخلاقی، شناختی، روانی و اجتماعی او هماهنگ باشد. در این راه استفاده از گروه‌بندی سنی ابزاری کاربردی است. در حال حاضر گروه‌بندی این رده سنی که به وسیله کانون پرورش فکری کودک و نوجوان و در پیش از انقلاب ارائه شده تنها دسته‌بندی و مرجع مناسب انتخاب کتاب است که در پشت جلدها به چاپ می‌رسد و والدین و ناشران از آن تبعیت می‌کنند. به دلیل تغییرات دامنه‌دار در سطوح اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی به این رده‌بندی نقدهای فراوان به‌ویژه در گروه سنی زیر ۳ سال وارد شده است.

انصاری و عزیزاده با توجه به توانایی‌های ادراکی کودکان و نوجوانان و قابلیت‌های ذهنی آنان و نیز اصول روان‌شناسی رشد، گروه‌بندی جدیدی ارائه داده‌اند:

جدول شماره ۲: گروه‌بندی رشد کودک

گروه سنی	مشخصه رشد	حدود زمانی	ویژگی‌ها
نونهال	حسی حرکتی	۰ تا ۲ سال	*علاقه به کتاب‌های تصویری ساده و شعرهای بی‌موضوع *علاقه به اشعار نوزادی با صدای بلند *کتاب‌های مفهومی با تصاویر رنگی براق و کوتاه *کتاب‌های تعاملی (تماسی و درهای کوچک بازشو) *مقوای نازک غیررسمی، کتاب‌های پارچه ای
خردسال (مبتدی)	پیش ادراکی	۲ تا ۴ سال	*مقبولیت کتاب‌های تصویری ساده، شعرو فانتزی ساده *علاقه به افسانه‌ها برای خواندن با صدای بلند *اشعار نوزادی برای به خاطر سپردن *کتاب‌های مفهومی مثل اعداد، حروف و مفاهیم کمی پیچیده‌تر مانند کتب شمارشی و لغت
خردسال (پیشرفته)	ادراکی (شهودی)	۴ تا ۷ سال	*کارگاه‌های قصه گوئی و اشعار و قصه با صدای بلند *کتاب‌های غیرداستانی علمی که به کودک درباره جهان و عملکرد آن بیاموزد. *کودک شروع به درک خیال در داستان، ارتباط بین حروف، صدا، جهت چپ به راست و بالا به پایین و لغات سبک می‌کند.
کودک (مبتدی)	عینی پیش تعارفی	۷ تا ۹ سال	*کتاب‌های تصویری بلندتر و کتب داستان کوتاه با سبک نگارش ساده *کاهش علاقه به افسانه‌ها از ۸ سالگی و علاقه به داستان‌های واقعی و سرنوشت شخصیت‌های جوان
کودک (پیشرفته)	عینی تعارفی	۹ تا ۱۲ سال	*کتاب‌های پیچیده تصویری و داستان‌های بلند مثل داستان‌های واقعی حیوانی، تاریخی، مسائل کودکان و نوجوانان، ماجراجویی و عاشقانه *مقبولیت داستان‌های علمی تخیلی

بر اساس جامعه آماری پژوهش حاضر که در آن کتاب‌های منتخب گروه سنی «الف و ب» مورد مذاقه قرار گرفته است ویژگی‌های دو گروه زیر بدین قرار است:

گروه سنی «الف» که به سال‌های قبل از دبستان اطلاق شده و به دو دوره قبل از آموزش زبان و پس از آن تقسیم می‌شود. قوه تخیل کودک در این دوره قوی است اما قدرت درک روابط علی و معلولی و حوادث پیچیده را ندارد و می‌بایست او را با تصویر و بازی جذب کرد.

گروه سنی «ب» که شامل سال‌های اول تا سوم ابتدایی است و کودک قدرت حل مسائل ساده و منطقی را دارا است. زبان را آموخته و با خط آشنا است و مفاهیم تربیتی داستان‌های ساده را درمی‌یابد. (علی محمدی، ۱۳۹۰: ۸)

۱۰. کلر ژوبرت و مجموعه داستان‌های پیوچی

خانم کلر ژوبرت در سال ۱۹۶۱ میلادی (۱۳۴۰ خورشیدی) در پاریس و در خانواده‌ای مسیحی به دنیا آمد. در نوزده سالگی مسلمان شد و پس از ازدواج با یک دانشجوی ایرانی برای زندگی به ایران آمد. کلر ژوبرت دارای مدرک کارشناسی ارشد ادبیات کودک، کارشناسی علوم تربیتی و نیز سطح دوی تحصیلات حوزوی است. او به طور هم‌زمان از سال ۱۳۷۵ تصویرگری و نویسندگی را آغاز کرد و از معدود نویسندگانی است که تصویرگری آثارش را خود بر عهده دارد. آثار ژوبرت به دو زبان فرانسه و فارسی است. تمایلات مذهبی او به وضوح در آثارش هویدا است. به هنگام توصیف حقایق زندگی زبانی کودکان دارد و می‌کوشد به زبانی ساده دنیا و حوادث تلخ و شیرین آن را برای این رده سنی ترسیم کند.

کلر ژوبرت از سال ۱۳۸۸ ضمن عضویت در کارگروه کارشناسی داستان رشد نوآموز با مجله‌های نبات کوچولو، سروش کودکان و سایر نشریاتی هم‌چون: کودک دیگری (دوست، پوپک، سه چرخه...) همکاری دارد. کتاب‌هایی هم‌چون: «درخت سوخته، نقاش چهره‌ها در جست‌وجوی خدا، امین‌ترین دوست، قصه مارمولک سبز کوچولو، دعای موش کوچولو، کلوچه‌های خدا، خداحافظ راکون پیر، گربه کوچمه ما» (کتاب دست‌ساز برای خردسالان)، داستان‌های موموشی، دوست بزرگ، دوست کوچک، وای! نه (کتاب دست‌ساز برای خردسالان) خط‌خطو، داستان‌های پیوچی (۵ جلد)، آش مشکل‌گشا (فقط متن)، روباه ترسو و چهار داستان تصویری دیگر، ملچ مولوچ، من و پنگوئنم، آرزوی زنبورک، داستان‌های موموشی، عمو لبوی سبیلو، فقط یک بوس کوچولو، خواهر اضافی، لینالونا، داستان‌های قصه و شادی (۳ جلد)، کیمیا و سنگ قصه‌گو، آرزوی زازا» از عمده‌ترین آثار او است که نگارش متن و تصویرپردازی آن‌ها را خود بر عهده داشته است. آثاری هم‌چون: «زرد و صورتی» (ویلیام استیگ)، بازی‌های المپیک حشرات (اوژن)، آدم کوچولوی گرسنه (پیر دلی)، تا سه می‌شمرم (امیل ژادول)، جن قوطی ماکارونی (جرمانو زولو) در زمره ترجمه‌های او به فارسی برای کودکان است. کلر ژوبرت تعدادی کتاب هم به زبان فرانسه در فرانسه و لبنان به چاپ رسانده است. داستان کتاب‌های کلر ژوبرت اغلب تخیلی است. در طبیعت و محیط اطراف کودک اتفاق می‌افتد و قهرمان آن حیوانات هستند.

مجموعه داستان‌های پیوچی

نام کتاب: داستان‌های پیوچی مجموعه ۵ جلدی	ناشر: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان
نویسنده: کلر ژوبرت	شمارگان: ۱۰۰۰۰
ویراستار: شراره وظیفه‌شناس	سال چاپ: چاپ اول ۱۳۹۳
تصویرگر: کلر ژوبرت	گروه سنی: الف، ب
تکنیک اجرا: کلاژ، نقاشی دیجیتال	موضوع: روان‌شناسی
سبک تصویرگری: واقع‌گرایی، فانتزی	سبک داستان: سوررئال
صفحه‌آرا: شیده زوین	قطع کتاب: خشتی

«داستان‌های پیوچی» از نوع فابل است. این مجموعه ۵ جلدی به نام‌های: «آش بلوط، غصه پیوچی، یک عالم مداد رنگی، آینه و درخت شکلات» درباره موجودی با پوزه دراز به نام «پیوچی» است که به همراه دوست صمیمی خود «ززو» که تنها پوزه‌ای کوتاه‌تر از پیوچی دارد در کنار سایر حیوانات جنگل هم‌چون کلاغ خال خالی، حلزون خط خطی، موش‌های سه قلو در آرامش زندگی می‌کند و در هر جلد با اتفاقی تازه مواجه می‌شود.



داستان‌های پیوچی

هر پنج جلد با یک عبارت تکراری آغاز شده و با قدری تفاوت در رنگ‌آمیزی زمینه و لباس شخصیت اصلی داستان ادامه می‌یابد. فضای داستان‌ها و تصویرسازی‌ها بسیار شبیه به هم است. تنها در کتاب «یک عالم مداد رنگی» فضا تغییر کرده و قسمتی از داستان در فضای خانه اتفاق می‌افتد. برش نامناسب برخی شخصیت‌ها و استفاده از متن در زمینه تیره (به جز درخت شکلات و آینه) در این مجموعه نیز مانند کتاب‌های قبلی تکرار شده؛ با این وجود شیوه طراحی و تصویرسازی در این مجموعه کاملاً متفاوت از کتاب‌های قبلی کلر ژوبرت است. استفاده بیشتر از نقش و بافت، جلوه‌های بصری با استفاده از نرم‌افزار، کلاژ، طراحی انتزاعی شخصیت‌ها و قرار دادن آن‌ها در یک محیط طبیعی و... سبب شده تا این مجموعه جلوه بصری جذاب‌تری داشته باشد.

سبک نوشتاری و تصویری مجموعه داستان‌های پیوچی «سوررئالیسم» است، بر این اساس عناصر واقعی زندگی به شکلی حقیقی اجرا می‌شوند ولی کنار هم قرار گرفتن و ارتباط بینشان غیرواقعی است. (داستان درخت شکلات). عوامل

تصویر همان‌ها هستند که انسان هر روزه با آن‌ها در تماس است و به گونه‌ای واقعی به وسیله تصویرگر طراحی شده‌اند ولی فضای حاکم بر تصویر، فضایی است که نه تنها واقعیت ندارد، بلکه در بسیاری مواقع امکان‌پذیر هم نیست. در این پژوهش دو داستان آتش بلوط و یک عالم مداد رنگی به دلیل درون‌مایه آن که به اهمیت دوستی پرداخته است بررسی خواهد شد.

۱-۱۰. آتش بلوط

پیوچی در این داستان برای بالا رفتن از درخت بلوط و کندن میوه‌های آن از یک چهارپایه و بالش کمک می‌گیرد اما در حین پایین آمدن چهارپایه واژگون می‌شود و پیوچی بالای درخت می‌ماند. به ناچار در سوت مخصوص خود می‌دمد و دوستش ززو به همراه سایر حیوانات بالش‌های خود را به همراه می‌آورند و همه را زیر درخت می‌چینند و پیوچی خود را به روی بالش‌ها پرتاب می‌کند و نجات می‌یابد. در پایان نیز تمام دوستان خود را به صرف آتش بلوط دعوت می‌کند. در این داستان ضمن تأکید مجدد بر مفهوم اتحاد و دوستی نویسنده در پی القای آن است که رسیدن به هر هدفی به همراه دشواری‌های خاص خود است.

در کتاب «آتش بلوط» در اکثر صفحات محل قرارگیری متن و تصویر در کنار هم از جایگاه مناسبی برخوردار است. در تصویر شماره ۱۴، متن در بین نقاط C و D جایگاه بهتری داشت. در این تصویر یک صفحه کامل به تنه درخت بدون هیچ انرژی و اتفاق خاصی اختصاص دارد، در کنارش متن و عناصر دیگر تصویر به صورت فشرده در کنار هم هستند.

آتش بلوط ۱



آتش بلوط ۲

(متن با رنگ تیره روی زمینه تیره در خواندن مشکل ایجاد می‌کند.)

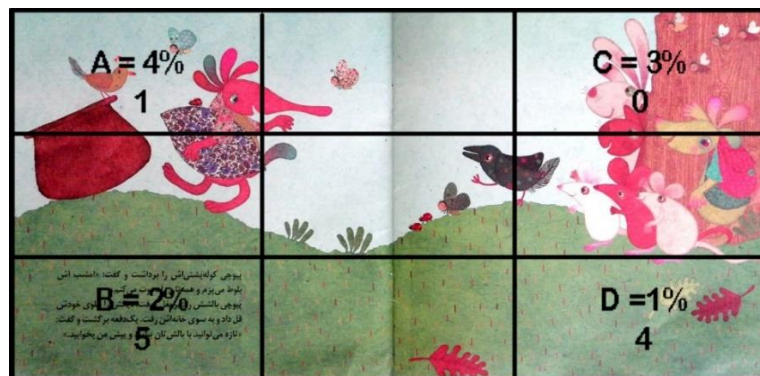


آش بلوط ۳

(متن بین نقاط A و B جایگاه بهتری داشت)



آش بلوط ۴



در تصویر فوق اگر تپه در $\frac{1}{3}$ پایین صفحه قرار گرفته بود و قسمت روشن آسمان وسعت بیشتری داشت تا متن در مقابل دید پیچی و دوستانش قرار بگیرد از نظر بصری مناسب‌تر بود.

در این داستان تصاویر از کیفیت هنری برخوردارند و باعث بالابردن قدرت خلاقیت مخاطب می‌شود. تصاویر متناسب با قدرت درک مخاطب است. استفاده از رنگ‌های خالص، خطوط متمایز و تصاویر ساده باعث درک بهتر مخاطب شده است. از رنگ به درستی و برپایه واقعیت با خلوص رنگی و جذاب استفاده شده است. تصاویر هم‌چون یک فیلم نقاشی متحرک کنار هم قرار گرفته‌اند. وجود پیوند منطقی و توالی درست باعث ایجاد وحدت معنا شده است. شخصیت‌های داستان خلاق و زیبا هستند. طراحی آن واقع‌گرایانه نیست اما به واقعیت نزدیک است. تصاویری فانتزی با رنگ‌های جذاب که موجب جذب مخاطب می‌شود.

۲-۱۰. یک عالم مداد رنگی

جلد سوم این مجموعه نیز به اهمیت دوستی و اتحاد پرداخته شده است. پیچی و ززو حین نقاشی درمی‌یابند مدادرنگی‌هایشان بسیار اندک است؛ بنابراین از سایر دوستان خود هم‌چون سنجاب، خرگوش، کلاغ و موش‌های سه‌قلو

می‌خواهند تا هر کدام مدار رنگی‌های خود را بیاورد و دسته‌جمعی به نقاشی مشغول شوند. در این ماجرا ضمن آنکه بسیار به همگی خوش می‌گذرد مدار رنگی‌های بیشتری در دسترسشان قرار می‌گیرد.

در داستان «یک عالم مدار رنگی» به نقاط طلایی، جایگاه متن و تصویر به خوبی توجه شده است. کتاب از نظر بصری و اصول تصویرگری و صفحه‌آرایی مورد تأیید است؛ تنها در بعضی صفحات متن با رنگ سیاه روی زمینه تیره از سهولت خواندن کاسته است. (تصاویر ۱۰-۱۱)

یک عالم مدار رنگی ۱



یک عالم مدار رنگی ۲



۱۱. بازنمود عناصر مرتبط با تصویر در آتش بلوط و یک عالم مدار رنگی

الف: نقطه:

نقطه ساده‌ترین و تجزیه‌ناپذیرترین عنصر در ارتباط بصری است و انرژی تصویری دارد و هرگاه برای قوه بینایی مطرح و ادراک شود، موجودیت خود را اعلام کرده است. وجود نقطه به کادری مربوط است که در آن قرار می‌گیرد مثلاً در تصویر زیر اگر با وسیله‌ای بتوان به ستاره‌ها نزدیک شد کم کم آن‌ها به سطح تبدیل می‌شوند، زیرا سطح بزرگی از کادر نگاه را اشغال می‌کند طبیعی‌ترین و معمول‌ترین شکلی که می‌توان برای نقطه قائل شد گرد بودن است. طبیعت

تمایل خاصی به تولید صورت‌های کروی و گرد دارد و نقطه مثلثی شکل یا مربع تقریباً هرگز به صورت طبیعی دیده نمی‌شود مگر آنکه مصنوع دست اسم انسان است نقطه انرژی دارد و انرژی آن بسیار متراکم بر درون آن نهفته است دست نقطه در گرافیک ممکن است مثبت یا منفی جلوه کند.



برای رده سنی الف و ب دوستی به معنی یگانه‌شدن و اتحاد است بنابراین آن را می‌توان به صورت نقطه تصویر کرد. در این رده سنی دوست برای کودک کسی است که با او بازی کند و یا برای رسیدن به یک آرزو با او همکاری نماید. در داستان آتش بلوط ژوپرت این مفهوم را به این شکل ترسیم کرده که پیوچی از درخت بالا رفته و نمی‌تواند پایین بیاید و دوستانش کمک می‌کنند و بالش‌ها را روی هم می‌چینند تا او پایین بپرد و بتواند خود را نجات دهد. در یک عالم مداد رنگی نیز همه دوستان به هم مداد رنگی‌هایی را که کم دارند قرض می‌دهند و بدین ترتیب به یک نقاشی زیبا که هدف مشترک است دست می‌یابند. شوپرت این اتحاد را به شکل نقطه نشان داده و نگاه پیوچی که خیره به سوی آسمان است هم جایگاه بلند رفاقت را ترسیم کرده و هم انرژی متراکم و فراوان نقطه را نشان داده است به گونه‌ای که با استفاده از تبدیل نقطه به سطح می‌توان به آن مفهوم دست یافت یعنی قهرمان داستان موفق خواهد شد تا با جمع دوستانش بر مشکل خود غلبه کند.

ب: خط و معانی خطوط

اگر نقطه‌ها تا حدی به هم نزدیک شوند که دیگر نتوان آن‌ها را از یک‌دیگر تشخیص داد، زنجیره نقاط به خط تبدیل می‌شود. خط بر خلاف نقطه که انرژی متمرکز و ثابتی دارد، دارای انرژی تصویری فعال و متحرکی است که در یک جهت ادامه دارد و می‌توان آن را در نظر گرفت. خط نقطه‌ای است که از ایستایی و نهانگاه درونی خود آزاد شده و به جهتی حرکت کرده است. گاهی خط محیط شکل‌ها و حجم‌ها را نمایش می‌دهد و گاهی محل ارتباط بین عناصر را مشخص می‌کند و با انواع مختلف نازک و ضخیم و نرم و خشن و ضعیف و قوی مفاهیم و تعاریف گوناگونی را چنان منتقل می‌کند که می‌توان حالت‌های مختلف را با خط مناسب آن حالت‌ها بیان کرد. هر یک از انواع خطوط بیان بستی ویژه‌ای دارد که بر اعصاب و روان انسان اثر می‌گذارد و هرگاه فرد در برابر صحنه‌ای از طبیعت بایستد که جلوه‌ای از خط را دارا باشد به صورت ناخودآگاه تحت‌تأثیر روانی آن خطوط قرار می‌گیرد. علاوه بر طبیعت که در آن خط به

صورت خالص دیده می‌شود در محیط‌زیست اطراف انسان می‌توان آن را به وفور یافت. اهمیت خط در طراحی بسیار زیاد است و آن را پایه و اساس هنرهای تجسمی و گرافیک می‌دانند. طراحی وسیله‌ای بیانی است که موجودیت خود را از خط کسب می‌کند تا احساسات و افکار و اندیشه افراد را با استفاده از قوه بینایی به دیگران انتقال دهد. ژوبرت با استفاده از خط و نقطه‌هایی که با خط به هم متصل شده کمک کرده تا پویایی و تحرک جمع دوستان پررنگ شود و در عین حال اعتماد به دوستان را در این رده سنی نشان دهد. در آتش بلوط جمع‌آوری بالش‌ها به کمک دوستان پیوچی را از مخمصه‌ای که در آن گرفتار شده نجات می‌دهد و خطوط افقی بالش‌های تلبار شده نشانگر آن است که پیوچی به دوستانش اعتماد دارد و حاضر است از بالای درخت پایین بپرد. در یک عالم مداد رنگی نیز خطوط افقی مدادها موقعی که جمع دوستان مشغول نقاشی هستند نشانگر سکون و آرامش است.

خط افقی معرف تعادل و آرامش و سکون است زیرا سطح آب‌های ساکن و آرام و نیز دشت‌ها در طبیعت افقی است و انسان با مشاهده خط افقی حسی از تعادل و آرامش و آن را تجربه می‌کند. روی جلد همه کتاب‌های پیوچی خطوط افقی استفاده شده است که باعث تعادل، آرامش و سکون است.



خط عمودی تداعی‌کننده ایستایی، ایستادگی، نیرومندی، صلابت و مبین توازن و تعادل است، اما این تفاوت اصلی را با خط افقی دارد که در آن انرژی عظیمی مهار شده که محبوس است و نمی‌تواند جریان پیدا کند. اگر خط شیب پیدا کند و به خط مایل تبدیل شود این انرژی آزاد می‌شود و در نتیجه خطوط مورب دارای انرژی و حرکت می‌شود و مهیج به نظر می‌رسند و جلوه‌های ناپایدار را تداعی می‌کند. خط شکسته به‌طور کلی بیانی محکم و تکان‌دهنده و

ناملایم دارد، اما با توجه به زاویه آن بیان بصری متفاوتی دارد و استحکام و ایستایی را منتقل می‌کند و منطقی به نظر می‌رسد. برعکس خط شکسته کمتر از ۹۰ درجه خاموش، کم‌تلاش، و منقبض می‌نماید. در دو کتاب آش بلوط و یک عالم مداد رنگی طبق نظریه خط، ژوربورت درخت‌ها را با خطوط ریز و عمودی تزئین کرده است که سادگی را نمایان می‌سازد.



خطوط منحنی نرمش و ملایمت را تداعی می‌کند و همان‌گونه که اشاره شد گرایش طبیعت به سوی منحنی بسیار است. شکل برگ و گلبرگ و حتی ساقه گیاهان، بدن حیوانات، سنگ‌های کف رودخانه، تپه‌ها و شیب‌های طبیعی و بسیاری نمودهای دیگر طبیعت منحنی است. منحنی که انحنای حکمی دارد غالباً چشم‌نواز و موزون‌اند. منحنی موج همان لطافت و نرمش را با نوعی یکنواختی و انضباط تداعی می‌کند منحنی حلزونی در هدایت چشم به یک نقطه یا بخش درونی به کار می‌رود خط در طراحی آرم مؤسسات و نشانه‌های مختلف عنصر بسیار مهمی است دایره سطحی است که مرکزیت دارد و به سمت درون توجه دارد در تمام وضعیت‌ها حالتی متعادل را تداعی می‌کند بی‌انتهایی و مفهوم بی‌نهایت و نور و گرما و نیز معنویت را تداعی می‌کند و رنگ آبی را و حسی از محفوظ بودن را می‌رساند. در دو داستان مذکور از خطوط منحنی استفاده شده است. حتی گره‌های روی درختان نیز مشخص شده است که باز خطوط منحنی را نمایان می‌سازد اشکال شخصیت‌ها همه تا جایی که ممکن است از خطوط منحنی استفاده شده است شخصیت داستان‌ها همگی چه آن‌هایی که نقش گفت‌وگو را به عهده دارند و چه آن‌هایی که به عنوان نمادین در صفحات وجود دارد مثل پروانه‌ها یا زنبور، عنکبوت، کفشدوزک، همه تا جایی که ممکن است خط به صورت خطوط منحنی مشخص شده است حتی برگ درختان نیز از خطوط منحنی استفاده شده است. جهت‌ها در ترکیب‌بندی‌های بصری برای دستیابی به تأثیری خاص، ابزاری مناسبی‌اند و علاوه بر این رنگ و بافت و شکل سطح بیان بصری آن تأثیر دارد. مثلاً جایی که پیوچی و ززو به دنبال دوستانشان می‌روند تا مداد رنگی‌های آن‌ها را بگیرند از خطوط منحنی استفاده شده که نشانگر نور و معنویت و صلح و دوستی است.



ج: بافت:

بافت از دیگر عناصر تصویری است بافت حسی شبیه لامسه را بدون تماس با انگشتان و فقط با قوه بینایی فراهم می‌کند گاهی این عنصر تجسمی را ممکن است با دو قوه لامسه و بینایی توأم من تجربه کرد و شناخت اما معمولاً درک بافت و تشخیص آن و تأثیرپذیری از آن از طریق بینایی انجام می‌شود که احتمال دارد با خطای با سر نیز همراه شود زمانی بافتی را حقیقی می‌نامند که هم دارای کیفیت لامسه‌ای باشد و هم با حس بینایی و بافت آن حس شود و هر یک به تنهایی حاوی نوعی خبر حسی منحصر به فرد باشد که در عین حال با یک‌دیگر متناسب نیز باشد. معمولاً پس از دیدن یک بافت میل به لمس کردن و دست زدن به آن نیز در بیننده ایجاد می‌شود.

هنگامی که برآیند نیروهای وارد در یک عنصر واقع در یک تصویر صفر باشد، مثلاً یک نقطه که درست در مرکز یک کادر مستطیل شکل قرار گرفته باشد، می‌توان گفت که از نظر ذهن در طبعی‌ترین مکان قرار گرفته و کمترین توجه را به خود جلب می‌کند چشم در این حالت به سرعت به ساده‌ترین نوع از تعادل و توازن دست می‌یابد و چون سطح انرژی آن به حداقل خود رسیده است عادی‌ترین حالت ممکن را دارا است. توجه هر اندازه این نقطه استقرار از خطوط فرضی تقارن یا تعادل دورتر باشد توجه بیشتری را برمی‌انگیزد و اصطلاحاً غیرمترقبه و برجسته است.

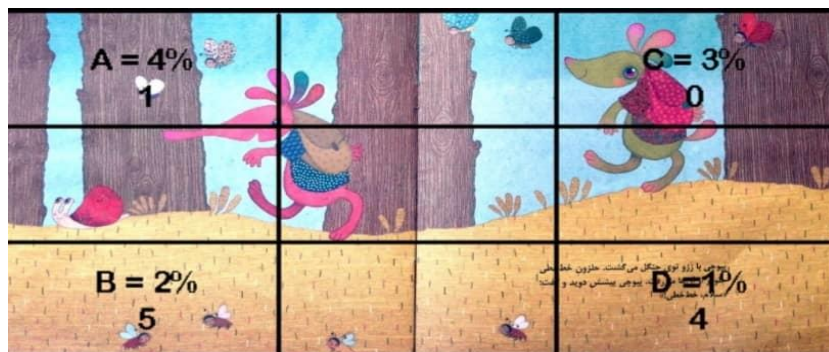
در دوستی‌ها، مرزها، تمایل به سازش، مهارت‌های حل مسئله، استقلال و برخورد با احساسات مورد آزمایش قرار می‌گیرد، اما هم‌چنین خودانگاره و عزت نفس واقع‌بینانه و مثبت ایجاد می‌شود و رشد شناختی، اجتماعی-عاطفی و اخلاقی ارتقا می‌یابد. دوستی‌ها هم‌چنین می‌توانند حمایت و جهت‌گیری را فراهم کنند. در مرکز بافت تصویری هر دو داستان رنگ آبی و سبز و سایر رنگ‌های آرامبخش قرار گرفته که باعث تداعی چنین احساسات خالص و دوستانه‌ای می‌گردد. مثلاً صحنه‌ای که بالش‌ها روی هم چیده شده یا جایی که حیوانات جنگل دسته‌جمعی مشغول نقاشی هستند چنین خطوطی می‌بینیم.

د: قوانین بصری:

* قانون یک سوم: Rule of Thirds

شایع‌ترین روش نمایش آن به صورت بصری با یک الگوی شبکه بر روی تصویر است که شامل تقسیم تصویر با استفاده از ۲ خط افقی و ۲ خط عمودی است. این قانون بسیار محبوب و بسیار مهم است. بسیاری از عکاسان از این نوع ترکیب برای ساختن عکس خلاق استفاده می‌کنند.

ایده این است که عناصر مهم صحنه را در امتداد یک یا چند خط یا جایی که خطوط متقاطع می‌شوند قرار دهید. به چهار نقطه‌ای که در تقاطع خطوط هستند نقاط طلایی گفته می‌شود که سوژه شما در این نقاط طلایی قرار می‌گیرد. پیوچی و دوستش نیز در آن نقاط طلایی قرار گرفته‌اند.



*سوژه روی یکی از خطوط افقی یا عمودی

هنگام عکاسی از مناظر سعی کنید افق را روی خط افقی پایینی و یا بالایی خطوط قانون یک سوم قرار دهید. خطوط افقی به عکس آرامش و ثبات می‌بخشد. اگر خط افق را در مرکز و به مقدار مساوی در کادر قرار دهید، عکس بی‌روحی ایجاد می‌شود. خطوط قانون یک سوم تمرین خوبی است تا با قرار دادن عنصر مهم در خط افقی جذابیت بیشتری در تصویر خلق کنید.

همچنین ساختمان‌های بلند را در راستای خطوط عمودی قرار دهید. خطوط عمودی بیانگر قدرت و پویایی هستند.



درختی که پیوچی بر فراز آن گیرکرده با خطوط عمودی ترسیم شده یعنی مشکلی که دچار آن شده بزرگ است اما زمانی که به کمک دوستان خود از درخت پایین می‌آید با خطوط افقی رسم شده و به ثبات رسیده و یا خطوط

مدادرنگی به شکل افقی ترسیم شده که نشانگر آرامش در رابطه دوستانه و صمیمت و به ثبات رسیدن اوضاع بحرانی داستان است.

*مثلث طلایی golden triangle

به طور فرضی مستطیلی را تصور کنید و خطی از قطر آن رسم کنید. سپس از هر گوشه، خطی به این قطر متصل کنید به نحوی که دو مثلث ۹۰ درجه ایجاد شود. حالا با این الگوی ذهنی سعی کنید سوژه‌هایی را بیابید و ترکیب‌بندی‌هایی قابل توجه ارائه دهید. اگر عکس شما حاوی عناصر مورب باشد، مثلث طلایی یک گزینه عالی برای ترکیب قوی است.



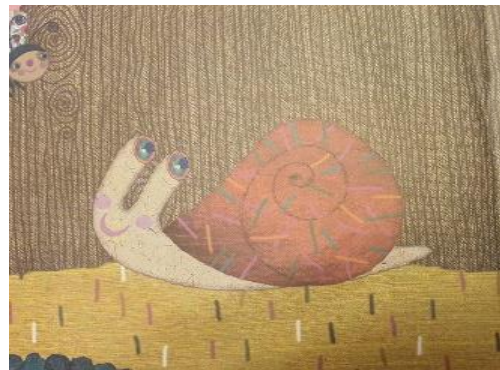
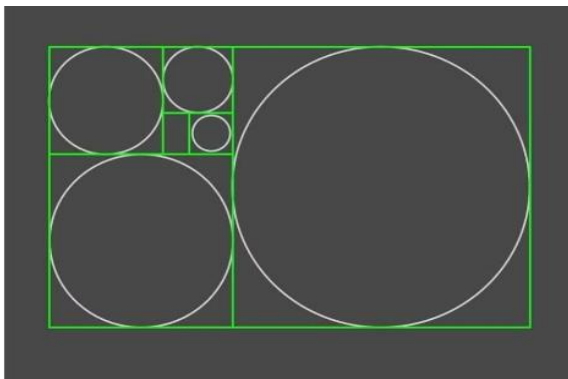
چند راه برای حمایت از دوستی بین کودکان وجود دارد. اول از همه، موقعیت شروع کودک تعیین‌کننده است که چگونه می‌تواند به کودکان دیگر نزدیک شود و هم‌چنین با آن‌ها سرگرم شود. کودکانی که دارای دلبستگی ایمن هستند، معمولاً می‌توانند راحت‌تر به دیگران نزدیک شوند، زیرا از طریق دلبستگی به فرد مرجع خود، اعتماد لازم را در روابط با دیگران دارند. از سوی دیگر، کودکان با دلبستگی ناایمن، اعتماد عمومی کمتری در روابط با افراد دیگر دارند، به همین دلیل است که معمولاً دوست‌یابی برایشان دشوارتر است. ژوبرت با استفاده از مثلث طلایی موفق شده مفاهیمی را که القاء‌کننده همکاری، کمک و اعتماد است در مرکز توجه قرار دهد. مثلاً در یک عالم مداد رنگی، پیوچی و ززرو چون به رفاقت یک‌دیگر پشت گرم هستند برای آنکه از دیگر حیوانات جنگل کمک بگیرند همراه می‌شوند و تصویرشان در مثلث طلایی است. در آش بلوط هم داستان با گرفتاری پیوچی آغاز می‌شود بنابراین تصویر او است که در کادر طلایی قرار می‌گیرد. سپس به مرور حیوانات دیگر نیز برای کمک به او سر می‌رسند. پیوچی دلبستگی ایمن دارد. او شاد و محبوب است و شک ندارد زمانی که بر فراز درخت گیر کرده با دمیدن در سوت، ززو و سایر حیوانات جنگل به یاریش خواهند شتافت.

*نسبت طلایی golden ratio

مستطیلی را تصور کنید که به واسطه یک خط به دو بخش تقسیم شده است. نسبت قسمت بزرگ‌تر به کوچک‌تر برابر با نسبت کل خط به قسمت بزرگ‌تر می‌باشد که برابر با عدد ۱.۶۱۸ است که عدد طلایی نامیده می‌شود و به شبکه ایجاد شده، شبکه فی گفته می‌شود. نسبت طلایی کاملاً متعادل است و این تعادل به چشم انسان خوشایند می‌آید. از این جهت، نسبت طلایی از ریاضیات به هنر منتقل می‌شود. در عکاسی، نسبت طلایی می‌تواند برای شناسایی موضوع اصلی مورد استفاده قرار گیرد. در یک عالم مداد رنگی آموختن مهارت تقسیم‌بندی دارایی با دیگران با نسبت طلایی نشان داده شده است. در پایان ماجرا جمع دوستان در کنار هم نشسته‌اند و نقاشی می‌کشند. در آخرین تصویر داستان آتش بلوط نیز به همین نسبت تمام حیوانات جمع شده‌اند و مشغول پختن آتش هستند درحالی که پیوچی را از مشکلی که برایش پیش آمده نجات داده‌اند.

*مارپیچ طلایی Golden spiral

اگر در نمودار نسبت طلایی برای هر مربع یک کمان به شعاعی برابر ضلع آن مربع ترسیم کنیم، منحنی مارپیچ طلایی یا دنباله فیبوناچی ترسیم می‌شود. دنباله فیبوناچی مجموعه‌ای از اعداد است که با اضافه کردن دو عدد قبلی ایجاد می‌شود. این تکنیک‌ها مجموعه‌ای از اصول راهنما هستند که به شما کمک می‌کنند تا عکس شما به خلق یک ترکیب‌بندی جذاب منجر شود. ژوبرت با انتخاب سبک سوررئال کوشیده است مفاهیم مرتبط با دوستی را چنان کنار هم بچیند که ترکیب‌بندی جدیدی به دست دهد. مثلاً در تصویر حلزون که در حال حرکت برای کمک به دوستانش است می‌بینیم که چگونه علف‌های زیر پای او در عین آنکه مانعی برای حرکت است باز نمی‌تواند جلوی حلزون را بگیرد یا در مارپیچ سمت چپ و بالای صفحه، مارپیچی که زنبور در آن قرار گرفته چگونه باعث هدایت نگاه امیدوارانه حلزون به او شده است.



ردیف	تصاویر کتاب‌های آش بلوط و یک عالم مداد رنگی	۴	۳	۲	۱
۱	ارتباط با متن و درون‌مایه (رسانایی یک پیام نوشتاری، درک‌پذیری مفهوم و پرهیز از حواشی)	عالی	خوب	متوسط	ضعیف
۲	سادگی و ایجاز، ایجاد انگیزش و شاد بودن				
۳	برخوردار از نگاه هنری و زیباشناسانه همراه با جذابیت و تقویت ذوق هنری در دانش‌آموزان				
۴	تناسب موضوع با تکنیک و انطباق با دستاوردهای فنی و هنری				
۵	تناسب موضوع و سبک				
۶	خلاقیت و توانمندی در طرح				
۷	فضاسازی مناسب				
۸	ارتباط با ارزش‌های دینی، فرهنگی و سنت‌های تاریخی، قومی و اجتماعی				
۹	ترکیب‌بندی مناسب و هماهنگی در عناصر طرح				
۱۰	ارتباط منطقی با واقعیت‌های علمی، محیطی و ناحیه‌ای				
	جمع	جمع کل		۳۱	

نتیجه‌گیری

جریان رشد در کودکان فرایندهایی جداگانه دارد که از نوزادی تا نوجوانی را در بر می‌گیرد. در میان نظریه‌های رشد، نظریه ژان پیاژه به سبب تمرکز بر شناخت ذهن کودک و تکامل فرایندهای ذهنی، مهم‌تر و بحث‌برانگیزتر بوده است. پیاژه بر این باور است که تجربه‌های کودک از محیط فرهنگی‌اش بر هر مرحله از رشد او تأثیر می‌گذارد؛ بنابراین چنانچه کودکی در محیط فرهنگی غنی‌تری قرار گیرد، مراحل رشد شتابان‌تری خواهد داشت. کتاب‌های تصویری که بیشتر آن‌ها متن‌های کوتاه و ساده دارند به رشد این توانایی‌ها کمک می‌کند.

کودک از همان دوران نوزادی قادر است ماهیت متفاوت و ویژه کتاب را از روی تنوع رنگ‌ها، شکل‌ها و بافت‌های به‌کار رفته در سطوح آن متوجه شود و با درگیر شدن در داستان جنبه‌هایی از زندگی خود را تداعی کند. مفهوم دوستی یکی از این مباحث است. کلر ژوبرت به دلیل تحصیل در رشته‌های مرتبط با تربیت کودک و اینکه نقاشی کتاب‌هایش را نیز خود بر عهده دارد؛ موفق شده این مفهوم تربیتی را با ترسیم تصاویر مرتبط پیوند بزند. در مجموعه پنج جلدی پیوچی که متعلق به رده سنی الف و ب است دو داستان آش بلوط و یک عالم مداد رنگی به مفهوم دوستی اختصاص یافته است.

مقایسه قالب بیرونی آثار با محتوای درونی آن‌ها بر اساس اصول تصویرگری نشان می‌دهد که کتاب مذکور از نظر ظاهر در رده مطلوب قرار گرفته‌اند و تصاویر با محتوای آن همگام است و ژوبرت همان تخیلی را که برای خلق داستان استفاده کرده برای خلق تصاویر نیز به کار برده است. خلق شخصیت‌های جذاب و نو، استفاده از رنگ‌های شاد با خلوص رنگی، فرم‌های نرم و خطوط نرم و سیال همراه با متنی شیوا و رسا باعث شده تا مخاطب از عیوب صفحه - آرایشی چشم پوشی کند. سبک شاخص خانم ژوبرت در تصویرگری که چرخش زاویه دید با پلان‌های باز یا بسته که باعث پویایی تصویر و چرخش چشم در صفحه می‌شود و خود عامل جذابیت برای مخاطب است در هر دو کتاب مشهود است. تصاویر در دو داستان مانند فیلم در حرکت است و ایستا نیست. استفاده از قوانین بصری هم‌چون، خطوط

منحنی، دایره طلایی، مثلث طلایی و مارپیچ طلایی نیز در همه تصاویر باعث آرامش روان و خاطر می‌شود. با این وجود متن بعضی از تصاویر با رنگ زمینه هم‌خوانی ندارد و شفاف نیست و نیز بعضاً از اصول گرافیکی به دور است.

منابع

- افشار مهاجر، کامران، (۱۳۹۲)، پایه و اصول صفحه‌آرایی، تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی
- اکرمی، جمال‌الدین، (۱۳۸۹)، کودک و تصویر جستارهایی در تصویرگری کتاب کودک، تهران: سروش
- انوری، حسن، (۱۳۶۵)، آیین نگارش، تهران: شرکت انتشاراتی رسام
- بنی اسدی، محمدعلی، (۱۳۹۱)، تصویرگری کتاب کودک، تهران، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان
- پایور، جعفر، (۱۳۸۸)، بازنویسی و بازآفرینی در ادبیات کودک، تهران: کتابدار
- پرین، لارنس، (۱۳۸۷) ترجمه محسن سلیمانی، تأملی دیگر در باب داستان، تهران: سوره مهر
- پورافکاری، نصرالله، (۱۳۸۷) فرهنگ جامع روان‌شناسی و روان پزشکی، تهران: فرهنگ معاصر
- پیازه، ژان، (۱۳۵۹)، زمان و رشد ذهنی ترجمه محسن کریم تهران: اطلاعات.
- جهانشاهی، ایرج، (۱۳۶۰) راهنمای نویسنده و ویراستار، تهران: شورای کتاب کودک
- حجازی، بنفشه، (۱۳۷۴)، ویژگی‌ها و جنبه‌های ادبیات کودکان، تهران: روشنگران
- رحماندوست، مصطفی، (۱۳۷۳)، ادبیات کودکان و نوجوانان، تهران، دفتر برنامه‌ریزی و تألیف کتب درسی
- سالزبری، مارتین، (۱۳۸۷)، تصویرگری کتاب کودک خلق تصویر برای کتاب، مترجم شقایق قندهاری، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان
- سعیدیان، عبدالحسین، (۱۳۸۷)، دایره‌المعارف ادبی، تهران: انتشارات امیرکبیر
- شعاری‌نژاد، علی‌اکبر، (۱۳۷۲)، روان‌شناسی رشد، تهران: اطلاعات
- قائینی، زهره، (۱۳۹۰)، تصویرگری کتاب‌های کودکان، تهران: مؤسسه فرهنگی هنری پژوهشی تاریخ ادبیات کودکان
- میرزاییگی، علی، (۱۳۷۰)، نقش هنر در آموزش و پرورش و بهداشت روانی کودکان، تهران: انتشارات مدرسه

Abstract

The 5-volume collection of «Papuchi Stories» belongs to the «A and B» age group of the Center for Intellectual Development of Children and Adolescents and is in Persian, written by Claire Joubert and illustrated in a surreal style. Joubert writes stories in both Persian and French and is one of the few authors who is responsible for the illustrations of her works herself. She has constantly tried to describe and depict the world and the facts of life in a simple language for children with the help of university education in the fields of educational sciences, children's literature, and the field with special skill. The collection of «Papuchi Stories» is one of her most prominent works, among which two stories «Ash Balut» and «A World of Colored Pencils» are dedicated to the concept of unity and friendship. Among the theories of development, Jean Piaget's theory has been more controversial than other theories due to its focus on the child's knowledge through the development of mental processes. He believes that if a child is placed in a richer cultural environment, he will have faster growth stages. Picture books, most of which have short and simple texts, help develop these abilities in the A and B age groups, which are the preoperational thinking period (2 to 7 years old) and concrete operations (7 to 11 years old). The present study aims to examine the concept of friendship in the two aforementioned stories and to examine its relationship with the principles of children's book illustration in an analytical-descriptive manner. The findings indicate that the illustrations in these two books are satisfactory in terms of such things as the harmony of text and image, the complementarity of images for the mood of the stories, greater understanding of the text with the help of images, the form and color combination of images, the harmony of the cut and size of letters with each other, the proportion, composition and location of the elements of the images, the proportion of the number of images to the total number of pages in the book, the harmony and proportion of the chosen illustration technique with the child's age, and it has been successful in learning the relationship between the lines that lead to the shape and the colors and in creating volume and making phenomena appear realistic.

Keywords: text, image, Ash e Balut, yek Alam Medad rangi, Celer Joubert.

پیوند عنصر زمان و کانونی‌سازی با ایدئولوژی در رمان «بیوتن»

امینه محمدزاده

کارشناس ارشد و دبیر زبان و ادبیات فارسی

aminemohammedzade96@gmail.com

چکیده

لایه روایی یکی از سطوح مورد بررسی در سبک‌شناسی انتقادی و لایه‌ای است؛ لایه روایی از روش‌های بررسی ایدئولوژی در متن می‌باشد و شیوه بازنمایی ایدئولوژی را در زاویه دید نویسندگان نشان می‌دهد. مولفه‌های روایی عبارت‌اند از: کانون‌سازی، میزان تداوم کانون‌سازی و جنبه‌های کانون‌سازی. کاوش در لایه روایی از طریق بررسی زاویه دید، زمان و شیوه نقل داستان که از ابزار راوی و روایت‌گری است با هدف بررسی ایدئولوژی پنهان در متن انجام می‌شود. در میان روایت‌شناسان، ژرار ژنت اولین کسی بود که میان زمان متن و زمان داستان تمایز قائل شد و آن را به سه جزء با عنوان نظم، دیرش یا تداوم و بسامد تقسیم کرده است. رمان بیوتن اثر رضا امیرخانی یکی از داستان‌های موفق و تأثیرگذار در حوزه ادبیات داستانی است که علاوه بر مسائل زبانی و سبکی و رویکرد اجتماعی انتقادی به جنگ، از لحاظ ساختار روایی نیز باید مورد توجه قرار گیرد. زمان یکی از ابزارهای روایی است که امیرخانی از آن بهره جسته تا با کمک آن و با جا به جایی‌هایی که در نظم خطی رمان بوجود آورده سعی داشته است ایدئولوژی و اعتقاد خود را در مورد جهان غرب بیان نماید. در واقع نویسنده با بکارگیری این شگردهای روایی (ترتیب وقایع، تداوم و بسامد) بر موضع و دیدگاه خود تاکید می‌ورزد و به انتقاد از فرهنگ زندگی و جامعه مدنی امریکا در صحبت‌ها و رفتار شخصیت‌های رمان پرداخته است. هدف ما نیز بررسی کارکرد این شیوه‌های روایی در ارتباط با گفتمان در رمان بیوتن است.

کلیدواژه‌ها: لایه روایی، روایت، زمان، ژرار ژنت، ایدئولوژی، بیوتن.

مقدمه

بیوتن عنوان رمانی از رضا امیرخانی است که در سال ۱۳۸۷ انتشارات علم منتشر کرد و در جشنواره بیست سال دفاع مقدس برگزیده شد این رمان هم‌چنین در اولین دوره جشنواره مهر و دومین جشنواره دفاع مقدس مورد تقدیر قرار گرفت. علاوه بر بازی‌های زبانی و شگردهای نوشتاری که در نگارش رمان به کار گرفته، با استفاده مناسب از تغییر در نظم خطی زمان و با انواع تداوم و بسامدی که در شرح وقایع داستان به کار گرفته نوع خاصی از زمان‌مندی را در شرح وقایع داستان ایجاد می‌کند. که می‌تواند در شناخت گفتمان و جهت‌گیری نویسنده راهگشا باشد. بارزترین ویژگی‌های روایی این رمان، شکست زمان‌های متعدد و زمان‌پریشی است که نویسنده از آن برای بیان گذشته شخصیت‌های داستان استفاده کرده است علاوه بر آن قصد نویسنده از به‌کارگیری عنصر زمان در لایه روایی تاکید بر دیدگاه و موضع خود نسبت به ایدئولوژی موجود می‌باشد. تعیین کارکرد کانونی‌سازی و زمان در لایه روایی و پیوند آن با ایدئولوژی در گفتمان‌شناسی و سبک‌شناسی انتقادی مورد بحث قرار می‌گیرد.

سبک‌شناسی انتقادی رویکردی است که نحوه شکل‌گیری مفاهیم اجتماعی در زبان و شیوه‌های بازنمایی آن‌ها را تحلیل می‌کند. مفاهیم بنیادی سبک‌شناسی انتقادی عبارتند: از «سبک»، «گفتمان»، «نظریه انتقادی»، «ایدئولوژی» و «قدرت». این رویکرد از زبان‌شناسی انتقادی و تحلیل گفتمان انتقادی متأثر شده است (فتوحی، ۱۳۹۰: ۱۸۶).

در رویکرد سبک‌شناسی انتقادی پرداختن به بافت بیرونی به معنای فضا، زمان و مکانی که متن در آن خلق شده و بافت موقعیتی متن که شامل نویسنده، مقام و موقعیت اجتماعی، علمی یا سیاسی او، مخاطب؛ مقام و موقعیت اجتماعی، سیاسی و علمی او و نقش و کارکرد متن می‌باشد، ضروری است. زیرا پرداختن به لایه بیرونی رابطه متن را با برون متن برقرار کرده، پژوهشگر را به کشف ایدئولوژی و چگونگی رابطه قدرت در متن می‌رساند و در نهایت سبب دست یافتن به درک و دریافت عمیق‌تر از متن می‌شود.

سبک‌شناسی انتقادی یکی از رویکردهای سبک‌شناسی است که با تجزیه و تحلیل ویژگی‌های سبکی یک متن چگونگی کاربرد یا شکل‌گیری مفاهیم اجتماعی را در زبان مورد بررسی قرار می‌دهد و از لحاظ مبانی نظری بر زبان‌شناسی انتقادی و تحلیل گفتمان انتقادی تکیه دارد. راجر فاولر را به عنوان اولین و مهم‌ترین مطرح‌کنندگان نگرش انتقادی می‌توان به حساب آورد. او و همکارانش در دانشگاه ایست انگلیا به این مساله پرداختند که چگونه مفاهیم اجتماعی مانند قدرت و ایدئولوژی در زبان بازنمایی می‌گردند و چگونه زبان بر شیوه فهم ما از جهان اثر می‌گذارد مطالعات فاولر و همکارانش در این زمینه منجر به پدید آمدن شاخه جدیدی به نام زبان‌شناسی انتقادی شد و سپس با نام تحلیل گفتمان انتقادی ادامه یافت و نورمن فرکلاف یکی از مشهورترین کسانی است که در زمینه تحلیل گفتمان انتقادی کار کرده است. گفتنی است مطالعاتی که در زمینه نقد زبان‌شناسی و تحلیل گفتمان انتقادی انجام شده بر مبنای دستور نظام‌مند نقش‌گرای هیلیدی صورت پذیرفته است (دُرپر، ۱۳۹۲: ۱۶).

در بیوتن داستان از طریق چند راوی مختلف بیان می‌شود که هر کدام از این زاویه دیدهای در جهت بیان دیدگاه و موضع نویسنده مورد استفاده قرار می‌گیرند. گاه نویسنده به عنوان دانای کل راوی داستان است و گاه ارمیا شخصیت اصلی رمان و دیگر شخصیت‌های رمان راوی قرار می‌گیرند؛ که در این صورت راوی به صورت پرنده‌وار اتفاقات و رفتارهای شخصیت‌ها را بیان می‌کند و خواننده از طریق این توصیف‌های بیرونی به دلیل رفتار شخصیت‌ها پی می‌برد.

در این مقاله مولفه‌های روایی موجود در رمان بیوتن که عبارت‌اند از: کانون‌سازی، میزان تداوم کانون‌سازی (کانون‌سازی متغیر و چندگانه) و جنبه‌های کانون‌سازی (جنبه ادراکی: زمان، ترتیب، دیرش، بسامد و مکان؛ دیدی پرنده‌وار و کلی یا دیدی جزئی‌نگرانه و درشت‌نما، و جنبه ایدئولوژیکی) با هدف کشف ایدئولوژی پنهان در متن مورد بررسی قرار می‌گیرند. و به این سوال که لایه روایی به عنوان لایه بیرونی متن در سبک‌شناسی انتقادی رمان تا چه اندازه در بیان ایدئولوژی موجود در متن رمان بیوتن تاثیر داشته است پاسخ داده می‌شود.

کانونی‌سازی و زاویه دید:

بین «دیدن» و «گفتن» در روایت تفاوت عمده‌ای وجود دارد. نخستین کسی که به تمایز بین گفتن و دیدن در روایت پرداخت و بدین ترتیب دو عامل کانون‌ساز و روایتگر را در مقابل هم قرار داد، ژرار ژنت بود. او با مطرح کردن این تقابل سعی داشت از خلط دو مفهوم شیوه روایی و صدای روایی بهره‌برد که اولی به کانون‌سازی در روایت و دومی به روایتگر برمی‌گردد. طبق این تمایز، سطحی که در هر روایت آشکارا قابل دستیابی است، رسانه کلامی یا روایتگری است. در سطح روایتگری راوی یا صدای روایت همه چیز را دربارہ وقایع، شخصیت‌ها و موقعیت‌ها به لفظ می‌آورد. البته راوی می‌تواند علاوه بر بازگویی وقایع، خود بیننده جهان داستان نیز باشد که در آن صورت راوی و کانون‌ساز بر هم منطبق می‌شوند و نمی‌توان آن دو سطح را از هم باز شناخت. به دلیل همین انطباق، تمایز بین دو فعالیت روایتگری و کانون‌سازی صرفاً تمایزی نظری است (بیاد و همکار، ۱۳۸۴: ۸۵). راوی نه تنها آنچه را خود می‌بیند و احساس و ارزیابی می‌کند، بیان می‌کند، بلکه عاملی است و البته تنها عامل قابل دستیابی است که دیده‌ها، احساسات و ادراکات موجودات داستانی را منعکس می‌نماید و صدای راوی در سرتاسر روایت شنیده می‌شود؛ بنابراین نقطه شروع کار در مطالعات مربوط به کانون‌سازی همان متن راوی است. در متن راوی در پی شناخت ادراکی بر می‌آییم که به اطلاعات بازگویی شده جهت داده است و می‌توان آن را هم در راوی و هم در درون شخصیت‌ها جست (بیاد و همکار، ۱۳۸۴: ۸۵).

نظریه‌ها و انواع کانونی‌سازی مقوله‌ای دیگر در نظریه ژنت است که مفاهیم پیشین را نیز دربر می‌گیرد. مراد از کانونی‌سازی، زاویه‌ای است که اشیا از آن دیده می‌شوند. در اینجا دیدن نه فقط به معنای ادراک بصری، بلکه به معنای وسیع کلمه به کار رفته است تا سویه شناختی و عاطفی و ایدئولوژیک را نیز دربر بگیرد.

نقطه کانونی اصطلاحی است که میک بال و ژنت، نظریه پردازان روایت، به کار برده‌اند. وقتی شخصیت داستانی نقطه کانونی می‌شود، رخدادها در ذهن یا موضع او متمرکز می‌شوند و وضوح می‌یابند و چیزها از منظر او ارائه می‌شوند (فاطمه تقی نژاد، ۱۳۸۹: ۲۴).

کانونی‌شدگی یکی از انواع زاویه دید است که ژنت (همان، ۲۰۶ در ریمون_کنان) آن را مرتبه‌ای از فشرده‌گویی می‌داند که معانی تلویحی خصوصاً معنای بصری دیدگاه و نیز معانی تلویحی معادل اصطلاحات فرانسوی دیدگاه یعنی «دید» را ندارد (همان، ۷۱). برداشت ژنت، به زعم ریمون_کنان (همان)، این مزیت بزرگ را دارد که در آن دیگر از ابهام میان دورنمایی و روایت که اغلب با کاربرد «زاویه دید» یا اصطلاح‌های مشابه آن رخ می‌نماید، خبری در میان نیست. با این حال، زاویه دید معمولاً از آن «راوی» است، یعنی همان کس که داستان را روایت می‌کند و کانونی‌شدگی، نقطه نظر و افکار اندیشیده شده/ نشده اشخاص داستانی است (ابوالفضل حری، ۱۳۹۲: ۲۱۱).

کانون‌ساز درونی و برونی هر دو می‌توانند جهان داستانی را از درون یا از برون به تصویر بکشند. در مواردی که کانون‌ساز برونی از برون به کانون‌سازی می‌پردازد، کانون‌سازی رفتارگرایانه است و خواننده با توجه به بافت‌های گفت‌وگویی و گزارش بی‌طرفانه ماجرا به شناسایی انگیزه و احساسات شخصیت‌ها می‌پردازد. در نقطه مقابل این نوع، کانون‌سازی از درون وجود دارد که نمونه‌های بسیاری از آن را در روایات دانای کل می‌توان دید. در این نوع، راوی_کانون ساز هیچ محدودیت دانشی ندارد و آزادانه می‌تواند به درون تفکرات شخصیت نفوذ کند و تصویری کامل از فضای ذهنی و احساسی شخصیت‌ها به دست دهد. گاهی کانون‌ساز درونی موجودات داستانی را از درون مورد کانون‌سازی قرار می‌دهد، به‌ویژه اگر کانون‌شونده خود کانون‌ساز باشد. گاهی نیز کانون‌ساز درونی به عنوان یکی از شخصیت‌های شرکت‌کننده در داستان ممکن است موضعی از برون اتخاذ کند یا به دلیل محدودیت دانش به گزارش اوضاع و احوال قابل رویت شخصیت و عکس‌العمل‌های فیزیکی آن‌ها بسنده کند (بیاد و همکار، ۱۳۸۴: ۸۸-۸۹).

میزان تداوم کانون‌سازی نیز در سبک‌شناسی انتقادی مولفه‌ای معنادار است. میزان تداوم کانون‌سازی روایات مختلف یکسان نیست. کانون‌سازی می‌تواند ثابت باشد، البته میک بال کانون‌سازی ثابت را چیزی جز یک فرض نظری نمی‌داند، در بیشتر روایات، کانون‌سازی ممکن است بین راوی و یکی از شخصیت‌ها یا بین چند شخصیت در نوسان باشد که در آن صورت کانون‌ساز متغیر داریم. گاهی نیز ممکن است کانون‌سازی چندگانه باشد که به موجب آن اتفاقات داستانی یکسان از منظر کانون‌سازی‌های مختلف گزارش می‌شود. اگر راوی از کانون‌ساز متغیر یا چندگانه استفاده کند، امکانات بیشتری را در اختیار دارد و با ارائه ماجرای داستانی از چشم‌اندازهای گوناگون و گاهی به صورت مکرر، روایات پیچیده و شاید موثق‌تر به دست می‌دهد. (همان، ۹۷).

جنبه‌های کانون‌سازی از دیگر موارد قابل توجهی است که پژوهشگر سبک را به ایدئولوژی متن می‌رساند؛ ریمون کتان کانون‌سازی را دارای سه جنبه می‌داند؛ جنبه ادراکی، روان‌شناسانه و ایدئولوژیکی.

جنبه ادراکی به ادراکات حسی کانون‌ساز مربوط می‌شود و تحت تاثیر دو همپایه اصلی یعنی زمان و مکان است. ژنت از اولین کسانی که به طور دقیق و مفصل به طرح زمانی روایت پرداخته است. به نظر او زمان را از سه بُعد می‌توان مورد مطالعه قرار داد که عبارت است از ترتیب، دیرش و بسامد. در مبحث ترتیب به بررسی روابط بین ترتیب وقایع در داستان و ترتیب ارائه خطی آن‌ها در متن و تفاوت‌های بین آن‌ها که نابهنگامی نامیده شده، پرداخته می‌شود. این نابهنگامی عبارت است از پس نگاه یا بیان واقعه‌ای که پیشتر از آن باید یاد می‌شد و نیز پیش نگاه یا افشای وقایع و حقایق آینده قبل از این که زمان وقوع آن‌ها فرا برسد. «دیرش» نیز به گستره زمانی که وقایع داستان در آن رخ داده است و میزان متن اختصاص داده شده به ارائه آن می‌پردازد. اصلی بودن یا حاشیه‌ای بودن وقایع از دیدگاه کانون ساز عنصر کنترل‌کننده‌ای در میزان متن اختصاص یافته به یک واقعه است. در «بسامد» به رابطه بین دفعات اتفاق افتادن یک واقعه در داستان و تعداد دفعات بازنمایی آن در متن می‌پردازیم. گاهی واقعه‌ای چنان ذهن کانون‌ساز را به خود مشغول می‌کند که آن را بارها با بیان‌ها و دیدگاه‌های مختلف بیان می‌کند. کانون‌ساز با استفاده از این انگاره‌ها مسیر خطی داستان یا رمان را به هم می‌زند و با توجه به نظر خود آن‌ها را از نو سامان می‌بخشد (بیاد و همکار، ۱۳۸۴: ۹۶-۹۷).

در بررسی «گستره مکانی روایت»، به عنوان یکی دیگر از مولفه‌های قابل طرح در سبک‌شناسی انتقادی، موضع دیداری کانون‌ساز را تعیین یا به عبارتی بررسی می‌کنیم که کانون‌ساز از چه زاویه دوربینی به تماشای دنیای داستان

نشسته است. این زاویه بین دید پرنده‌وار و نامحدود و نمای درشت و محدود در نوسان است. خواننده وقتی متن را می‌خواند، درمی‌یابد که آیا کانون ساز وقایع را از موضعی ایستا ارائه کرده یا از موضعی متحرک و متوالی و آیا دیدی پرنده‌وار و کلی اختیار کرده است یا دیدی جزئی‌نگرانه و درشت‌نما.

در جنبه روان‌شناسانه به ذهنیت و شناخت کانون‌ساز یا به عبارتی به دانش و جهت‌گیری عاطفی او نسبت به مسائل مطرح شده در متن پرداخته می‌شود. انتقال ذهنیت کانون‌ساز از طریق چارچوب روایی که نویسنده برگزیده است و بین روایت دانای کل تا روایت محدود و منحصر به یک شخصیت در نوسان است. مولفه‌های مهمی که در این جنبه مطرح می‌شود عبارت است از مولفه شناختی و مولفه احساسی. دانش، گمان و خاطرات کانون‌ساز تحت عنوان مولفه شناختی مطرح می‌شود و از طریق آن به گستره دانش کانون‌سازها پی می‌بریم. در اینجا تقابل کانون‌ساز درونی و برونی و کانون‌سازی از درون و برون به تقابل شناختی بین دانش محدود و نامحدود می‌انجامد. کانون‌ساز دانای کل، دانش بی‌حد و حصری درباره جهان داستانی، به‌ویژه شخصیت‌ها دارد. گستره دانش او به حال مربوط نمی‌شود. و همه زمانی است و در عین حال می‌تواند به درون ذهنیت کانون‌شونده‌ها نیز نفوذ کند. او ادعا می‌کند از ذهن و جان شخصیت‌ها آگاه است و همان‌طور که در داستان‌های روان‌شناختی معمول است، توصیف دقیق از فرایندهای ذهنی و احساسات و افکار کانون‌شونده‌ها به دست می‌دهد. میزان دسترسی راوی_کانون‌ساز با استفاده از عباراتی مانند «او با خود فکر کرد»، «او در اندیشه بود که»، «می‌دانست که»، «در درون خود احساس می‌کرد»، «به ذهنش خطور کرد» و... نشان داده شده و به خواننده منتقل می‌شود تا به درون شخصیت نفوذ پیدا کرده و وقایع را از درون او گزارش کند. این در حالی است که کانون‌ساز درونی بیشتر می‌تواند به درون خود یا تصویری از خود در زمان گذشته و حال دسترسی داشته باشد؛ بنابراین امتیازات کانون‌ساز برونی را ندارد. برای شناخت این نوع کانون‌سازی باید در افعال احساسی به کار گرفته شده در متن و الگوهای نحوی متناسب با شخصیت_کانون‌ساز دقیق شویم؛ بر این اساس تحت عنوان مولفه احساسی میزان عینی و ذهنی بودن و میزان درگیر بودن احساسات کانون‌سازها را بررسی می‌کنیم. کانون‌سازی‌های درونی (کانون‌سازی‌هایی که از درون، دنیای داستانی را مورد کانون‌سازی قرار می‌دهند) از نظر احساسی با وقایع درگیر می‌شوند و تصویری سوگیرانه از قضایا و دنیای داستان ارائه می‌کنند. فرایندهای درونی در نهایت به گزارش کانون‌ساز از گفته‌ها و شنیده‌ها پرداخته یا به عبارتی به روایت آن‌ها سمت و سویی خاص می‌دهد و ذهنیت خاصی را به خواننده القا می‌کند (بیاد و همکار، ۱۳۸۴: ۹۸-۱۰۱). وقتی کانون‌سازی از برون باشد، تصویری رفتارگرایانه و غیر شخصی از دنیای داستان داریم و کانون‌سازی بی‌طرف و عینی خواهیم داشت که بیشتر بر تجلی‌های برونی و ظاهری تاکید دارد و درگیر ارزیابی‌ها و قضاوت‌های درونی شخصیت‌ها نمی‌شود.

در سبک‌پژوهی انتقادی داستان و رمان، «جنبه ایدئولوژیکی» مهم‌ترین وجه بررسی کانون‌سازی به عنوان یک مولفه سبکی است. این جنبه به جهان‌بینی و نگرش کلی کانون‌سازها می‌پردازد و به کمک برخی از ابزارهای زبان‌شناسی، چگونگی بیان ایدئولوژی را در متن بررسی می‌کند (دُرپر، ۱۳۹۲: ۱۲).

براساس بررسی‌های ژنت درباره فنون داستان و افرادی دیگر (بال، ۱۹۸۵ و ریمون کنان، ۱۹۸۳) اگر کاربرد و ارائه داستان را سطح اول بنامیم، آن‌گاه درون سطح دوم یعنی کلام، دو سطح سازمان‌دهی دیگر وجود دارد؛ سطح متن و سطح روایت. گفته‌اند که در سطح متن، گوینده درباره نوع خاصی از توالی وقایع، زمان و مکان اختصاص یافته به ارائه آن‌ها، آهنگ و سرعت متغیر ارائه وقایع در کلام تصمیم می‌گیرد و آن‌ها را می‌آفریند. علاوه بر این گوینده درباره

چگونگی ارائه خصوصیات شخصیت‌های داستان یعنی جزئیات و ترتیب آن چاره اندیشی می‌کند. هم‌چنین درباره دیدگاه برگزیده متن که مثل عدسی از طریق آن وقایع خاص، توصیفات یا شخصیت‌ها دیده و گزارش می‌شوند، تصمیم‌هایی اتخاذ می‌کند. در سطح روایت، به روابط بین راوی مفروض و روایتی که می‌گوید، به دقت نگریسته می‌شود؛ در این سطح، گفتار (حالات تقلیدی مکالمه محض و ابهامات حساب شده کلام غیر مستقیم آزاد) تجزیه و تحلیل می‌شود (ابوالفضل حری، ۱۳۹۲: ۲۱۰).

زاویه دید، شیوه نقل داستان است؛ پرسپکتیو، نقطه دید یا موقعیتی ادراکی یا مفهومی که خواننده به واسطه آن با رخدادها و موقعیت‌های روایت شده داستان، آشنا می‌شود. این نقطه دید، گاهی از آن راوی است و گاهی از آن شخصیت داستان. گاهی که راوی همه چیز را درباره داستان می‌داند، او راوی همه چیز دان است: جایی در بیرون از فضای داستان می‌ایستد و بر همه چیز اشراف دارد (سوم شخص دانای کل). گاهی، دیدگاه خود را به یک یا چند شخصیت داستانی محدود می‌کند و حوادث را از دیدگاه دانش، احساس و ادراکات آنان می‌بیند (زاویه دید درونی یا سوم شخص دانای کل محدود). زاویه دید درونی ممکن است ثابت باشد؛ یعنی یکی از اشخاص داستانی، رخدادها را نقل کند، یا متغیر، یعنی داستان از دیدگاه چند شخصیت نقل می‌شود و / یا چندگانه، یعنی حوادث داستان بیش از یک‌بار و هر بار از یک دیدگاه روایت می‌شود. گاهی راوی سوم شخص، در بیرون از فضای داستان می‌ایستد اما به‌سان دوربین همه جا سرک می‌کشد، ولی در عین حال، هیچ توضیحی درباره احساسات و افکار اشخاص داستانی ارائه نمی‌دهد و خود را فقط به ارائه گزارش از سخنان، کنش‌ها و صحنه‌ها محدود می‌کند. از این دیدگاه به روای سوم شخص عینی یا زاویه دید بیرونی یاد می‌کنند. گاهی او خود را «تو» خطاب می‌کند (زاویه دید دوم شخص). خلاصه اینکه زاویه دید ابزار راوی و روایتگری است. اماگاهی در داستان به جملاتی بر می‌خوریم که از آن راوی نیست، یعنی بنا بر فاصله‌ای که راوی از فضا و اشخاص داستانی دارد، بالطبع نمی‌تواند آن سخنان را بر زبان رانده یا بدان افکار اندیشیده باشد. به دیگر سخن، لازم است میان زاویه دید (چه کسی می‌بیند؟) و صدا (چه کسی می‌گوید؟) تمایز قایل شد که در زیر بدان باز خواهیم آمد. در این خصوص که روایت از آن راوی است اما اندیشه و افکار به اشخاص تعلق دارد، شگرد تازه‌ای مطرح می‌شود که از آن به کانون شدگی یاد می‌کنند (ابوالفضل حری، ۱۳۹۲: ۲۱۰).

ژرار ژنت روایت‌شناسی را به سه مقوله زمان دستوری، صدا و وجه/حالت تقسیم می‌کند. مقوله زمان دستوری، آرایش زمانی رخدادها را بررسی می‌کند. ژنت معتقد به سه نوع رابطه زمانی میان زمان داستان و زمان متن است: نظم، تداوم، بسامد (همان، ۲۱۱).

زمان در روایت:

در روایت‌شناسی، توالی، نظم و ترتیب ارائه رخدادها جهان داستانی زیر عنوان مولفه زمان داستان مطرح می‌شود. عمده بحث مولفه زمان که براساس آرای ژرار ژنت (۱۹۸۸ و ۱۹۸۹) استوار است از رابطه میان زمان گاه‌شمارانه سطح «داستان» و زمان نه الزاما گاه‌شمارانه سطح «متن»، سخن به میان می‌آورد. زمان داستان، رابطه گاه‌شمارانه میان حوادث داستان است بدان گونه که در اصل رخ داده است و زمان متن، چگونگی جایگزین کردن این حوادث در سطح متن. اما نیک می‌دانیم که در ادبیات داستانی امکان ندارد که بتوان تمامی حوادث سطح داستان را مو به مو و طبق نعل به نعل در سطح متن ذکر کرد. اصلاً هنر ادبیات داستانی در این است که ضمن تعقیب هدف اصلی، هرگاه مناسبتی ایجاب

می‌کند، گلچینی از حوادث سطح داستان را به اندازه و به شیوه‌ای مناسب در سطح متن ذکر کند. این امر می‌طلبد که تمام زمان گاه‌شمارانه حوادث داستان در متن پیش روی خواننده قرار نگیرد و به فراخور بافت و حال و هوای مورد نظر، رابطه‌ای میان این دو زمان ایجاد شود. ژنت (۳۳، ۱۹۸۰-۱۵۸)، براساس این رابطه، معتقد به سه نوع رابطه زمانی میان زمان سطح داستان و زمان سطح متن است: نظم، تداوم/دیرش و بسامد (ابوالفضل حری، ۱۳۹۲: ۲۶۸). بسامد و دیرش روایت هم در گفتمان و ایدئولوژی متن می‌تواند تاحدی موثر باشد. نویسنده با تطویل و تکرار قسمت‌هایی از رمان روی موضع و دیدگاه خود تاکید می‌نماید.

نظم و ترتیب:

نظم و ترتیب به چگونگی آرایش زمانی رویدادها و کنش‌های یک رمان مربوط می‌شود. ممکن است راوی رویدادها را براساس ترتیب رخ دادن آن‌ها، روایت کند. اما ممکن است توالی خطی و گاه‌شمارانه وقایع با ترتیب روایت آن‌ها در متن روایی متفاوت باشد. این‌گونه اختلاف میان زمان روایت و زمان داستان را ژنت، زمان پریشی می‌خواند. او زمان پریشی را به دو نوع کلی تقسیم می‌کند. گذشته‌نگری یعنی داستان در میان راه به زمانی در گذشته بازگردد و آینده نگری یعنی داستان با نوعی پرش به زمانی در آینده برود و حوادث آینده را پیش‌بینی کند (سهیلا اکبرپور و همکاران، ۱۳۹۱: ۴).

تداوم:

دومین مقوله به رابطه بین تداوم عرفی رخدادها در طرح و مدت زمان روایت رخدادها (و بنابراین مدت قرائت روایت) در داستان اشاره می‌کند که ممکن است طولانی‌تر، کوتاه‌تر و یا تقریباً برابر باشد (حری، ۱۳۹۲: ۹۴). تداوم یا دیرش زمان به رابطه بین زمانی که یک رویداد در دنیای واقعی به درازا کشیده و زمانی که به واقع طول می‌کشد تا آن رویداد در دنیای روایی روایت شود، می‌پردازد. تداوم یا دیرش برابر رویداد و روایت ممکن است گاه‌گاه، تأثیرات غیره منتظره و جذابی داشته باشد (سهیلا اکبرپور و همکاران، ۱۳۹۱: ۷).

حالات مختلف دیرش زمان داستان و سخن

درنگ: در این حالت، زمان سخن صرف توصیف یا تفسیر می‌شود، زمان داستان از حرکت باز می‌ایستد و به واقع هیچ کنشی صورت نمی‌پذیرد. ریمون کنان نیز در این باب اصطلاح درنگ توصیفی را به کار می‌برد. «سرعت حداقل به مثابه درنگ توصیفی ظهور می‌نماید. یعنی آنجا که بخشی از متن مطابق با دیرش صفر داستان است.» (قدرت قاسمی پور، ۱۳۸۷: ۱۳۶).

حذف و ایجاز: یعنی شکاف آشکار یا پنهان در توالی داستان برای حرکت دادن یا پراندن داستان به جلو؛ به عبارتی مقداری از زمان، مربوط به داستان است که به هیچ وجه در متن نقل و بازنمایی نشده باشد. در چنین حالتی، زمان داستان برای خود حرکت می‌کند؛ ولی سخن متوقف می‌ماند. حذف درواقع، بیشترین شتاب و سرعت در زمان داستان است که روایت نمی‌شود؛ ولی فهمیده می‌شود (همان، ۱۳۶).

تلخیص: حالتی از روایت است که در آن، پی‌آیندی و توالی رخدادها بر مبنای گزارشی فشرده و متراکم بیان شوند. (همان، ۱۳۸).

بسامد:

بسامد، مولفه‌ای زمانی که تا پیش از زنت ذکر از آن در میان نبود، رابطه میان تعداد دفعات تکرار رخداد در داستان و تعداد دفعات روایت رخداد در متن است. پس بسامد مشمول تکرار می‌شود و تکرار برساختی ذهنی است که با حذف کیفیات خاص هر اتفاق و حذف کیفیات مشترک آن اتفاق با سایر اتفاقات حادث می‌شود. در معنای دقیق کلمه، نه رخداد و نه تکه‌ای تکرار شده از یک متن از تمام جهات تکرار پذیر نیستند، چرا که مکان جدید رخداد، رخداد را در بافتی متفاوت قرار می‌دهد که به ناگزیر معنای آن را نیز تغییر می‌دهد. (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۷۸).

بسامد به سه نوع اصلی تقسیم می‌شود: تک محور/ مفرد: در متن، نقل یک‌بار آنچه یک‌بار در داستان اتفاق افتاده است. چند محور/ مکرر: در متن، نقل چند باره آنچه یک‌بار در داستان اتفاق افتاده است. تکرار شونده/ بازگو: در متن نقل یک‌بار آنچه چندبار در داستان اتفاق افتاده است (حری، ۱۳۹۲: ۳۱۶). درواقع، ارتباط میان تعداد زمان‌هایی است که رخدادی روی می‌دهد و تعداد زمان‌هایی که همان رویداد بازگویی یا روایت می‌شود.

خلاصه رمان بیوتن

ارمیا رزمنده‌ی جانبازی است که پس از پایان جنگ هر سه‌شنبه بر سر مزار دوست شهیدش می‌رود و در آنجا به آرمیتا دختری ایرانی مقیم آمریکا که برای پروژه تحقیقاتی به ایران آمده علاقه‌مند می‌شود در پی این علاقه‌مندی به آمریکا می‌رود تا با آرمیتا ازدواج کند با ورودش به آمریکا با افرادی چون خشی، سوزی، جانی، میان‌دار و جیسن آشنا می‌شود و با مشکلاتی مانند: مسکن، شغل، خوراک و حتی تضادهای فکری با آرمیتا مواجه می‌شود. شغل رانندگی لیموزین و توزیع گوشت حلال را امتحان می‌کند؛ ارمیا که دچار سرگردانی شده به طور اتفاقی با حاج‌مهدی یکی از دوستان قدیمی‌اش دیدار می‌کند در پایان ارمیا در جست‌وجوی سوزی که در جنگل اسموکی خوکشی می‌کند توسط پلیس فدرال آمریکا به اتهام قتل سوزی دستگیر و دادگاهی می‌شود که حاج‌مهدی به کمک او می‌آید.

زمان و کانونی‌سازی در رمان بیوتن

در بیوتن داستان از طریق چند راوی بیان می‌شود: دانای کل یا سوم شخص، اول شخص و نویسنده. گاهی کانون‌ساز دانای کل است و کانون‌شونده ارمیا شخصیت اصلی رمان و دیگر شخصیت‌های رمان هستند؛ که در این صورت کانون‌ساز برونی است و راوی به صورت پرنده‌وار اتفاقات و رفتارهای شخصیت‌ها را بیان می‌کند و خواننده از طریق این توصیف‌های بیرونی به دلیل رفتار شخصیت‌ها پی می‌برد.

«ارمیا یعنی همین بابایی که دست کم صد پلیس کنار گیت دوره‌اش کرده‌اند. یک آدم نه خیلی معمولی با موهای مجعد و ریش‌های بلند؛ جوری که هر جوری که لباس بپوشد_ ولو شلوار کوتاه_ و هر جایی که برود_ ولو فرودگاه جی. اف. کی_ عبدالله بودنش تابلو است» (امیرخانی، ۱۳۹۳: ۱۵). «ارمیا به مخ‌ش فشار می‌آورد تا به فرمان‌ده بگوید

که عاقلانه‌تر این بود که بمبی نمی‌انداختیم تا مجبور نشویم که ترکش‌ها را از بدن مردم در بیاوریم اما بخت یارش بود که معنای ترکش را به انگلیسی نمی‌دانست» (همان، ۱۸). «ارمیا محو جامعه بی‌طبقه توحیدی اعراب مسلمان نیویورک است. چند نفر بادی گارد امریکایی ایستاده‌اند و مهمانان را راه‌نمایی می‌کنند. بعضی مهمان‌ها معترض هستند که بایستی بروند روی میزهای نقره‌ای. گارد جلو آن‌ها را می‌گیرد. از جیب‌شان فیش پرداخت حق عضویت بالاتر را در می‌آورند و نشان می‌دهند و گارد عاقبت اجازه می‌دهد تا بروند دور آخرین میز نقره‌ای بنشینند» (همان، ۲۲۷). راوی با کانونی قرار دادن ارمیا، صفات ظاهری او را نشان می‌دهد و خواننده از طریق این توصیف‌ها و قرار دادن شخصیت اصلی رمان ارمیا در مقابل سایر شخصیت‌ها به افکار راوی درمورد جامعه مدنی پی می‌برد. هم‌چنین ترجیح فرهنگ خود بر دیگری و انتقاد و نفی فرهنگ مقابل را در زمانی که کانون‌ساز راوی سوم شخص می‌باشد نمود بیشتری دارد.

«ارمیا به نایلکس مملو از پول خردش نگاه می‌کند. به سکه‌هایی که هر کدام می‌توانستند جلو پانزده دلار سود خالص پلیس نیویورک را بگیرند! نیمه مدرن به او یادآوری می‌کند که جریمه خلاف‌کاران، مهم‌ترین عامل بازدارنده است و این که لکم فی القصاص حیات! نیمه سنتی او را به یاد اولین اصل زنده‌گی اجتماعی مدرن می‌اندازد. به نام بی‌توجهی مدنی!» (همان، ۲۴۳). «ارمیا از جا بلند می‌شود مطمئن است که بایستی بلند شود و برود. نه می‌تواند چیزی نگوید و نه می‌تواند چیزی بگوید. همان گرفتاری همیشه‌گی امریکا. چیزی شبیه دست‌گاه فکری، در وجودشان متفاوت است. جوری که حرف هم را نمی‌فهمند. ارمیا بلند می‌شود که برود» (همان، ۲۶۸). ارمیا بین افکار مختلف و متفاوت سردرگم و پریشان است و این سردرگمی را در جامعه پیشرفته و منظم امریکا می‌بیند. «سوزی می‌گوید: میان‌دار، رمزی توی کاندوش یک چمدان دارد که هیچ وقت به‌ش دست نمی‌زند. پرسیدم ازش که چمدانش را چرا اُپن نمی‌کند؟ می‌گوید این چمدانی است که هر ایرانی دارد. هر ایرانی برای این که یک روز برگردد به وطن... خشی ایرانی نیست... یعنی دیگر ایرانی نیست... برای همین ندارد از این چمدان‌ها. اما من دارم. تو هم داری... دیشب این را فهمیدم. وقتی که دیدم نشسته بودی تنها ته کوچه و کلی نور از سرت می‌رفت به آسمان...» (همان، ۳۸۴). انتقاد از فرهنگ زندگی و جامعه مدنی امریکا در صحبت‌ها و رفتار اول شخص رمان بیشتر نمود دارد. راوی کانون‌ساز و شخصیت‌ها کانون شونده هستند. کانون‌سازی برونی است و راوی براساس دیده‌ها و ظاهر شخصیت‌ها افکار و احساسات آن‌ها را به خواننده انتقال می‌دهد و تقابل‌های موجود در جامعه غرب و شرق را در گفت‌وگوی شخصیت‌ها نشان می‌دهد.

گاهی کانون ساز اول شخص ارمیا و کانون شونده دیگر شخصیت‌های رمان هستند چون آرمیتا و خشی، میان‌دار، سوزی، جانی و... در چنین دیدی شخصیت‌های رمان از طریق رفتارها و ظاهرشان بیان می‌شوند و راوی دیدی بیرونی نسبت به شخصیت‌ها دارد راوی اول شخص با چنین دید محدودی قادر به بیان افکار و اندیشه‌های سایر شخصیت‌ها نیست اما از طریق اعمال و حرکات شخصیت‌ها اندیشه‌های آنان را به خواننده منتقل می‌کند.

«کمی به کمرم کش و قوس دادم و صدای ترق و توروق مهره‌ها را درآوردم. هنوز صدای در رفتن خسته‌گی زمان جنگ را، خسته‌گی کار سخت در شرکت مهندسی برای مناره‌های تهران را می‌شنیدم. هنوز نوبت خسته‌گی در کردن راننده‌گی در دیار غربت نشده بود... تا صدای خسته‌گی مهره‌های کمر پرایوت درایور کجا و کی در بیاید...» (همان، ۸۵). زمانی که ارمیا کانون‌ساز می‌شود، دیدگاه‌های او در مورد جنگ، سنت، فرهنگ اروپا و... تاثیر بیشتری دارد. به بیان دیگر، ارمیای کانون‌ساز، بیشتر و بهتر می‌تواند عقاید و دیدگاه‌های خود را مطرح و به مخاطب القا کند. در واقع نویسنده با قرار دادن اول شخص به عنوان کانون ساز به افکار و احساسات او نفوذ کرده و خواننده را نیز با خود همراه

می‌نماید و در ضمن اطلاعاتی از گذشته شخصیت نیز به خواننده می‌دهد. «خشی: عشق کن آقا ارمیا! برای کسی که باشکوه‌ترین بنای زنده‌گی‌ش میدان شه‌یاد اعلاحضرت باشد، سنت لوئیس آرک خیلی دیدنی است... آرمی تصحیح می‌کند: میدان شه‌یاد نه... میدان آزادی... _ شه‌یاد را درست کردی، زمان ساخت‌ش را که اعلاحضرتی است، چه می‌کنی؟ و راست می‌گوید. نجاستی که توی جسم ماست، با برطرف شدن عینِ نجاست تطهیر نمی‌شود. به فرشی می‌مانیم که نجس شده باشد. ایستاده یا نشسته، تفاوتی نمی‌کند... مهم این است که این فرش را تا خوب نچلانی تطهیر نمی‌شود...» (همان، ۹۸). ارمیا به عنوان شخصیت اصلی رمان کانون‌ساز است و سایر شخصیت‌ها چون خشی و آرمیتا به عنوان کانون شونده. نویسنده در هر قسمت با قرار دادن اول شخص به عنوان کانون ساز، نظرات خود را از طریق آن بیان می‌کند. چه می‌بینم. «خدای من... سرم داغ می‌شود. شب نیمه شعبان که من منتظرم تا در راه برگشت شیرینی سارالی بگیرم و برای‌ش ببرم تا دست کم این جوری حال و هوای معنوی‌ش آماده شود برای ماه رمضان تا عید فطر برای‌ش از محل صرفه‌جویی در ناهارهایم لموزین کرایه کنم تا شیرینی روزه‌هایش را با این هدیه بیش‌تر کنم تا... او... خود آرمیتا... چه می‌کند توی دیسکو ریسکو این ساعت شب؟ او برای چه به دیسکو ریسکو آمده است؟» (همان، ۱۳۰).

«نئون‌های سرخ رنگ چشمک‌زن بار توی قرینه آدم روشن و خاموش می‌شوند و این باز از سبزی نوک امپایر استیت که قرار است از هفته بعد روی اعصاب ما مسلمان‌ها روشن شود، شیرین‌تر است. نگاه می‌کنم. هنوز نوک امپایر استیت بیکن قرمز روشن است» (همان، ۱۲۲). راوی هم زمان که مکان را توصیف می‌کند نظر خود را در مورد دینداری ظاهری نیز بیان می‌کند. و از افرادی چون شیخ عبدالغنی که سعی دارند مسلمان بودن خود را با پول و مادیات نشان دهند صریحا انتقاد می‌کند. نویسنده با بکارگیری کانون‌سازهای چندگانه آن‌ها را در جهت ابراز نظرات و ایدئولوژی خود قرار داده است، چه در روایت اول شخص و چه در روایت سوم شخص نویسنده از این نوع کانون‌سازی استفاده کرده و توانسته عیوبی که در سیاست جامعه خود و جامعه امریکا قرار دارد را به نقد بکشد.

میزان تداوم کانون‌سازی:

از نظر میزان تداوم کانون‌سازی، در این روایت کانون‌سازی بین راوی و شخصیت‌ها در نوسان است و از نوع متغیر و چندگانه؛ یعنی داستان چند راوی دارد در فصل اول رمان با ورود ارمیا به فرودگاه جی. اف. کی نیویورک و دستگیری او آغاز می‌شود. این فصل از زاویه دید سوم شخص بیان می‌شود، در فصل دوم همین واقعه از زاویه دید ارمیا، شخصیت اصلی رمان در فصل دوم روایت می‌شود، در ادامه روایت داستان از طریق دو راوی صورت می‌گیرد که البته راوی دانای کل حضور بیشتری نسبت به اول شخص در رمان دارد. نویسنده از همه این ابزارها در جهت بیان افکار و احساسات خود استفاده کرده است. و تا پایان رمان داستان از طریق دو راوی بیان می‌شود اول شخص، سوم شخص یا دانای کل و نویسنده که نظرات خود را پیرامون مسائلی که در رمان وجود دارد بیان می‌کند. نویسنده می‌نویسد، طب غربی به عوض رفتن سراغ علت، با معلول مبارزه می‌کند. به جای این که با علت بیرونی سفید شدن ناخن مبارزه کند، با تزریق ماده‌ای اضافی به بدن، سعی در ترمیم سفیدی می‌کند که معلول استفاده مداوم از چسب ناخن است! طبیب چشم‌ش را تنگ می‌کند و از ارمیا رو بر می‌گرداند. آه و پوفی می‌کند و به سوزی می‌گوید، خانم! من علت و معلول را می‌شناسم، خوب هم می‌شناسم؛ اما شما مگر می‌توانی توی دیسکوریسکو، از ناخن مصنوعی استفاده نکنی؟ مگر

می‌توانی با چسبی غیر از همین چسب بوی‌ناک، آن‌ها را به ناخن‌ت بچسبانی؟ پس به نحوهٔ زنده‌گی‌ت احترام می‌گذارم. این یعنی طب غربی... (امیرخانی، ۱۳۹۳: ۳۸۷). تقابل‌های موجود در تفکر شرق و غرب را در نظرات نویسنده و سایر شخصیت‌های رمان می‌بینیم. دیدگاه ارمیا/راوی، نسبت مستقیمی با ایدئولوژی دارد. در واقع راوی با دیدی یکسونگرانه و جانبدارانه طب غربی را زیر سوال می‌برد.

حالا دعوا که نداریم. این فصل، فصل اشتغال بود اصالتا. نه ازدواج. که البته این اولی در دنیای مدرن صعب‌تر است از دومی. یعنی شاید آرمیتا برای زنده‌گی با ارمیا از خود انعطاف نشان دهد و نرم خویانه با او تا کند اما شغل شوفری لموزین هرگز در مقابل ارمیا انعطاف نشان نخواهد داد (سوم شخص یا دانای کل) دکمهٔ میکروفون را فشار می‌دهم تا از جانی آدرس پرسم. میان دار را صدا می‌کنم و عاقبت به زحمت نشانی را از او می‌پرسم. فکر می‌کردم توی محلهٔ کویینز یا هارلم باشد، اما جایی را آدرس می‌دهد نزدیک هرالد اسکوئر... (اول شخص). (همان، ۱۱۲).

ترتیب زمانی در روایت بیوتن:

در رمان بیوتن ما شاهد دو زمان اصلی حال و گذشته هستیم. زمانی که رمان در آن روایت می‌شود زمان حال می‌باشد. داستان با ورود ارمیا به فرودگاه جی. اف. کی آمریکا شروع می‌شود که توسط دانای کل روایت می‌شود راوی دیدی پرنده‌وار به شخصیت‌های داستان دارد و هر کدام از شخصیت‌ها را با رفتار و نحوه پوشش و صحبت کردن آن‌ها به خواننده معرفی می‌کند و در واقع کانون‌سازی برونی و رفتارگرا را در فصل اول شاهد هستیم. در ضمن داستان به صورت پراکنده وارد زمان گذشته می‌شود. فصل دوم راوی اول شخص داستان است و داستان توسط ارمیا روایت می‌شود. و تا پایان رمان توسط دو راوی بیان می‌شود که البته نویسنده نیز گاهی مطالبی را بیان می‌کند در واقع رمان سه راوی دارد دانای کل، اول شخص و نویسنده.

می‌خواهم به پلیس‌ها حالی کنم که توی کمرم ترکش است. ترکش خمسه خمسه توی مملکتی که آخرین جنگ‌ش جنگ‌های داخلی عهد بوق بوده است، اصالتا خیال نمی‌کنم لغتی معادل جبهه وجود داشته باشد، چه رسد به ترکش خمسه_خمسه! خمسه خمسه را سهراب انداخت تو دهن بچه‌ها. ترکش کمر من مال اواخر جنگ است. از این نخودچی‌های مین و المری که هزارتا هزارتا خیرات می‌کردند. بچه‌های آخر جنگ هیچ کدام خمسه خمسه را نمی‌شناسند. اصلا خمسه خمسه مال زمان ما نبود... . شارع الخامس. به خودم می‌آیم خشی و آرمیتا قاه قاه می‌زنند زیر خنده نگفتم؟ نگفتم؟ اگر ۳۰ بار هم به انگلیسی می‌گفتم خیابان ۵م این ارمیا نمی‌فهمید. باید به عربی می‌گفتم... (امیرخانی، ۱۳۹۳: ۳۴).

زمان گذشته را در یادآوری خاطرات راوی می‌بینیم. خاطرات او ترتیب زمانی منظمی ندارند. راوی از زمان حال (صفحه ۶۲) به زمان گذشته و یادآوری خاطراتی از زمان آشنایی‌اش با آرمیتا در بهشت زهرا (صفحه ۷۰) می‌رسد و پس از آن دوباره به زمان حال بر می‌گردد (صفحه ۷۲). او دائم در حال جولان بین گذشته و حال و بالعکس می‌باشد و گاهی یکباره خواننده را از فضای حال که در آمریکا به سر می‌برد به زمان گذشته و دوران جبهه و جنگ می‌برد (صفحه ۴۵ و ۴۶). با این کار اعتقادات و نظرات خود را به طور غیر مستقیم به خواننده منتقل می‌کند و در ضمن تقابل‌های اعتقادی و جناحی را در این رفت و برگشت‌ها شاهدیم. گاه خواننده اتفاقی که در گذشته افتاده است را در افکار شخصیت‌های داستان می‌بیند. نمی‌دانم این خشی از کجا پیدایش شده است؟ یعنی آیا امکان دارد که آرمیتا بعد

از آشنایی‌ش با من، ازدواج کرده باشد؟ نباید به من می‌گفت؟ دست‌کم وقتی به‌ش زنگ زدم و گفتم برای گرفتن ویزای امریکا می‌روم ترکیه، باید می‌گفت. نمی‌دانم. خشی را اصلاً نمی‌توانم هضم کنم. گاو گیجه گرفته‌ام (همان، ۳۷). این‌جا ارمیا دیدگاه سنتی خود را درمورد ارتباط با افراد بیان می‌کند. هدف نویسنده بیان تفاوت دیدگاه‌ها و نیز اعتقادات خود به خواننده است. اما این رفت و آمد بین گذشته و حال نظم داستان را بهم نمی‌ریزد؛ بلکه باعث شده داستان به صورت نرم و روان به جلو پیش برود نویسنده برای جلوگیری از آشفتگی زمانی بین چنین پاراگراف‌هایی را با علامت دلار \$\$\$ جدا کرده است.

این گذشته‌نگری‌ها، اطلاعاتی را درباره اشخاص داستان و رویدادهایی که در گذشته افراد اتفاق افتاده است به خواننده منتقل می‌کند. در رمان بیوتن راوی با سیر در گذشته اطلاعاتی را درباره اشخاص موجود در داستان به خواننده منتقل می‌کند که خواننده را از پیش زمینه‌ای از خصوصیات شخصیت‌های رمان آگاه می‌کند. «آزیر خطر یعنی چه؟ توپ به سیلورمن اثر نمی‌کرد، چه رسد به آزیر خطر سالن. در این دوازده سال، هیچ کدام از خدمه سالن دلتا به یاد نمی‌آورند که او از جایش تکان خورده باشد؛ حتا آن روزی که سالن تهدید به بمب‌گذاری شده بود و خود پلیس‌ها هم حب جیم را بالا انداخته بودند از جایش جنب نخورده بود. دلیلش روشن بود. با هر تکان مقداری از رنگ‌های نقره‌ای جابه‌جا می‌شدند و این ترکیب قیافه‌اش را به هم می‌زد» (همان، ۱۴). «سهراب داد می‌کشد: جنازه! چه زبانی در آورده‌ای! چندین بار جلو مرگت را گرفته‌ایم با برو بچه‌ها. زیر دست و پانفله شده بودی سر دفن امام، کشیدیم بیرون که حالا بیایی نطق کنی و زنت را توی غربت در به در کنی؟! یک تکانی بخور خمس بهت تعلق نگیرد!» (همان، ۱۴۵). «نگاه می‌کنم سرم مملو از تصویر سهراب است، با گرم‌کن ورزشی و کفش کتانی و کلاه بافتنی که به جای کلاه آهنی سرش می‌کرد، اما خشی پا برهنه می‌پرد وسط تصاویر ذهنی‌ام (همان، ۳۴). لنگ گلی گردنت را چه کار کنم داداش؟! بلیدید که! بگو آن هم مال گردگیری جیب فرمان‌دهی بود، برای عرض ارادت... شلوار کردی‌ت را که به جای شش جیب‌ها سبز سپاه می‌پوشیدی، چه کار کنم؟ _ بگو برای هم دردی با خلق مظلوم کومله! _ پاشنه قیصری‌ت را... من من می‌کند. این یکی را کاری‌ش نمی‌شود کرد. خدایی‌ش این یکی را هیچ جوری نمی‌شود درست کرد، آقا ارمیا! برای همین است که قاب عکس م چه شده است!» (همان، ۶۶).

گاهی نیز در رمان پاره‌ای از رویدادها زودتر از موقعیت طبیعی و منطقی خود در متن بیان می‌شوند؛ یعنی وضعیتی که نسبت به وقایع مطرح شده در طول رمان در نقطه‌ای دیرتر از نظر زمانی رخ خواهد داد و مخاطب در ادامه و در طی نظم و توالی طبیعی روایت‌های زمان‌پیشانه به این وضعیت پی می‌برد این روان‌پیشی‌ها با بیان سرگذشت ارمیای نبی و شباهت پیامبرگونه ارمیا که در رمان چندین بار بیان شده است یک جور پیش‌گویی وضعیت ارمیا در آینده است. کسی نمی‌خندد. صدایی محزون، از قرونی پیش، از باب شانزدهم سفر ارمیای نبی، دستور می‌دهد: و کلام خداوند بر من نازل شده گفت برای خود زنی مگیر و ترا در این مکان پسران و دختران نباشد... ارمیا مثل خواب گردها سر تکان می‌دهد و می‌گوید: «اُکی». بی خیال عبارت پشت لموزین که نوشته‌اند: لت، س میک ابیبی... (همان، ۳۳۰). در واقع ارمیا با شنیدن صدایی که از دل تاریخ می‌آید از آینده خود با خبر می‌شود. «چگونه شهری که پر از مخلوق بود، منفرد نشسته است. چگونه آن که در میان امت‌ها عزیز بود، مثل بیوه زن شده است... شبان‌گاه زار زار می‌گرید. همه دوستانش به او خیانت ورزیدند...» (همان، ۴۲۳). و با آوردن کلمات تنهای تنها برای ارمیا بر سرنوشت ارمیا که بی‌شباهت به سرنوشت ارمیای نبی نیست؛ تاکید می‌کند. از دیگر پیش‌گویی‌هایی که در رمان آمده و نوعی آینده‌نگری در مورد

شخصیت داستان است ورود زنک فالگیر چادر به کمر به رمان است که ارمیا حرف‌های او را به عنوان یک نوع پیشگویی قبول دارد. «زنک بی‌توجه به سهراب می‌گوید: بین سه خط دارد این کف! خط زمین، خط دریا... خط زمینت خیلی عمیق است. یعنی عمرت دراز است. این خط دریا هم مال همانی است که می‌خواهی ش. به‌ش می‌رسی، سپید بخت می‌شوی و برای یک عمر کنار هم می‌مانید این خط هوا هم برمی‌گردد به یک جای دور...» (همان، ۱۴۲). «کف دستم را به سهراب نشان می‌دهم. برشی عمیق روی کف دست. به سهراب می‌گویم: از کجا پیدا شد زنک فالگیر چادر به کمر، میان خلوت من و تو. دستم را نگاه برشی به عمیق‌ترین شکل ممکن، خط دریای دستم را، همان خط عمیق ازدواج عمری من و آرمیتا را بریده است و قطع کرده است... کسی نیست که فال‌مان را بگیرد. خیال‌م راحت شد دیگر هیچ نشانه‌ای برای ازدواج باقی نمانده است» (همان، ۱۵۱).

داستان گاهی به زمان آینده اشاره می‌کند و تا حدودی اتفاقات آینده را برای خواننده مشخص می‌کند. _خواهر روحانی شدی؟ این چه خرمقدس بازی است که درآوردی؟ تو تا حالا از این چیزها سرت نبسته بودی؟! خودت باش! _خودم هستم! بعدها آرمیتا در دادگاه این صحنه را به خاطر می‌آورد و می‌گوید، این اولین دروغی بود که به خاطر تو گفتم. "گفتم خودم هستم اما خودم نبودم... (همان، ۱۲). در اینجا راوی به دادگاهی اشاره می‌کند که درآینده اتفاق می‌افتد و خواننده را متوجه آن می‌کند.

شخصیت‌ها قبل از حضور فیزیکی خود در داستان توسط راوی در داستان حضور می‌یابند. ارشاد از تکه ذهن حضرت باری _توی پرانتز تعالی_ به بعد را تذکر کتبی می‌دهد تا تکرار نشود! و این‌ها همه توی سر ارمیا دور برمی‌دارد و قاتی می‌شود با صدای میاندار که هنوز ندیده است او را. اما او در ذهنش بشکن می‌زند و می‌خواند: «ما مفسد فی الارضیم ولی این ور مرزیم» (همان، ۲۶). گاهی از میان صحبت‌های شخصیت‌های رمان به وجود یک شخصیت دیگری در رمان پی می‌بریم که بعداً به داستان وارد می‌شود. یک روز قرار شد بیایی این جا و از ایران برای ما حرف بزنی... یکی دیگر از مشتری‌های ایرانی‌ام تاکسی دارد. نمی‌شناخت. او می‌گفت توی جنگ فرمان‌ده بوده است و چندین بار امام خمینی را دیده بود (همان، ۱۱۶).

دیرش و تداوم در بیوتن:

در رمان بیوتن گاه‌گاه از حذف برای سرعت بخشیدن به داستان برای رسیدن به رخداد اصلی استفاده شده است. هم‌چنین از شیوه درنگ توصیفی برای توصیف و تفسیر روایت استفاده شده است. گاهی نیز راوی در طول یک روز یک اتفاق را چنان طول می‌دهد که چندین صفحه می‌شود. مهمانی عبدالغنی و انداختن سکه در پارکومتر چندین صفحه طول می‌کشد و هم‌چنین سفرشان به لاس وگاس که تقریباً در همه فصل‌های رمان قسمت‌هایی از آن آورده می‌شود. برخی از دیالوگ‌های رمان را راوی بیان می‌کند و درباره آن‌ها نظر می‌دهد که این خود باعث کند شدن حرکت داستان می‌شود. میان‌دار می‌گوید، توی جنس جورواجور بی‌ناموسی‌ها به‌ترینش خود بی‌ناموسی است. به‌ترین نمونه‌اش هم خود سوزی که شرف دارد به خیلی‌ها. نویسنده می‌نویسد تفاوت فرهنگی در جوامع مختلف... بعد یادش می‌افتد که مقاله نمی‌نویسد. پس آرمیتا را با لباس یک سره جلو سینه‌دار کنار تشت تعویض روغن تویوتا ترسل رها می‌کند (همان، ۸۰). چنان که در فصل پیش ذکر شد، تا به این جای کار، جناب ارمیای معمر، مشکل مسکن (سکونت در کاندوی اشتراکی) و اشتغال خود را (کار به عنوان راننده لموزین) حل نموده است و به نظر می‌رسد بعد از این در

راه ازدواج با سرکار خانم آرمیتا پناهی مشکلی جدی نداشته باشد... (همان، ۱۰۷). و نویسنده در مورد مشکل مسکن و شغل و ازدواج در جوامع مختلف نظرات خود را ارائه می‌دهد و پس از آن پنج گزینه را پیش روی خواننده قرار می‌دهد تا با انتخاب یکی از آن‌ها ادامه داستان را حدس بزند. او با این کار خواننده را از عمیق شدن در فضای داستان بیرون می‌آورد و او را متوجه دنیای داستان می‌کند.

هم‌چنین کشمکش‌های درونی راوی با خود و اعمال این کشمکش‌ها در دیالوگ‌ها سبب کند شدن سرعت روایت می‌گردد. آرمیتا آرام زمزمه می‌کند: این فقط ذبح حلال می‌خورد... خشی بر می‌گردد و من را نگاه می‌کند و چیزی نمی‌گوید. با نیمه سنتی به حلال و حرام فکر نمی‌کنم. با چشم سنتی هنوز دست چپ آرمیتا را می‌بینم که به پهلوی خشی، بدن نامحرم سقلمه زده بود. اما دروغ چرا؟ چشم دیگرم که مدرن‌تر است، فقط انگشت چهارم از دست چپ آرمیتا را نگاه می‌کند تا ببیند آیا حلقه‌ای در آن هست یا نه... چشم مدرن چیزی نمی‌بیند... (همان، ۴۳). خدایا این آرمیتای من است؟ دختر ترگل ورگل؟ دست به آچار زیر توپوتا چه می‌کند؟! و سیری الله عملکم و رسوله... و کردار شما را خواهند دید خدا و رسولش. صدای سهراب است انگار. صدایی مدرن در گوشم می‌پیچد که همین‌گونه که تو نگاه می‌کردی آرمیتا را از پنجره کاندوی شماره دوازده، همین‌گونه نیز در عالم کسانی تو را می‌بینند. صدای سنتی می‌گوید، عرض نکردم؟! بعضی زن‌ها فقط اسم‌اند! فقط اسم. «إن بعض الظن إثم» والا زن حسابی با آچار می‌رود زیر ماشین؟! هنوز گرفتار آیه قبلی است و اصلاً آیه «و سیری الله...» را نشنیده است. سنتی‌ها همیشه همین‌جوراند. سوزن فکرشان خط می‌اندازد و دور می‌زنند! (همان، ۷۸).

حذف:

در روایت داستانی گاه سرعت نقل حوادث سطح داستان در سطح متن افزایش می‌یابد؛ به دیگر سخن، مقادیری از زمان داستان در سطح متن حذف می‌شود. حذف دونوع است حذف صریح و حذف تلویحی. در حذف صریح مشخص می‌شود که چه مقدار از داستان حذف شده است. در حذف تلویحی، هیچ اشاره روشنی به تغییر یا تبدیل در زمان داستان نمی‌شود. در واقع حذف رخداد‌های میانی، سرعت نقل حوادث اصلی را در سطح متن افزایش داده و خواننده موجزوار با حوادث داستان رویارو می‌شود. به دیگر سخن، حذف حوادث غیرضروری در سطح متن، خواننده را یکرست در بطن ماجرا قرار می‌دهد (حری، ۱۳۹۲: ۳۱۴). مانند پیدا کردن شغل رانندگی لموزین توسط ارمیا که در صفحات بعدی رمان جزئیات آن آورده می‌شود. هنوز دو ماهی نگذشته بود از آمدنم و جاب گیر آورده بودم. رانندگی لموزین! ماشین تشریفاتی برای خرپول‌ها و به عبارت اصح و ادق برای نوکیسه‌ترها! یکی دو هفته از کارم نگذشته بود که خشی به من گفت: فردا می‌آیم شرکت‌تان و برای سورپرایز دارم... (امیرخانی، ۱۳۹۳: ۸۱). کم از یک ماه طول کشید تا ارمیا شغل شوفری لموزین را برای خودش دست و پا کند. به یمن گواهی‌نامه بین‌المللی دو صفحه‌ای که در تهران به ده هزار تومان برای خودش گرفته بود و تا یک‌سال اعتبار داشت؛ تقریباً نصف اعتبار ویزای امریکایش که دوساله بود (همان، ۱۱۱). و شما این دو جمله را بگذارید کنار هم: «گوشت حلال توی استونگیر چه کسی می‌آید...» و «ناگهان راه پیاده رو سد شد با یک اتومبیل بزرگ که روی پنجره عقبش اعلان فروش زده بودند». با این دو جمله می‌توان به ارمیا حق داد که برای شغل آینده‌اش تصمیم بگیرد و بشود توزیع کننده گوشت حلال... خیلی بیش‌تر از فصل قبل که با چهارتا جمله نامربوط، تصمیم به ازدواج با آرمیتا گرفته بود. حتا برخورد تصادفی ارمیا با ون‌مازدا که

کنار خروجی شهرک پارک شده بود، باور پذیرتر است از ملاقات تصادفی با دختری با مانتوی گل‌بهی کنار قبر سهراب... (همان، ۱۸۱).

درنگ توصیفی:

در درنگ توصیفی، سرعت نقل داستان در متن کاهش می‌یابد و به دیگر سخن، پاره‌ای طولانی‌تر از متن، به نقل حوادث اندکی از سطح داستان اختصاص می‌یابد (حری، ۱۳۹۲: ۳۱۴). در روایت بیوتن نویسنده با بکارگیری درنگ توصیفی، ذهنیت شخصیت‌های داستان و اتفاقاتی که در رمان می‌افتد را بیان می‌کند. و خواننده از طریق توضیحاتی که راوی و نویسنده درمورد مسائل مختلف بیان می‌دهد، شناخت و فهم عمیقی از حوادث کسب می‌کند، در عین حالی که سرعت حرکت رمان کم می‌شود و زمان داستان بصورت غیر محسوسی حرکت می‌کند؛ اما خواننده را درگیر موضوعات مختلف داستانی می‌کند که خواننده گذر زمان را حس نمی‌کند.

خدایا این آرمیتای من است؟ دختر ترگل ورگل؟ دست به آچار زیر تویوتا چه می‌کند؟! و سیری الله عملکم و رسوله... و کردار شما را خواهند دید خدا و رسولش. صدای سهراب است انگار. صدایی مدرن در گوشم می‌پیچد که همین‌گونه که تو نگاه می‌کردی آرمیتا را از پنجره کاندوی شماره دوازده، همین‌گونه نیز در عالم کسانی تو را می‌بینند. صدای سستی می‌گوید، عرض نکردم؟! بعضی زن‌ها فقط اسم‌اند! فقط اسم. «إن بعض الظن إثم» والا زن حسابی با آچار می‌رود زیر ماشین؟! هنوز گرفتار آیه قبلی است و اصلاً آیه «و سیری الله...» را نشنیده است. سستی‌ها همیشه همین‌جوراند. سوزن فکرشان خط می‌اندازد و دور می‌زنند! (رضا امیرخانی، ۱۳۹۳: ۷۸). به شیطان لعنت می‌کند و می‌ایستد به نماز. الله اکبر... به ضاد و لا الضالین که می‌رسد، نیمه سستی شروع می‌کند به ایراد گرفتن. زبان‌ش را لوله می‌کند. می‌پیچاند. خم می‌کند... دوباره می‌گوید... ضاد آن جور که باید سوت نمی‌کشد! دوباره می‌گوید. چشمانش را می‌بندد. تمرکز می‌کند. دوباره می‌گوید. وقت تنگ است. تکرار ولا الذالین و لا الزالین و لا الظالین و تکرار ضاد و ضاد... (همان، ۳۷۲). شب است و آرمیتا از پنجره کاندوی شماره دوازده پایین را می‌پاید. حرص می‌خورد و منتظر است. از دست خودش ناراحت است که چرا بلند نشد و نرفت تا دم در، بدرقه ارمیا... توی همین فکرهاست که ارمیا را با ونِ مازدای سفید رنگ می‌بیند که می‌آید و کنار تویوتای ترسل پارک می‌کند. و کنار تویوتای ترسل پارک می‌کند. از همان بالا توی دست‌ش کاردی بزرگ را می‌بیند. همین او را می‌ترساند. و ترس غلبه می‌کند بر افسرده‌گی (همان، ۱۸۲).

در برخی دیالوگ‌های رمان به علت وارد شدن نظر راوی در میان آن‌ها به طرف کند شدن حرکت کرده است. نویسنده «بیوتن» می‌داند که برای آوردن یک وکیل مدافع، به دادگاه پرونده قتل، وقتی متهم مسلمان است، کلی بایستی پول داد. بنابراین می‌دهد به خشی تا محاسبه کند: مازدا: ۴۰۰۰ دلار، شلوار ۶ جیب: ۶ دلار، مانده دلاری که در راه استانبول از حقوق ۴ سال کار در شرکت مهندسی برای هزینه سفر در نظر گرفته بود و حالا در ته ساک سفری خیابان منوچهری باقی مانده است: ۶۲۳۰ دلار کمک هم وطنان ایرانی‌ها مثل آرمیتا و خشی و میان دار و... ۱۰ دلار خشی حتا جمع هم نمی‌زند. خیلی مانده است تا برسد به دست کم چهل هزار دلار پول وکیل که با آن بتوان حقی را حق کرد! حالا ارمیا و جانی و... هی بگویند «آلبالا لیل والا»، چه اهمیتی دارد؟ مهم فریادی است که راجع به آخر زمانیان، در همه عالم می‌پیچد: والله یعبدون الاصنام! کل درهم عندهم صنم... (همان، ۴۷۰).

تلخیص یا خلاصه گویی: تغییرات سرعت در روایت، میزان اهمیت رخداد‌های داستان را نشان می‌دهد و براین اساس می‌توان سرعت روایت را به میزانی متفاوت به کار برد و حتی آن‌ها را با هم ترکیب کرد (سهیلا اکبرپور و همکاران، ۱۳۹۱: ۸). برای مثال یک صحنه گفت‌وگو می‌تواند در خود تلخیص نیز داشته باشد. میان‌دار جلوتر می‌آید و تقریباً سرش را از شیشه سمت شاگرد فرو می‌کند توی مازدا: همه اعتقاد داریم به جز این خشی حرام‌زاده! جزوتاپ تن بی‌ناموس‌هاست! توی آن ویلای شانصد مایلی شلنگ تخته می‌اندازد درحالی‌که پدر پیرمردش بایستی با یک سیاه برزننگی توی یک کاندوی دو وجبی زنده‌گی کند (رضا امیرخانی، ۱۳۹۳: ۱۹۵). راوی با این دیالوگ خواننده را متوجه نسبت پدر فرزندی خشی و میان‌دار می‌کند. گاهی نیز بعد از شرح مفصل اتفاقاتی که افتاده به صورت خلاصه بیان می‌کند. مهمانی عبدالغنی و انداختن سکه در پارکومتر ۳۶ صفحه به طول می‌کشد که بعداً به صورت خلاصه بیان می‌شود «عجب روزی بود آن روز. لنگ ظهر از خواب بیدار شدن و به تاخت رفتن به مزرعه اندی و بعد برگشتن به نیویورک. صحبت با میان‌دار. رفتن کنار مسجد جامع اهل سنت و صحبت با جانی. امپایراستیت و آتش پزخانه بزرگ و پر از بخار و روغن. امپایراستیت و سیلورمن. امپایراستیت و پارکومتر امپایراستیت و...» (همان، ۲۵۴).

شکسته شدن مرز خیال و واقعیت نیز به طولانی کردن متن داستان کمک کرده است. پلیس‌ها که دوره‌ام کرده‌اند عین خیال‌م نبود تنها مشکل صدای سهراب بود که بدون اینکه سر سوزنی خجالت بکشد پشت بلندگو می‌گفت الاهی خدا به حق پنج تن نگه‌دارت باشد ارمیا... می‌خواستم به او بگویم که برادرکم تو را به جان من این قدر آب رو ریزی نکن. چند دقیقه زبان به کام بگیر همه چیز حل می‌شود. من فقط معنی انگلیسی کلمه ترکش و خمسه خمسه و خمپاره و کاتیوشا و جبهه و شهید و... (همان، ۳۱). به سهراب می‌گویم: دیدی؟! آن قدر داد بزنی که پاک آب روی نداشته من را ببری... سهراب آرام می‌شود و لب‌خند می‌زند. بعد به من می‌گوید: داداش این‌ها مرا نمی‌بینند. اگر می‌دیدند که همین گنده بک، اول آمده بود و پنج دلار ورودیه‌اش را گرفته بود. این‌ها فقط این را می‌بینند! از جیب پشتی‌ش یک اسکناس ده دلاری در می‌آورد و می‌اندازد روی میز. بعد سرش را کجکی روی میز می‌گذارد و آرام فوت می‌کند زیر اسکناس. اسکناس تاب می‌خورد و می‌افتد روی خاک اره‌ها. به جز گنده بک کسی نمی‌بیندش. با گوشه چشم نگاه می‌کنم. گنده بک به چالاک‌گی از پشت میز بلند می‌شود و از پشت پیش خوان بیرون می‌آید. به سمت ده دلاری می‌رود. اسکناس را زیر دم پای می‌گذارد. و به دور و بر نگاه می‌کند و می‌نشیند. بعد اسکناس ده دلاری را به آرامی بر می‌دارد و می‌گذارد توی جیب بغلی... (همان، ۱۴۶). زنک فال گیر، نویسنده و ممیز و کتاب و فرهنگ را به کنار می‌اندازد و از توی قاب عکس آفیس خشی موهای رنگ شده‌اش را با کف دست حنا بسته، یک بری می‌اندازد بیرون از چارقد و دست سوزی را می‌گیرد و بادقت نگاه می‌کند. می‌گوید: دست اصلاً کار من است پر افشالی تخصص من است... چون من و خشی هم کاریم. کار هر دوی ما فال‌گیری است؛ پیش گویی است. این بی‌زینس ماست! هر دو فال می‌گیریم و آینده را می‌گوییم. یکی با اسلوب علم تجربی، یکی هم با کف‌بینی. یک روز بیش‌تر مردم ما را قبول داشتند یک روز این‌ها را. فردا هم خدا بزرگ است... (همان، ۳۸۸). نویسنده با وارد کردن خیال در دنیای واقعی علاوه بر زیباتر کردن دنیای داستان تضادهای فکری که وجود دارند را نشان می‌دهد.

بسامد در روایت بیوتن:

«آرمیتا دوباره شروع کرده بود به دویدن. می‌دوید. پایش محکم خورد به چیزی و صدایی بلند شد. ایستاد. یک کاسه نقره‌ای روی زمین برعکس افتاده بود. انگار در کسری از ثانیه همه سر و صداها، ساکت شدند. صدای ریختن پول خرد روی گرانیت کف ترمینال او را به خود آورد... خشی پشت سر آرمیتا ایستاده بود و به کاسه نقره‌ای وارونه نگاه می‌کرد» (همان، ۱۰). «با این همه هر روز بعد از ساعت کار که دست‌هایش را در یکی از دست‌شویی‌های فرودگاه می‌شست، احساس می‌کرد یک لایه سخت نقره‌ای روی پوستش اضافه شده است. تازه از کار جمع کردن پول خردها و صاف کردن کاسه نقره‌ای‌ش فارغ شده بود و آرام کمر راست کرده بود که ناگهان صدای آژیر خطر سالن بلند شد. صدایی زیر و دهشت‌ناک. مردم چمدان‌هایشان را روی زمین گذاشتند و اول از همه منبع صدا را جست و جو کردند. چند ثانیه‌ای نگذشته بود که از هجوم پلیس‌ها به سمت گیت ورودی متوجه شدند که هر خبری هست، آن‌جاست» (همان، ۱۴). تکرار جمله «هم‌دلی از هم‌زبانی خوش‌تر است» از سوی مدونا و جوان موفرری ساکسیفونی نشان دهنده اهمیت مفهوم این جمله از طرف افراد مختلف می‌باشد.

گاهی نویسنده طول اتفاقاتی را که در رمان افتاده دوباره به صورت خلاصه بیان می‌کند. و یک آدم حسابی بیاید و هزار بار دیگر این چند جمله بالا را مرور کند. جملاتی که منتهی می‌شوند به دیدن و بازدیدن و تلفن زدن و ای-میل زدن و میل به پیام‌بری و هدایت و ارشاد در من و میل به راه‌نمایی و به روز کردن و مدرنیزاسیون در او و بن‌کن کردن از دود و دم تهران و به کاندومینیوم پلاک بیست شماره دوازده حومه نیویورک رفتن و ازدواج کردن یا ازدواج نکردن... اصلاً گیرم_ به فرض قریب به محال _ خود شمای مخاطب همان آدم حسابی بیاید و هزار بار دیگر این چند جمله بالا را مرور کنید. چه طور می‌شود از این چند جمله به این نتیجه رسید که آدمی‌زاد شریک زنده‌گی‌ش را پیدا کرده است؟ (همان، ۷۴). زنک فالگیر چادر به کمر، که مدام در داستان حضور می‌یابد از بسامدهای بسیاری است که در رمان بیوتن اتفاق می‌افتد. رفتن ارمیا به جنگل‌های اسموکی ماون‌تین برای پیدا کردن سوزی، خوابیدن در جنگل، دیدن دختر و پسر امریکایی و صحبت با آن‌ها در مورد سوزی بار دیگر از زبان افرادی دیگر در دادگاه بازگو می‌شوند. هم‌چنین قضیه بالا رفتن نور از پیشانی ارمیا به آسمان که یک بار از زبان سوزی در نامه‌ای که به ارمیا نوشت و یک بار از زبان پاتریشیا در دادگاه نقل می‌شود.

ارمیا انگار که زیر لب ذکر می‌گفت. مدام با خودش تکرار می‌کرد: «باید با آرمیتا حرف بزنم...» و نمی‌دانست چه حرفی باید بزند. کردار و گفتار آرمیتا را در ذهن مرور می‌کرد. «نیامدن حتا تا دم در ساختمان شرکت برای جلوگیری از رفتنم، جوراب نازک زنانه لاس و گاس، آمدن بی‌خبر توی دیسکوریسکو، رفاقت با سوزی، کارمندی زیر نظر خشی، گوشت حلال توی استون گیر چه کسی می‌آید...» (همان، ۱۷۹). تکرار اتفاقاتی که قبلاً در داستان بازگو شده‌اند صرفاً جهت تأکید بر عقایدی است که نویسنده نسبت به اتفاقات رخ داده دارد.

جرینگ... و همین صدا را بعدتر بارها می‌شنود تا تقاص دهد... شاید در طبقه چهل و هشتم امپایر استیت، در مهمانی افطار عبدالغنی. شاید کنار پارک‌مترهای منتهن... شاید کنار جنازه‌ای که خودش بود و باید می‌افتاد زیر اتوبوسی که به خاطر بع بع گوسفند عتیقه‌ای در پارکینگ، متصدی شرکت واحد اتوبوس‌رانی تهران و حومه، لنتش را به موقع عوض کرده بود تا برسد ارمیا به ایستگاه راه‌آهن و قطار تهران_اهواز... جایی که می‌شد آسمان را دید... (همان، ۴۴۷). نویسنده از این شیوه ضمن یادآوری اتفاقات قبلی که در رمان افتاده موضع و دیدگاه تأکید کرده است. به نظر می‌رسد نویسنده از این شیوه به منظور یادآوری وقایع قبلی که در رمان رخ داده‌اند برای مخاطب استفاده کرده است. در رمان

بیوتن گاهی نیز اتفاقاتی به صورت خلاصه بیان می‌شوند روایت یک روزه راوی در کتاب (تعداد صفحات) به خوبی نشانگر کندی روایت در زمان حال می‌باشد. و این زمان به صورت دو زمان حال و گذشته روایت شده است.

نتیجه‌گیری

خواننده با خوانش رمان بیوتن متوجه گفتمان خاص موجود در رمان می‌شود؛ در واقع نویسنده شگردهای روایی (ترتیب وقایع، تداوم و بسامد) را برای بیان موضع و دیدگاه خود به کار برده و بر ایدئولوژی خود تاکید کرده است. مثلاً طول و تفصیل دادن قضیه پارکومتر و مهمانی عبدالغنی دلیل بر تاکید راوی بر عقیده و گفتمان خود درباره اسلام ظاهری و نوع دوستی انسانها می‌باشد؛ راوی این عقیده خود را بارها تکرار کرده و به دفعات بیان می‌کند. نویسنده با به هم ریختن نظم زمانی رمان در واقع زمان را ابزار روایی برای بیان ایدئولوژی و گفتمان خاص خود قرار داده است. در تداوم زمان روایی با استفاده از شگردهای حذف و خلاصه‌گویی، بخش‌هایی از اتفاقات رمان را حذف و به سرعت بخشی داستان کمک کرده است و با تلخیص بخش‌هایی از رمان ایدئولوژی موجود در آن را پررنگ‌تر جلوه داده است. رمان از طریق دو راوی اول شخص و دانای کل بیان می‌شود. روایت داستان از طریق زاویه دید سوم شخص و کانونی قرار دادن ارمیا به نویسنده کمک کرده افکار و اندیشه‌های خود را از این طریق بیان کند و با کانونی قرار دادن سایر شخصیت‌های رمان تفاوت‌ها و دیدگاه‌های مختلف را نسبت به اعتقادات خود نشان دهد. در واقع با قرار دادن کانون سازهای مختلف تقابل‌های موجود در تفکر شرق و غرب را در نظرات نویسنده و سایر شخصیت‌های رمان می‌بینیم. دیدگاه ارمیا/ راوی، نسبت مستقیمی با ایدئولوژی موجود در رمان دارد.

منابع

- امیرخانی، رضا. (۱۳۹۳). بیوتن. چاپ دوازدهم. تهران: انتشارات علم.
- حُرّی، ابوالفضل. (۱۳۹۲). جستارهایی در باب نظریه روایت و روایت‌شناسی. تهران: انتشارات خانه کتاب.
- دُرپر، مریم. (۱۳۹۲). سبک‌شناسی انتقادی نامه‌های غزالی. تهران: نشر علم.
- فتوحی‌رودمعجونی، محمود. (۱۳۹۰). سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها. تهران: انتشارات سخن.
- فرهاد درودگریان، فاطمه کوپا و اکبرپور، سهیلا. (۱۳۹۱). «زمان روایی در رمان احتمالاً گم شده‌ام». فصلنامه تخصصی مطالعات داستانی: سال اول. ش دوم. صص ۵ تا ۱۷.
- فیروز فاضلی و تقی نژاد، فاطمه. (۱۳۸۹). «روایت زمان در رمان از شیطان آموخت و سوزاند». مجله ادب‌پژوهی: ش ۷. صص ۷ تا ۳۰.
- قاسمی پور، قدرت. (۱۳۸۷). «زمان و روایت». مجله نقد ادبی: سال اول. ش دوم. صص ۱۲۳ تا ۱۴۴.
- کنان، ریمون. (۱۳۸۷). روایت داستان بوطیقای معاصر. ترجمه ابوالفضل حُرّی. چاپ اول. تهران: انتشارات نیلوفر.
- مریم بیاد و نعمتی، فاطمه. (۱۳۸۴). «کانون‌سازی در روایت». فصلنامه پژوهشهای ادبی: ش ۷. صص ۸۳ تا ۱۰۸.

The connection between the element of time and centralization with ideology in the novel «Bioten»

Abstract:

Narrative layer is one of the levels investigated in critical and layered stylistics; The narrative layer is one of the methods of examining ideology in the text And it shows the way of representing ideology in the perspective of the writers. Narrative components are: centralization, degree of continuity of centralization and aspects of centralization. Exploring the narrative layer by examining the point of view, time and story telling method which is a tool of narrator and narration It is done with the aim of investigating the hidden ideology in the text. Among the narratologists, Gérard Genet was the first to distinguish between the time of the text and the time of the story. And he has divided it into three parts called order, delay or continuity and frequency.

The novel Biotan by Reza Amirkhani is one of the successful and influential stories in the field of fiction; In addition to linguistic and stylistic issues and social-critical approach to war, In terms of narrative structure, it should also be considered. Time is one of the narrative tools which Amirkhani took advantage of it that With its help And with the places he created in the linear order of the novel has tried Express your ideology and belief about the western world. In fact The author uses these narrative techniques He emphasizes his position and point of view And he criticized the life culture and civil society of America in the conversations and behavior of the characters in the novel. Our goal is to investigate the function of these narrative methods in relation to discourse in Bioton's novel.

Keywords: narrative layer, narrative, time, ideology, Bioton

بررسی تطبیقی ابتداناامه، اسرارالتوحید و سیرت ابن خفیف

حسنا محمدزاده

دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کاشان

hosna.kashani@yahoo.com

چکیده

سرگذشت‌نامه‌ها یک بخش مهم از ادبیات عرفانی را تشکیل می‌دهند و در دو دسته منظوم و مثنوی قرار می‌گیرند. سرگذشت‌نامه با زندگی‌نامه متفاوت است؛ در سرگذشت‌نامه، گزینش و تعلیم و در زندگی‌نامه، گزارش و تاریخ، اصل قرار می‌گیرد. در کنار سرگذشت‌نامه‌هایی مانند طبقات الصوفیه و تذکره‌الاولیاء که به سرگذشت جمعی از عرفا اختصاص دارند، برخی از سرگذشت‌نامه‌ها به سرگذشت یک عارف پرداخته‌اند و می‌توانند از احوالات و آموزه‌های شخصیت مورد نظر، اطلاعات بیشتری را در دسترس مخاطبان قرار دهند. برخی از آثار که پیرامون زندگی یکی از عرفا نوشته شده عبارتند از: حالات و سخنان ابوسعید ابوالخیر، اسرارالتوحید، سیرت ابن خفیف، مناقب اوحدالدین حامد بن ابی‌الفخر کرمانی و ابتداناامه. مقاله حاضر، با روش توصیفی - تحلیلی، و با هدف آشنایی مخاطبان با سه اثر مستقل عرفانی به بررسی تطبیقی ابتداناامه، اسرارالتوحید و سیرت ابن خفیف که اولی منظوم و دو تای دیگر مثنویند، پرداخته و نشان داده است که این سه اثر با وجود تفاوت‌های بسیار، به دلیل کاربرد حکایت و گاه نثر آهنگین و کلام موزون از جهت ساختاری و به سبب کاربرد ویژگی تعلیم عرفانی در کنار بخش سرگذشت‌نامه‌ای از جهت محتوایی با یک‌دیگر شباهت دارند.

کلیدواژه‌ها: عرفان و تصوف، سرگذشت‌نامه، اسرارالتوحید، ابتداناامه، سیرت ابن خفیف.

۱ مقدمه

پس از ظهور اسلام، عرفان اسلامی از نخستین نحله‌هایی بود که پدید آمد و با گذشت حدود چهار قرن از هجرت پیامبر اکرم (ص) عارفان زیادی ظهور کردند و حالات و کلمات شگرفی از آن‌ها به جای ماند از آنجا که گذشت زمان این آثار را رو به اضمحلال و فراموشی می‌کشاند، افرادی که خود صوفی بودند یا گرایش صوفیانه داشتند، در صدد حفظ این میراث برآمدند. نخستین تذکره‌ای که درباره مشایخ عرفان در دست است، کتاب طبقات الصوفیه تألیف عبدالرحمن سلمی است. (شاکری، ۱۳۸۵: ۱۵۵-۱۶۰)

دریافت‌های عرفانی، دریافت‌های شهودی‌اند و بدین دلیل، بهترین راه آموزش آن‌ها، استفاده از ابزارهای هنری مانند شعر و داستان است. داستان‌های عارفانه بیشتر در قالب حکایت عرضه شده‌اند. منظور از حکایت، داستان‌های کوتاه آموزنده‌ای است که ضمن آن‌ها یکی دو شخصیت مرکزی و همین تعداد عمل اصلی به ایفای نقش می‌پردازند. در حکایت، با شکل‌های مختلفش، یک الگوی اندیشیده از بیرون بر عناصر حکم می‌رانند. این نکته تفاوت ماهوی حکایت را با انواع دیگر داستان پدید می‌آورد و داستان‌های عرفانی عموماً جزو این دسته‌اند (براهنی، ۱۳۶۲: ۳۸-۵۱). حکایت نزد صوفیان «هم‌چون کوزه‌ای بوده که بحر معانی و اندیشه‌ها را در آن می‌ریخته و به خورد مریدانشان می‌داده‌اند؛ از این رو حجم حکایت‌ها در این نوع آثار به حدی است که می‌توان از آن‌ها دایره‌المعارفی ترتیب داد و یا بر این آثار جامع‌الحکایات اطلاق کرد. کاربرد حکایت در آثار منشور عرفانی تحت تأثیر نثر دینی و به تبع آن، نثر زهدی است؛ تا آنجا که می‌توان نثر عرفانی را فرزند خلف این دو نوع نثر به شمار آورد» (عباسی، ۱۳۸۷: ۱۲۹).

بیشترین حجم حکایات عرفانی را حکایات مربوط به سرگذشت عارفان تشکیل می‌دهند، تا جایی که گاه حکایات مربوط به سرگذشت یک عارف، در کتابی مستقل، مانند سیرت ابن خفیف گرد آمده است و گاه، حکایات مربوط به سرگذشت چند عارف را در کتابی مانند تذکره‌الاولیا می‌بینیم. تفاوت این آثار با زندگی‌نامه این است که در این آثار، به طور گزینشی، حکایات تعلیمی می‌آید، حال آن که در زندگی‌نامه، به طور گزارشی، بخش‌های تاریخی می‌آید. باین‌حال فرهنگ‌ها عموماً سرگذشت‌نامه را ذیل مدخل «سرگذشت»، در رده زندگی‌نامه و حتی افسانه و تاریخ قرار داده‌اند، چنان که در لغت‌نامه، ذیل این مدخل آمده است: «واقع و احوال (آندراج)، ماجرا (شرفنامه منیری)، سمر (بحرالجواهر)، واقعه و حادثه و اتفاق و ماجرا (ناظم الاطباء)، شرح حال...، کیفیت حال، سرانجام، حقیقت، تذکار و یادآوری هر چیز گذشته و بیان احوال گذشته و رفته (ناظم الاطباء)» (دهخدا، ۱۳۷۷: سرگذشت). هم‌چنین در فرهنگ بزرگ سخن ذیل همین مدخل آمده است: «مجموعه حوادثی که برای شخصی، گروهی یا ملتی در طول زندگی پیش می‌آید» (انوری، ۱۳۸۱: سرگذشت). سلطانی در تعریف سرگذشت‌نامه آورده است: در اصطلاح کتابی است که در آن شرح احوال و زندگی‌نامه مشاهیر اعم از امیران، وزیران، علما، فقها، اندیشمندان، ادبا و شاعران و معرفی آثار آن‌ها بیاید (سلطانی، ۱۳۸۰: ۴۰۴). برای سرگذشت‌نامه‌ها عناوین متعددی ذکر شده است از جمله: «احوال» مانند رساله سپهسالار در احوال مولانا جلال‌الدین مولوی (سپهسالار، ۱۳۲۵) که بعداً با عنوان رساله سپهسالار در مناقب حضرت خداوندگار (سپهسالار، ۱۳۸۵) به چاپ رسیده است؛ «تذکره» مانند تذکره‌الاولیای عطار نیشابوری (عطار، ۱۹۰۵)؛ «حالات» مانند حالات و سخنان شیخ ابوسعید ابوالخیر (ابوروح، ۱۳۷۱)؛ «سیرت» مانند سیرت شیخ کبیر ابو عبدالله ابن خفیف (دیلمی، ۱۳۶۳)؛ «طبقات» مانند طبقات الصوفیه خواجه عبدالله انصاری (انصاری هروی، ۱۳۶۲)؛ «مقامات» مانند اسرارالتوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید (محمد بن منور، ۱۳۶۶). «مناقب» مانند مناقب العارفین (افلاکی العارفی،

(۱۳۶۲) که در پژوهشی مستقل تحت عنوان «بررسی و تحلیل ساختار و محتوای سرگذشت‌نامه‌های عرفانی تا قرن نهم» (۱۳۹۳) مورد طبقه‌بندی و تحلیل قرار گرفته‌اند؛ در این میان آثاری مانند ابتدنامه (سلطان ولد، ۱۳۸۹) وجود دارند که سرگذشت‌نامه است، اما عنوان آن گویای محتوای سرگذشت‌نامه‌ای‌اش نیست.

عارفان مسلمان از آغاز شکل‌گیری عرفان اسلامی از نظر مشی در سلوک متفاوت بودند و همین مسأله مشرب‌های عرفانی متعددی را پدید آورد. از خلال حکایت‌ها و مطالب درج شده در آثار به جا مانده می‌توان تا حدودی به مشی هر کدام واقف شد؛ با همین هدف، مقاله حاضر به بررسی تطبیقی سه اثر مستقل عرفانی به نام‌های ابتدنامه، اسرارالتوحید و سیرت ابن خفیف شیرازی اختصاص یافته، که اولی منظوم و دو تای دیگر منثور است. این سرگذشت‌نامه‌ها فردی و مربوط به حکایات و احوالات و آموزه‌های شکل گرفته پیرامون شخصیت یکی از عارفان می‌باشند و تاکنون به شیوه جستار حاضر پژوهشی پیرامون آن‌ها صورت نگرفته است.

۱.۱. مسئله پژوهش

زندگی، کرامات، شخصیت، احوال و آموزه‌های عارفان در سرگذشت‌نامه‌های فردی بهتر نمایان شده است؛ از این رو بررسی هم‌زمان سه اثر مورد بحث در این جستار، تا حدودی به شناخت مشرب عرفانی و آموزه‌های سه تا از شخصیت‌های اثرگذار عرفان کمک می‌کند. این جستار با هدف پاسخگویی به سؤالات زیر صورت گرفته است:

ساختار این سه سرگذشت‌نامه مهم فردی چه شباهت‌ها و چه تفاوت‌هایی با یک‌دیگر دارد؟

کلیت محتوای هر یک از این آثار چیست؟

۲.۱. پیشینه پژوهش

در حاشیه عرفان و متون عرفانی تاکنون کتاب‌های قابل توجهی نگاشته شده است، از جمله: کتاب زبان شعر در نثر صوفیه اثر محمدرضا شفیعی کدکنی (۱۳۹۲)، کتاب فلسفه عرفان: تحلیلی از اصول، مبانی و مسائل عرفان اثر سید یحیی یثربی (۱۳۹۴)؛ هم‌چنین ضمن کتاب صوفیانه‌ها و عارفانه‌ها اثر نادر ابراهیمی (۱۳۷۰) که به منظور نشان دادن غنای ادبیات داستانی در حکایت‌های عرفانی، نگاشته شده است، نویسنده با انتخاب و تحلیل تعداد زیادی حکایت عرفانی تا ابتدای قرن هفتم، کوشیده است ویژگی‌های داستانی این حکایت‌ها را بازنمایی کند. کتاب سبک‌شناسی نثرهای صوفیانه از اوایل قرن پنجم تا قرن هشتم اثر محمد غلامرضایی (۱۳۸۸) پژوهشی است در باره مسائل سبکی نثر فارسی متصوفه از قرن پنجم تا پایان قرن هفتم و سه دهه نخست قرن هشتم هجری که نویسنده در آن، به بحث پیرامون آثار منثور صوفیان و ویژگی‌های آن‌ها پرداخته است.

پیرامون هر یک از آثار مورد بحث در این جستار، پژوهش‌هایی صورت گرفته است، از جمله: «مبارزه با نفس در نقل قول‌های مستقیم ابوسعید ابی‌الخیر در اسرارالتوحید» نوشته فاطمه رضایی و نسرین فقیه ملک مرزبان (۱۴۰۲)؛ «سبک‌شناسی گفتمانی حکایتی از اسرار التوحید با تکیه بر لایه واژگان و بلاغت» نوشته ویدا علی عسگری و دیگران (۱۴۰۲)؛ «وجوه طنز در شخصیت ابوسعید ابی‌الخیر با تکیه بر اسرارالتوحید و حالات و سخنان ابوسعید» نوشته محمدرضا موحدی و مسعود معظمی گودرزی (۱۴۰۱)؛ «بررسی الهامات و القاءات در اسرار التوحید» نوشته عظیم محمدنژاد و دیگران (۱۴۰۰)؛ «بررسی ویژگی‌های شخصیتی شیخ کبیر و آموزه‌های تربیتی او در سیره ابن خفیف

ابوالحسن دیلمی ترجمه جنید شیرازی» نوشته فرشته خاکباز و حسین فقیهی (۱۴۰۲)؛ «جریان‌شناسی پیرنامه‌های سرزمین فارس از قرن چهارم تا هشتم هجری قمری» نوشته مریم حسینی و مریم رجبی‌نیا (۱۴۰۲)؛ «بررسی و تحلیل مشرب عرفانی ابن خفیف شیرازی» نوشته امیرحسین کوهستانی و دیگران (۱۴۰۱)؛ «بررسی زندگی مولوی در ابتدائیه سلطان ولد» نوشته معصومه وفائی‌نیا (۱۳۹۸)؛ در مقاله «سپهسالار و رساله او در مناقب خداوندگار» نوشته محمدعلی موحد (۱۳۸۹) هم به مثنوی ولدی (ابتدائیه) اشاره‌هایی شده‌است؛ اما در حاشیه ابتدائیه در مقایسه با دو اثر دیگر پژوهش دامنه‌داری صورت نگرفته است.

۳۱. روش پژوهش

در پژوهش حاضر، به روش توصیفی-تحلیلی، جامعه آماری تحقیق که کتاب‌های ابتدائیه، سیرت ابن خفیف و اسرارالتوحید است، مورد مطالعه و بررسی قرار گرفته‌است.

۲ بحث: بررسی تطبیقی ابتدائیه، اسرارالتوحید و سیرت ابن خفیف

در کنار سرگذشت‌نامه‌هایی مانند طبقات‌الصوفیه (انصاری هروی، ۱۳۶۲) و تذکره‌الاولیاء (عطار، ۱۹۰۵) که به سرگذشت جمعی از عرفا در طول مدت‌زمان اختصاص دارند، برخی از سرگذشت‌نامه‌ها به سرگذشت یک عارف اختصاص دارند و جزء سرگذشت‌نامه‌های فردی محسوب می‌شوند، مانند: حالات و سخنان ابوسعید ابوالخیر (ابوروح، ۱۳۸۴)، اسرارالتوحید (محمد بن منور، ۱۳۶۶)، سیرت ابن خفیف (دیلمی، ۱۳۶۳)، مناقب اوحدالدین حامد بن ابی‌الفخر کرمانی (ناشناس، ۱۳۴۷) و ابتدائیه (سلطان ولد، ۱۳۸۹). که به اعتبار قالب اثر، ابتدائیه موزون است و بقیه مثنوی. در این مجال به مطالعه تطبیقی ابتدائیه، اسرارالتوحید و سیرت ابن خفیف می‌پردازیم:

۱۲. ابتدائیه

ابتدائیه یکی از سه مثنوی و پنج اثر بهاءالدین محمد ولد، مشهور به سلطان ولد (۶۲۳-۷۱۲ق)، فرزند ارشد مولوی است. این پنج اثر بدین قرارند: دیوان، ولدنامه (ابتدائیه)، رباب‌نامه، انتهانامه و معارف (گولپینارلی، ۱۳۸۲: ۶۵-۹۲). مولانا سال ۶۷۲ق بدرود حیات گفت و حسام‌الدین چلبی که پس از وفات صلاح‌الدین زرکوب سمت خلافت او و رهبری مریدان را داشت، تا دوازده سال بعد زنده بود و پس از درگذشت وی نوبت خلافت به بهاءالدین سلطان ولد رسید. سلطان ولد سه مثنوی سرود که نخستین آن‌ها همان ابتدا نامه است. ابتدائیه نخستین بار، سال ۱۳۱۵ توسط جلال‌الدین همایی تحت عنوان «مثنوی ولدی معروف به ولدنامه» انتشار یافت (سلطان ولد، ۱۳۸۹: ۱۰-۱۱، مقدمه). می‌گویند: سلطان ولد، طریقت مولویه را به نام پدرش تأسیس کرد و خلفایی به اطراف فرستاد و به گسترش طریقت کوشید؛ به عبارت دیگر بالفعل بر صدر طریقت مولویه نشست. سلطان ولد از هر حیث پا به جای پای پدر نهاده است. باید گفت که او با تألیف ابتدائیه، پیش از فریدون بن احمد سپهسالار و احمد افلاکی تدوین تاریخ مولویه را آغاز کرده است (سبحانی، ۱۳۹۳: ۲۰۴-۲۰۵). هم‌چنین در باره این منظومه نوشته‌اند: «اثری است که سر تا پا مشتمل بر مطالب عرفانی و حقایق تاریخی است و مهم‌ترین موضوعات تصوف، بخصوص طریقه مولویه که خود سی سال

پیشوای آن طریقت بود و بزرگترین مرد راه طریقت، مولانا، در این کتاب با سند قطعی مورد بحث قرار گرفته است. در خلال روایات و اخبار تاریخی، سلطان ولد همواره به شرح دقایق عرفانی و نتایج اخلاقی می‌پردازد و روش زندگانی و اسرار حیات پدر خود را با سخنان و حالات مشایخ پیشین وفق می‌دهد. از این رو می‌توان اندیشید که این کتاب را به منظور دفاع از مقام پدر خود به نظم درآورده است» (سلطان‌یفر، ۱۳۸۶: ۳۳). خود سلطان ولد به قلم خویش در همین باره می‌نویسد: «سبب انشای مثنوی ولدی در بیان اسرار احدی آن بود که حضرت والد و استاد و شیخ، سلطان‌العلماء و العارفین، مولانا جلال الحق و الدین، محمد بن الحسین البلخی، قدسنا الله بصره العزیز، در مثنوی خود قصه‌های اولیای گذشته را ذکر کرده است و کرامات و مقامات ایشان را بیان فرموده، غرضش از قصه‌های ایشان اظهار کرامات و مقامات خود بود و از آن اولیایی که همدل و همدم و هم‌نشین او بودند، مثل سلطان الواصلین، سید برهان‌الدین محقق ترمذی و سلطان‌المحبوبین و المعشوقین، شمس‌الدین محمد تبریزی و قطب‌الاقطاب، صلاح‌الدین فریدون زرکوب قونوی و زبده‌الاولیاء و السالکین، چلبی حسام‌الدین حسن ولد اخی ترک قونوی، عظمتنا الله بذكرهم، احوال خود را و احوال ایشان را به واسطه قصه‌های پیشینیان در آنجا درج کرد» (سلطان ولد، ۱۳۸۹: ۱۹) چنان که فرموده است:

خوشر آن باشد که سر دلبران گفته آید در حدیث دیگران

(همان: ۱۹)

سلطان ولد در این باره ادامه می‌دهد: «لیکن چون بعضی را آن تمییز و زیرکی نبود که مصدوقه حال را فهم کنند و غرض او را بدانند، در این مثنوی مقامات و کرامات حضرتش را و از آن مصاحبانش که همدم او بودند که:

مقصود ز عالم آدم آمد مقصود ز آدم آن دم آمد

(همان: ۲۰)

شرح کرده شد تا مطالعه‌کنندگان و مستمعان را معلوم شود که آن‌همه، احوال او و مصاحبانش بوده‌است تا شبهت و گمان از ایشان برود، چون فهم کنند که این اوصاف همان اوصاف است که در قصه‌های ایشان فرموده‌است، معلوم کنند که مقصود احوال خود و مصاحبانش بوده است؛ و حکمتی دیگر آن است که آنچه مولانا، قدسنا الله بصره العزیز، فرمود قصه‌های اسلاف است، در این مثنوی قصه‌هایی است که در زمان ما واقع شده است؛ غرض دیگر آن که مرید باید که به اخلاق شیخ خود متخلق گردد و متابعت شیخ کند، هم‌چو مأموم به امام و مقتدی با مقتدا، مثل خرقة پوشیدن و سر ستردن و سماع کردن و غیره از اعمال شیخ آنقدر که تواند، چنان که می‌فرماید: تخلقوا باخلاق الله. و هم حضرت والد را از برادران و مریدان و عالمیان مخصوص گردانید به تاج انت شبهه الناس بی خلقا و خلقا، این ضعیف نیز بر وفق اشارت حضرتش به قدر وسع طاقت اجتهاد نمود که لایکلف الله نفسا الا وسعها، و بر مقتضای من شبهه اباه فما ظلم در موافقت و متابعت و مشابعت حضرتش سعی کرد. حضرتش دواوین در اوزان مختلف و رباعیات انشا فرمود، به طریق متابعت دیوانی گفته شد، آخر الامر دوستان التماس کردند که چون به متابعت پدر دیوانی ساختی، در مثنوی نیز متابعت لازم است. بنا بر آن و جهت آن که خود را مانده حضرتش گردانم، از اول ماه ربیع الاول سنه تسعین و ستم‌ماه در این مثنوی شروع رفت تا هم از پی ضعیف نیز بعد از رحلت یادآوردی بماند.» (همان: ۱۹-۲۱)

ابتداناامه، بدون هیچ‌گونه فصل‌بندی، با تعداد ۱۵۹ گفتار عنوان‌دار پدید آمده است و هرچند طبق مقدمه این مثنوی، گفتارهای سرگذشت‌نامه‌ای، قصد اصلی سراینده آن را تشکیل می‌دهند، این گفتارها مزید بر گفتارهای تعلیمی قرار گرفته‌اند، چنان که از این میان، ۴۹ گفتار، سرگذشت‌نامه‌ای و ۱۱۰ گفتار، تعلیمی است.

ابتداناامه علاوه بر ابیات فارسی، گفتارهایی دارد که همه ابیات آن سراسر به عربی یا یونانی یا ترکی است. گفتارها در اواخر کتاب آمده‌اند و چنین می‌نماید که مقصود سلطان ولد از این کار، طبع‌آزمایی بوده است. آن مقدار یونانی که در دیوان کبیر مولانا و منظومات سلطان ولد باقی مانده است، به لحاظ زبان‌شناسی نمونه‌های نادر و گرانبه‌ای لهجه‌ای است متروک که بومیان قونیه به آن سخن می‌گفته‌اند. گویا آن لهجه با لهجه متداول در ناحیه سالونیک یونان زمین نزدیک بوده است. سروده‌های ترکی سلطان ولد خاطر ترک‌شناسان را به خود مشغول داشته است، بویژه که کار سلطان ولد در این زمینه، طی دوره عثمانی شکوفاتر شده است. هم‌چنین سلطان ولد را مؤسس شعر ترکی تلقی کرده‌اند (همان: ۱۶-۱۷، مقدمه). محمد علی موحد در مورد قدرت آثار سلطان ولد می‌نویسد، مرحوم همایی آثار سلطان ولد را از جنبه شعری هم‌سنگ و هم‌تراز آثار عطار دانسته است، اما به نظر نگارنده این حکم، ظلم فاحشی در حق عطار است. اشعار سلطان ولد در بازار گوهرفروشان ادب فارسی جلا و جلوه‌ای ندارد، ولی ابتداناامه او به دو لحاظ مهم است: یکی به لحاظ تاریخی که قدیمی‌ترین گزارش دست‌اول را از ماجرای شمس و مولانا در اختیار ما می‌گذارد و دوم به لحاظ تعلیمی که آن را باید به منزله ذیلی بر مثنوی دانست؛ ذیلی که هم تلقی نزدیک‌ترین کسان مولانا را از تعالیم وی منعکس می‌سازد و هم درک و فهم تحولاتی را که پس از مولانا در راه و روش سلسله‌ای که با نام او پدید آمد، آسان می‌گرداند (همان، ۱۳۸۹: ۷-۸).

۲۱۲. محتوا

ابتداناامه، با یک مقدمه منشور آغاز می‌شود و با ابیات:

ابتدا می‌کنم به نام خدا موجد عالم فنا و بقا
آنکه نی‌ضد بود نه ند او را نیستش کس شریک در دو سرا

(همان: ۲۳)

ادامه پیدا می‌کند. سلطان ولد مطالب بعدی این مثنوی را بر اساس آموزه‌های اخلاقی و عرفانی، با عناوین منشور «آدمی دو بار زاییده می‌شود: یک بار از مادر و یک بار از تن و هستی خود»، «حق تعالی خلق را از ظلمت آفرید و مراد از ظلمت آب و گل است»، «در بیان آن که انبیا همه از یک نورند، از آن که همه از یک خدا می‌گویند» و از این قبیل پیش می‌برد و نخستین بار در هیجدهمین گفتار عنوان‌دار به سراغ احوال مولانا می‌رود، چنان که می‌گوید: «در بیان آن که چنان که موسی، علیه‌السلام، با قوت نبوت و عظمت رسالت جویای خضر، علیه‌السلام، گشته بود، مولانا نیز، قدسنا الله بسره العزیز، با وجود چندین فضایل و خصایل و مقامات و کرامات و انوار و اسرار که در دور و طور خود بی‌نظیر بود و مثل نداشت، طالب شمس‌الدین تبریزی، قدس‌الله سره العزیز، بود:

غرضم از کلیم مولانا است آنکه او بی‌نظیر و بی‌همتاست

آنکه چون او نبود کس به جهان آنکه بود از جهان همیشه جهان»

(همان: ۵۳)

و در خلال این دست آموزه‌ها به بیان احوال و اقوال مولانا جلال‌الدین، برهان‌الدین محقق ترمذی، شمس تبریزی، صلاح‌الدین زرکوب و حالات و مقامات مریدان و مصاحبان ایشان می‌پردازد، چنان که برای نمونه می‌گوید: «در بیان این که چون چلبی حسام‌الدین، قدس الله روحه العزیز، از دنیا نقل مکان کرد، خلق جمع شدند و ولد را گفتند که به جای والد بنشین و شیخی کن:

خلق جمع آمدند پیر و جوان	همه شافع شدند لابه کنان
کای ولد، جای والد آن تو بود	زآنکه پیوسته مهربان تو بود
کردیش با حسام دین ایثار	زآنکه بُد پیش والدت مختار
بعد از او کن قبول شیخی را	خلق را شو امام و راهنما

(همان: ۱۳۳)

یا مواردی چون: «رجوع کردن به قصه شفاعت مریدان و پذیرفتن ولد سخن ایشان را و به مقام والد خود به شیخی نشستن» (همان: ۱۵۸)؛ «در بیان مرید شدن سیدبرهان‌الدین محقق قدس الله روحه العزیز حضرت مولانای بزرگ؛ بهاء الحق والدین ولد را قدس الله سرّه العزیز در بلخ، و دیدن مفتیان بلخ پیغامبر را علیه‌السلام در خواب که در خیمه‌ای بزرگ نشسته بود...» (همان: ۱۸۵)؛ «در بیان آنکه چون بهاء الدین ولد قدس الله سرّه العزیز از قوم بلخ و از محمد خوارزمشاه رنجید، از حق تعالی به وی خطاب آمد که از این ولایت بیرون رو که من ایشان را هلاک خواهم کردن. سبب خرابی آن ولایت و هلاکت آن قوم از آن شد...» (همان: ۱۸۷)؛ «در بیان مرید شدن مولانا جلال‌الدین قدسنا الله بسرّه العزیز سید برهان‌الدین محقق را قدس الله سرّه العزیز و مدت نه سال در صحبت او بودن...» (همان: ۱۹۲)، «رجوع بدان قصه که ولد را چلبی حسام‌الدین در خواب نموده بود» (همان: ۱۴۳) و... در خلال همین حکایت‌ها، گاهی به بیان حالت‌های عارفان می‌پردازد و با چنین عناوینی وارد شعر می‌شود: «در بیان آنکه اولیاء را سه حالت است: یکی آن است که حالت به دست او نیست، گاه گاه بناخواست او بر او فرود آید، باز بناخواست او برود؛ این مقام ضعیف است. و یکی آن‌ست که حالت به دست اوست، هرگاه خواهد چون بخواند بیاید، مثل بازی که مطیع بازدار باشد؛ این مقام میانه است. و یکی دیگر آنست که شخص عین آن حالت شود، این مقام تمام است؛ و این‌چنین کس قطب باشد:

اولیا را مقام هست سه حال	در طریق خدای جل جلال
حالتی هست کان بود طاری	از عنایات و رحمت باری
نبود حاکم او بر آن حالت	پیش آن حالت است چون آلت
حالت او را برد، چو گه را باد	گاه غمناک داردش گه شاد
حالتی دیگر است از این بهتر	که بر آن حاکم است آن سرور
هر زمانی که خواندش آید	نه دهد انتظار و نی پاید
همچو باز مطیع، آن حالت	شود این را به عکس آن، آلت
حالتی دیگرست برتر از این	که بود آن ورای چرخ و زمین
که شود شخص عین آن حالت	می‌نگردد جدا از آن راحت

همچو مَسّی که زر شود ز اکسیر نپذیرد به هیچ گون تغییر
قطب را باشد این مقام بند نرسد فهم این به دانشمند

(همان: ۱۳۸-۱۳۹)

و در ابیات دیگری با عناوین دیگر، به احوال اولیاء و چگونگی آن می‌پردازد؛ مثل: «در بیان آنکه اولیاء را مقامی است که اگر آن را به خلق پیدا کنند خلق را هستی نماند و همه عالم نیست شود، چنانکه از آفتاب قیامت جمادات آسمان و زمین و صور چون برف و یخ بگدازند و آب شوند» (همان: ۱۴۲). در خلال روایت‌ها، به بیان مطالبی که در برخی کتاب‌های عرفانی امثال آن کم و بیش آمده نیز می‌پردازد، مثل: «در بیان آنکه جان‌ها در عالم معنی پنهان بودند، زشت از خوب ظاهر نمی‌شد؛ حق تعالی ارواح را در قوالب اشباح فرستاد تا خوب از زشت پیدا گشت...» (همان: ۱۴۴)؛ و یا: «در بیان آنکه عالم معنی چون آب است، و صور چون کف و یخ که در فراق دریای معنی منجمد شده‌اند؛...» (همان: ۱۷۵). ابیات تعلیمی ابتدائیه از نظر محتوا از تنوع خوبی برخوردارند، چنان که «در بیان حدیث موتوا قبل ان تموتوا» می‌گوید:

«هر که او پیشتر ز مرگ بمرد زنده گشت از خدا و جان را برد
رمز موتوا رسول از آن فرمود خُتک او را که مرد چون بشنود
مردنش زندگی جاوید است گر سها بود به ز خورشید است

(همان: ۹۵)

یا در تفسیر «أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَىٰ» و در شرح مراتب بلی‌ها می‌گوید:

بود از حق الست از تو بلی بی لب و کام جست از تو بلی
حق فرستاد این طرف جان را تا کند فاش سر پنهان را
تا بدانند هر بلی نه بلاست یک بلی ز اسفلست و یک ز علاست
یک بلی بُد قوی و یک بُد سست یک بُد از کثر یکی ز راست درست
رتبّت هر بلی شده ممتاز دور از همدگر چو بلخ و حجاز

(همان: ۱۵۱)

یا «در بیان آنکه خوشی‌های دنیا که درمان می‌نماید، در حقیقت درد است و شیرینی‌اش تلخ و خوبی‌اش زشت. ناری است نه نوری؛ لاجرم به دوزخ می‌برد که اصل اوست که کل شی‌یرجع الی اصله. و...» (همان: ۲۲۰) و پیداست که به بهانه پرداختن به سرگذشت مولانا پای اشعار به تفسیر آیات قرآنی و توضیح مسائل عرفانی و مباحث تعلیمی در این زمینه‌ها هم کشیده شده‌است.

۲۲. اسرار التوحید

اسرارالتوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید یا اختصاراً اسرارالتوحید، کتابی است مشتمل بر سرگذشت شیخ ابوسعید ابوالخیر (۲۵۷-۴۴۰ق). پاری از حکایات‌های این سرگذشت‌نامه، در کتاب‌های مقدم بر آن، مانند طبقات الصوفیه انصاری و کشف‌المحجوب هجویری نیز آمده است، اما آنچه به این حکایت‌ها تازگی می‌بخشد، مهارت نویسنده در داستان‌پردازی است (جلالی‌پندری، ۱۳۷۸: ۳۸). محمد بن منور، نویسنده اسرارالتوحید «با سه واسطه به ابوسعید

ابوالخیر می‌رسید و زمانی که به جمع‌آوری و نگارش حالات جد خویش آغاز کرد، یکصدوسی و چهار سال از وفات ابوسعید سپری شده بود. در این فاصله نسبتاً طولانی، اقوال ابوسعید به دلیل سادگی، صمیمیت و ایجازش در خراسان بزرگ آن روزگار، فراموش نشده بود و صوفیه، علاقه‌مندان، بخصوص احفاد شیخ، سینه به سینه آن‌ها را نقل می‌کردند» (طاهری، ۱۳۸۲: ۱۰۸). محمدبن منور، به شیخ ارادت خاصی داشته‌است از این رو هم به دلیل اشتیاق خودش به تدوین اخبار ابوسعید و هم خواهش مریدان و نیز اختلال و تراجعی که به سبب حمله ترکان غز در کار شریعت و طریقت پیش آمده‌بوده‌است به نگارش شرح احوال و اقوال وی پرداخته‌است (غلامرضایی، ۱۳۸۸: ۱۵۴). از خلال اشارات مؤلف اسرارالتوحید چنین برمی‌آید که متن حجم قابل ملاحظه‌ای از «مجالس» شیخ در عصر او وجود داشته‌است؛ یعنی عین گفتارهای شیخ را که در خانقاه‌ها عرضه می‌شده‌است، عده‌ای فی‌المجلس کتابت می‌کرده‌اند و این مجالس در دست مردمان پراکنده بوده‌است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۲: ۳۰): «مؤلف کتاب بعد از حادثه غزان و قتل‌ها و ویرانی‌های مغولان در خراسان و کشتاری که در میهنه کرده و ویرانی که در آنجا پدید آورده بودند، آنچه را تا آن روزگار از شیوخ و پیران خاندان و مریدان شیخ ابوسعید و خویشان و پسر عمان خود درباره شیخ گرد آورده بود، به هم پیوست و کتاب خود را از مجموعه آن اطلاعات تألیف کرد» (همان).

۱۲۲. ساختار

اسرارالتوحید، بر پایه این باور نویسنده آن که احوال آدمیان، ابتدا و وسط و انتها دارد، در سه باب پدید آمده‌است و باب‌های دوم و سوم این کتاب، هر کدام دارای سه فصل است:

«و چون احوال آدمیان و کارهای ایشان از سه مرتبه بیرون نیست، ابتدا و وسط و انتها، این مجموع بر سه باب نهاده‌آمد:

باب اول: در ابتداء حالت شیخ ما از ایان طفولیت تا چهل سالگی و آنچه در این مدت از تعلّم و ریاضت و مجاهدات او به ما رسیده‌است و ذکر پیران او و مشایخ و نسبت علم و خرقه او تا به مصطفی، علیه‌السلام.

باب دوم: در وسط حالت شیخ ما، قدس‌الله روحه‌العزیز، و این باب سه فصل است:

فصل اول: در حکایاتی که از کرامات او ظاهر شده‌است و از روایات ثقات درست گشته نزدیک ما

فصل دوم: در حکایاتی که متضمن فواید باشد و بعضی حکایات و سخنان مشایخ که برای فایده بر لفظ مبارک او رفته‌است.

فصل سوم: در فواید و نکت پراکنده از سخنان او و بعضی از دعوات و ابیات متفرق که بر لفظ عزیز او رفته‌است، و نامه‌ای چند که به ما رسیده‌است از آن او.

باب سیم: در انتهای حالت شیخ ما، قدس‌الله روحه‌العزیز، و آن سه فصل است:

فصل اول: در وصیت‌های او به وقت وفات.

فصل دوم: در کیفیت حال وفات وی.

فصل سیم: در ذکر کراماتی که بعد از وفات او ظاهر شده‌است؛ بعضی آنکه او در حالت حیات خبر باز داده بوده‌است و بعضی آنکه بعد از وفات او دیده‌اند» (محمدبن منور، ۱۳۶۶: ۷/۱-۸).

مهم‌ترین ویژگی ساختاری اسرارالتوحید در قیاس با اقراش، استفاده از فن داستان است. جلالی پندری معتقد است: «محمد بن منور علاوه بر دقت هنرمندانه‌ای که در بیان گفت‌وگوی شخصیت‌ها و قهرمانان حکایت‌های اسرارالتوحید دارد، در توصیف فضای داستان و حالات قهرمانان آن، مهارت کم نظیری از خود نشان می‌دهد، به گونه‌ای که در میان نویسندگان شاید بتوان بیهقی را از این لحاظ با او مقایسه کرد، چرا که سایر نویسندگان کتب عرفانی از قبیل کشف‌المحجوب و طبقات‌الصوفیه بیشتر به پیام خلاصه‌وار حکایات پرداخته‌اند و هیچ‌گاه در ذکر جزئیات و تشریح وقایع، همانند محمد بن منور قلم نرانده‌اند» (جلالی پندری، ۱۳۷۸: ۴۱).

او روایت را گاه از زاویه دید اول‌شخص و گاه از زاویه دید سوم‌شخص پیش می‌برد و هنرنمایی وی در این زمینه آنجاست که جریان سیال ذهن را مورد استفاده قرار می‌دهد: «علاوه بر این دو شیوه روایت، نویسنده اسرارالتوحید از شیوه سیال ذهن و تک‌گویی درونی استفاده می‌کند؛ شیوه‌ای که افکار درونی شخصیت داستان را نشان می‌دهد و تجربه عاطفی و درونی او را گزارش می‌کند و به لایه‌های پیچیده ذهن دست می‌یابد و تصویرهای خیال و هیجانات و احساسات شخصیت را ارائه می‌کند. در این شیوه خواننده به طور غیر مستقیم در جریان افکار شخصیت داستان و واکنش‌های او نسبت به محیط اطرافش قرار می‌گیرد» (همان: ۴۲).

در اسرارالتوحید، حادثه مرکزی بر پایه شخصیت اصلی آن پا می‌گیرد و دیگر حوادث و شخصیت‌ها برای پرورش داستان، به او یاری می‌رسانند و پایان ماجرای وی است که اهمیت دارد. محمد بن منور، اکثراً از دو نوع شیوه شخصیت‌پردازی در کارش سود می‌جوید:

۱. ارائه صریح شخصیت‌ها با یاری گرفتن از شرح و توضیح مستقیم: مانند: «و این معشوق از عقلا و مجانین بوده است و سخت بزرگوار و صاحب حالتی به کمال.»

۲. معرفی شخصیت‌ها از طریق عمل آنان با کمی شرح و تفسیر یا بدون آن: مانند داستان خاکستر ریختن زن بر سر ابوسعید که ضمن آن درمی‌یابیم وی فردی خویشتن‌دار، فروتن و بردبار بوده است (نیلی، ۱۳۹۱: ۱۸).
گفت‌وگوهای اسرارالتوحید، فضا ساز است. گاه گفت‌وگو کنش اصلی است که به صورتی پیش‌رونده درمی‌آید و خوانند را دنبال خود می‌کشد. وقتی سخنی به صورت مکالمه بیان می‌شود، بسیار طبیعی‌تر و زنده‌تر از کلام تک‌گفتار است (رضوانیان، ۱۳۸۰: ۱۸). یک سویه گفت‌وگو پیوسته شخصیت اصلی داستان، یعنی شیخ قرار دارد و سویه دیگر، شخصیت مخالف یا منکر یا ناآگاه که در پایان گفت‌وگو ناچار به سکوت می‌گراید. هم‌چنین استفاده از لحن، جزو خصوصیات این گفت‌وگوهاست (ابوروح، ۱۳۷۱: ۱۷۰، مقدمه).

از طرفی شخصیت طناز ابوسعید و هنر مؤلف باعث شده است تا در این کتاب طنزهای جان‌داری پیدا کنیم؛ طنزهایی که شخصیت اصلی آن‌ها ابوسعید است. اسرارالتوحید سرشار از حکایات طنزآمیزی است که انتقادی یا انتقادی-ارشادی‌اند. برای نمونه در حکایت زیر روزی امام مظفر حمدان در نوقان می‌گوید: «کار ما با شیخ ابوسعید هم‌چنان است که پیمانۀ ارزن. یک دانه شیخ است و باقی من». یکی از مریدان شیخ گفته او را برایش نقل می‌کند و وی می‌گوید: «خواجه امام مظفر را بگوی که آن یک هم تویی، ما هیچ نیستیم» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۲۰۸). نفی خودبینی و کبر و غرور، محور طنزهای اسرارالتوحید را تشکیل داده است (فطوره‌چی، ۱۳۸۴: ۷۰).

باب اول اسرارالتوحید با شرحی از ولادت شیخ آغاز می‌شود و با بیان جزئیات دوران کودکی او و پیران و مشایخ آن زمان و احوال و اقوال آنان و اشاره به برخی حالات وی ادامه می‌یابد و مؤلف در پایان این نکته را یادآوری می‌کند که: «مجاهدات و ریاضات و کرامات او، بیشتر پوشیده بوده است و کس بر آن مطلع نه» (محمد بن منور، ۱۳۶۶: ۵۴/۱). باب دوم به بیان حکایت‌های مقامات و کرامات او پس از دوران مجاهدات و ریاضات وی اختصاص دارد و در خلال حکایت‌ها ابیات و آیات و احادیث مرتبط با موضوع نیز گنجانده می‌شود. باب سوم هم با بیان وصیت‌های شیخ نزدیک وفات پا می‌گیرد و با بیان حالات او در وقت وفات ادامه پیدا می‌کند و با بیان کرامات وی بعد از وفات پایان می‌پذیرد.

مؤلف اسرارالتوحید در آغاز باب اول کتاب، یک توصیف کلی از ابوسعید به دست می‌دهد که معرف مسلک نفس‌ستیزانه اوست: «بدان که شیخ ما، قدس الله روحه العزیز، هرگز خویشتن را «من» و «ما» نگفته است، گفته است: «ایشان چنین گفته‌اند و چنین کرده‌اند»». پس به بیان نسب و تاریخ ولادت وی می‌پردازد: «بدان که پدر شیخ ما، ابوسعید، قدس الله روحه العزیز، ابوالخیر بوده است و او را در میهنه ابو ابوالخیر گفتندی و او عطار بوده است؛ مردی با ورع و دیانت و از شریعت و طریقت با آگاهی؛ و پیوسته نشست او با اصحاب صفه و اهل طریقت بوده است؛ و ولادت شیخ ما، ابوسعید، قدس الله روحه العزیز، روز یکشنبه، غره ماه محرم سنه سبع و خمسين و ثلاث مائه بوده است» (همان: ۱۵/۱-۱۶). سپس با ذکر حکایت‌هایی مناسب ابواب سه‌گانه کتاب، آرام‌آرام شخصیت ابوسعید را به خواننده می‌شناساند، چنان که در پایان هر حکایت، تصویر خواننده از شخصیت این شیخ عارف، با آغاز آن متفاوت است. برای نمونه، حکایتی از باب دوم کتاب می‌آوریم: «شیخ ما را پسری خرد فرمان یافت، و شیخ او را عظیم دوست داشتی. چون او را به گورستان بردند، شیخ ما او را به دست خویش در خاک نهاد و چون از خاک برآمد اشک از چشم مبارک او می‌جست و این بیت می‌گفت:

زشت باید دید و انگارید خوب زهر باید خورد و انگارید قند

توسنی کردم ندانستم همی کز کشیدن سخت‌تر گردد کمند

و بعد از آن پسری دیگر خرد از آن شیخ ما فرمان یافت؛ بر زفان شیخ رفت که اهل بهشت از ما یادگاری خواستند، دو دستنویه‌شان فرستادیم تا رسیدن ما بود» (همان: ۱۹۳/۱).

اسرارالتوحید علاوه بر شرح سرگذشت ابوسعید یکی از برجسته‌ترین منابع تاریخ تصوف ایران و یکی از معتبرترین اسناد تاریخ اجتماعی این سرزمین در یکی از مهم‌ترین برهه‌های تاریخی آن است و وضع دین و مذهب و طرز زندگی مردم و مسائل زندگی شهری و روستایی، در کمتر کتابی به این دقت و تفصیل وجود دارد (همان: ۱۶۳/۱-۱۶۴، مقدمه). اسرارالتوحید به لحاظ اشتغال بر برخی حوادث تاریخی از قبیل فتنه غزان در خراسان و دشت خاوران، یکی از اسناد مهم تاریخی است؛ هرچند که گاه در برخی مسائل چون تکیه بر روایات شفاهی دارد، اشتباه می‌کند، با این همه در بیان جزئیات آداب و رسوم مردم و طرز معاش آنان، از نوع غذاها و لباس‌ها و خانقاه‌ها و رباط‌ها و کوچه و بازار و کلیسا و شیوه زندگی اقلیت‌های مذهبی، از قبیل یهودیان و زرتشتیان خراسان و نیشابور قرن پنجم، سند بی‌همتایی است. هم‌چنین از لحاظ جغرافیایی به خاطر بیان خصوصیات و نام و نشان بسیاری از روستاهای خراسان و ناحیه قومس و بیان جزئیات آن قابل توجه است (همان: ۱۷۰/۱، مقدمه).

۳۲. سیرت ابن خفیف شیرازی

شیخ ابو عبدالله محمد بن خفیف بن آسفکشاد (وفات ۳۳۱ ه. ق.) معروف به شیخ کبیر از مشایخ و عرفای بزرگ فارس در چهارم هجری قمری و مؤسس سلسله خفیفیه و مرجع و مقتدای اهل طریقت و حقیقت می‌باشد. در شیراز به دنیا آمد و در همان شهر درگذشت. اصل کتاب سیرت ابن خفیف شیرازی از ابوالحسن دیلمی شاگرد وی، به عربی نگاشته شده است و در آن روایات و حکایات زیادی از دیده‌ها و شنیده‌های دیلمی درباره احوال و اخلاق شیخ نقل شده است. اصل این کتاب از میان رفته، ولی ترجمه فارسی آن به قلم رکن‌الدین یحیی بن جنید شیرازی نویسنده سده هشتم و نهم هجری در دست است. که مهم‌ترین مرجع درباره زندگی و احوال و عقاید شیخ محسوب می‌شود. ابن خفیف آثار بسیاری دارد که نام آن‌ها در باب دوازدهم سیرت ابن خفیف آمده، اما اکثر آن‌ها از بین رفته است. از ابن خفیف کرامات بی‌شماری نقل شده و گفته شده که در راه عرفان و تصوف ریاضت‌های بسیاری کشیده است. کتاب سیرت ابن خفیف دارای آموزه‌های تربیتی و اخلاقی قابل توجهی است و از این نظرگاه در دسته آثار تعلیمی عرفانی به شمار می‌رود، اما در اثنای آن حکایاتی درباره مشایخ و صوفیان دیگر نیز آمده است.

۱۳۲. ساختار

این کتاب از سیزده باب کوتاه و بلند تشکیل شده است که هر یک عنوانی جداگانه دارد و در هر باب فصولی بر حسب موضوع آورده شده است؛ و ملحقات که شامل افزوده‌هایی از جمله وصیت‌نامه شیخ است.

این سیزده باب عبارتند از:

- ۱ مولد و منشأ شیخ (۳ فصل)
- ۲ ابتدای احوال شیخ و ارادت و اجتهاد او در عبادت و اول کسی که از مشایخ یافت (۱۹ فصل)
- ۳ سفرهای شیخ کبیر (۶ فصل)
- ۴ شرح احوال مشایخی چند که شیخ ایشان را در مکه یافت (۲۶ فصل)
- ۵ احوال و حوادث زندگی شیخ و رنج‌ها و مجاهدت‌های او (۵ حکایت)
- ۶ نعت مشایخی چند که شیخایشان را در عراق یافت (۳۹ فصل)
- ۷ مشایخی چند که شیخ ایشان را در فارس یافت (۴۳ فصل)
- ۸ مشایخی چند که شیخ ایشان را در شیراز یافت (۲۲ فصل)
- ۹ شرح خواب‌هایی که شیخ دیده بود و خواب‌هایی که دیگران در مورد او دیدند (۱۰ فصل)
- ۱۰ شرح کرامات شیخ (۱۴ فصل)
- ۱۱ مشایخ حدیث که شیخ بر ایشان سماع حدیث کرد (بدون فصل)
- ۱۲ مصنفات و مجموعات شیخ (۲ فصل)
- ۱۳ وفات شیخ (بدون فصل)

حجم حکایات کتاب اغلب کوتاه و فشرده است و حکایات بلند و حجیم در آن یافت نمی‌شود. «کتاب در کل دارای دو مقدمه است، یکی مقدمه مترجم و دیگری مقدمه مؤلف است. در مقدمه مترجم، پس از حمد و ستایش خدای جلّ جلاله و درود بر خاتم انبیا و خاتم اسخیا، سبب ترجمه این کتاب آمده است و مترجم، رکن‌الدین یحیی بن

جنید شیرازی، اشاره کرده چون اتابک سعید به مطالعه احوال اولیای خدای تعالی و اهل سلف صالح و متقدمان می‌پرداخته، به درخواست وی این کتاب را ترجمه کرده است. پس از آن مقدمه مؤلف با آهنگ و سجعی زیبا به شکل تحمیدیه آغاز می‌شود» (دیلمی، ۱۳۶۳: ۳).

در سرتاسر حکایات این کتاب، قهرمان شخصیت‌های داستان شیخ الکبیر ابن خفیف شیرازی است که با عنوان: «شیخ گفت رحمه الله علیه کی» و «شیخ گفت قدس الله علیه کی» به صورت اول شخص یا همان دانای کل بیان شده است. علاوه بر احوال و اقوالی که درباره عبدالله بن خفیف، شخصیت اصلی حکایات کتاب، شیخ مذکور از قهرمانان فرعی‌ای نام می‌برد که شخصیت‌های عرفانی و مشایخ تصوف به شمار می‌روند. از جمله ابوالحسن مزین، ابوعلی روزباری، ابوبکر کتانی، ابوعلی وارجی، ابوالحسن دراج و... (همان: ۵۷) از ویژگی‌های خاص ساختاری سیرت ابن خفیف می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱. کاربرد آیات قرآن و احادیث در خلال جملات قابل توجه است.
۲. نثر این اثر به گونه‌ای است که فهمش برای نسل امروز چندان آسان نیست، مثلاً در این اثر با کاربردهایی مثل «کی»، «آفریده»، «بود»، «خواهد»، «آن که» مواجه می‌شویم.
۳. استفاده از «ب» زینت در آغاز فعل‌های ماضی، مانند: «چون این سخن بگفت، مرا انکاری عظیم درآمد.» (همان: ۸۰)

۴. جملات معمولاً کوتاه‌اند، برای مثال شیخ در پاسخ این سؤال که تصوف چیست؟ می‌گوید: «بوجود آمده که ظاهر شود و شخص را نیست سازد و هلاک کند و بعد از آن وی را زنده کند و بازگرداند» (دیلمی، ۱۴۰۰: ۱۹۹)؛ در حالی که اگر به صورت مشروح می‌خواست بگوید، چنین می‌گفت که ابتدای سلوک فنای صفات بشری در وجود سالک است که به عزم راسخ هر سالکی نیاز دارد و بعد از آن وجود سالک پذیرای اوصاف و جلوه‌های الهی می‌شود و به واسطه آن حیات حقیقی می‌یابد.

۲.۳.۲. محتوا

سیرت ابن خفیف یک اثر عرفانی تعلیمی و در برگیرنده مسائل تربیتی، اخلاقی و دینی است. از آموزه‌های تربیتی این اثر شخصیت دینی اخلاقی شیخ قابل ردیابی است. مواردی مثل: ادای نماز در مسجد، کم‌خوری، روزه‌داری، گذشت، تواضع، ریاضت‌های سخت در راه سلوک، مبارزه با نفس و تلاش برای اخلاص و تقوا، آداب عبادت، آداب غذاخوردن، اخلاص در عمل، آداب عبادت بیمار، دوری از بطالت، کمک به هم‌نوع، احترام به مادر، رعایت حقوق هم‌نوع، صداقت، انصاف، تواضع و... ابن خفیف علاوه بر کسب علوم باطن به تحصیل علوم ظاهر نیز تأکید داشته است در طبقات الصوفیه درباره او آمده: «و کان عالماً به علوم الظاهر و علوم الحقایق» (سلمی، ۱۴۲۴ ق: ۳۴۵).

آنچه از حکایت‌ها دریافت می‌شود برخی از خصوصیات اخلاقی شیخ را نمایان می‌کند، مثلاً در حوزه گذشت و بخشش: «شیخ گفت قدس الله روحه کی: مدتی در مزبل‌ها می‌گشتم تا خرقه چند فراهم کردم و بشستم و از آن پیراهنی بدو ختم شقه بسه بخریدم و در میان مردم به بالای جامه درپوشیدم. یک روز درویشی درآمد کی در سفری مرا با وی حق صحبت افتاده بود و جامه سخت مندرس پوشیده بود، من آن بالاپوش بوی ایثار کردم و در وی بر پوشیدم و جمله زمستان در خانه بماندم از غایت برهنگی» (دیلمی، ۱۳۶۳: ۱۹) و مواردی چون مبارزه با نفس و لذت‌های دنیایی،

مثل آنچه در این حکایت آمده است: «شیخ گفت رحمه الله علیه کی: لوزینه در دهن نهادم و از آن لذتی عظیم یافتم. نفس با من گفت کی: یکی دیگر برگیر کی عظیم لذیذست؛ من بخلاف نفس آهسته تر می‌خاییدم تا آن لذت تجافی شد و نفس من از آن لذت بازماند. تا من بعد طلب مراد نکند و یقین کند کی من از پی مراد وی نخواهم رفت و طریق مجاهدت و ریاضت و کسر شهوات خواهم شد.» (همان: ۲۶-۲۷) یا در باب قناعت آورده‌اند: «قناعت طلب ناکردن است آنرا که در دست تو نیست و بی‌نیاز شدن از آنچه در دست توست.» (همان: ۲۷۲) یا در مورد منزلت شب قدر در سیره آمده است: «شیخ گفت: شبی بخواب بوزم بر بام مسجد، شخصی دیدم کی مرا بیدار کرد و گفت: می‌خواهی کی لیلۀ القدر به بینی، گفتم: بلی؛ پس روشنی عظیم دیدم کی در جهان افتاده بود. چنانکه جماعتی هیزم‌کشان دیدم که مشت‌ها به هیزم در پیش خود انداخته بوزند و خفته در راه بارگاه و شیخ گفت: نوبتی دیگر لیلۀ القدر دیدم چنانکه عالم روشن گشته بود. بغایتی آشیان‌های گنجشک دیدم بر سر درخت‌ها؛» (همان: ۲۰۵)

اقوال شیخ به شیوه کسب توانایی برای جذب دستاوردهای عرفانی و سیر در منازل آن اشاره دارد و به مواردی چون قرب، خوف و رجا، انس، بسط، وجد، یقین، فقر، صبر، توکل، رضا، غیب و حضور پرداخته شده است. از جمله آموزه‌های قابل توجه شیخ در سیرت ابن خفیف، سفارش به رضا و تسلیم است، چنان که آمده است: «شیخ گفت: واردات غیب به دو گونه باشد؛ یکی حکمی باشد و آنرا برضا و تسلیم مقابله باید کرد یکی بلا باشد و آنرا بصبر و نیک‌بینایی مقابله باید کرد؛ چنانکه گفت: من لم یرض بقضایی و لم یصبر علی بلائی فلیطلب رباً سوائی» (دیلمی، ۱۳۶۳: ۲۱۳) «صحو» و «سکر» از جمله مباحث بسیار مهم در شناخت ابعاد طریقت عارفان است. «ملاک و معیار تفاوت عارفان خراسان و بغداد از این دو مقوله نشأت گرفته است. عارفان خراسان سکر را بر صحو و عارفان بغداد صحو را بر سکر ترجیح داده‌اند. ابن خفیف نیز به تبعیت از عارفان بغداد مشی عرفانی خود را بر مینای ترجیح صحو بر سکر بنا نهاده است» (کوهستانی و دیگران، ۱۴۰۱: ۲۲) ابن خفیف در این باره می‌گوید: «سکر و مستی از آن مرید ست و بر عارفان باطل است و غلبات حق بر همه خلق جایز است... و هشیاری و سکون فاضل‌تر است از مستی و بی‌قراری» (دیلمی، ۱۳۶۳: ۳۰۴). پیداست که شیخ سکر را ابزار سلوک مبتدیان و صحو را ابزاری در دست متتهیان می‌داند. از خلال کتاب می‌توان دریافت که شیخ شطح‌گویی و حرکات مغایر با احکام دینی که نزد برخی فرق رایج بوده است را مردود می‌شمارد (ر. ک. همان: ۳۷-۳۹)؛ برای مثال ضمن احترام به حلاج و اینکه او را عالم ربانی و موحد می‌داند (ر. ک. همان: ۱۰۰) وقتی به شطح می‌رسد سخن را برنمی‌تابد و گوینده را لعن می‌کند (همان: ۱۰۱). در مشرب وی پیر و مراد الگوی اخلاقی و رفتاری مرید است و از نظر شیخ تنها راه توفیق مرید آن است که احوال و اعمال خود را با میزان پیر خود بسنجد. (همان: ۲۹). از دیگر مواردی که در طریقت ابن خفیف اهمیت والایی دارد توکل است؛ به عنوان مثال از منظر شیخ برای سالکی که هنوز حب شهوت و لذت در وجودش باقی‌ست توکل نقش سازنده‌ای ندارد و برای این دسته از سالکان کسب اولی‌تر از توکل است (همان: ۳۴) شیخ گفته است: «وقتی توکل شخصی درست باشد او را چیزی ذخیره کردن زیان ندارد.» (همان: ۳۵) با این اوصاف سالک قبل از کامل شدن در مرحله توکل مجاز به جمع‌آوری مایحتاج زندگی نیست. پیداست که این توکل به امور مادی نظر دارد.

نتیجه‌گیری

سرگذشت‌نامه‌های عرفانی، از جمع تاریخ و حکایت پدید آمده‌اند و به اعتبار حیطه موضوع، در دو طبقه فردی، مانند اسرارالتوحید، و گروهی، مانند تذکره‌الاولیا و به اعتبار قالب اثر، در دو طبقه منظوم، مانند ابتدانا، و مثنوی، مانند بقیه سرگذشت‌نامه‌ها می‌گنجد. در پژوهش حاضر با بررسی سه سرگذشت‌نامه مستقل عرفانی فارسی، به نام‌های ابتدانا، اسرارالتوحید و سیرت ابن خفیف، به ترسیم چشم‌اندازی کلی از این سه اثر و سه شخصیت عرفانی رسیدیم.

مطالعه تطبیقی ابتدانا، اسرارالتوحید و سیرت ابن خفیف نشان داد که نویسندگان هر سه اثر به تأثیر ادبی با کاربرد حکایت و گاه نثر آهنگین و کلام موزون از جهت ساختاری با یک‌دیگر شباهت دارند. اشعار سلطان ولد از نظر ادبیّت جلا و جلوه‌ای ندارند، اما شکل گرفتن این سرگذشت‌نامه به نظم، در مقایسه با دو سرگذشت‌نامه دیگر که به نثر نوشته شده‌اند، از ویژگی‌های منحصر به فرد آن است. در اسرار التوحید مهم‌ترین ویژگی ساختاری استفاده از فن داستان و حکایات طنزآمیزی است که انتقادی یا انتقادی-ارشادی‌اند. روایت‌ها گاه از زاویه دید اول‌شخص و گاه از زاویه دید سوم‌شخص بیان می‌شوند، اما حادثه مرکزی بر پایه شخصیت اصلی حکایت پا می‌گیرد. در حکایات سیرت ابن خفیف، قهرمان شخصیت‌های داستان شیخ الکبیر ابن خفیف شیرازی است و حکایات از زبان دانای کل بیان شده‌است. از ویژگی‌های خاص ساختاری سیرت ابن خفیف می‌توان به: کاربرد آیات قرآن و احادیث در خلال جملات، نثر دیرپاب آن برای نسل امروز و کوتاهی جملات اشاره کرد.

مطالعه تطبیقی ابتدانا، اسرارالتوحید و سیرت ابن خفیف نشان می‌دهد که نویسندگان این آثار به کاربرد ویژگی تعلیم عرفانی از جهت محتوایی در آن، اصرار ورزیده‌اند و از این منظر شباهت دارند. ابتدانا، با تعداد ۱۵۹ گفتار عنوان‌دار پدید آمده است که از این میان، ۴۹ گفتار، سرگذشت‌نامه‌ای و ۱۱۰ گفتار، تعلیمی است؛ پس علاوه بر اینکه ابتدانا به لحاظ تاریخی قدیمی‌ترین گزارش دست‌اول را از ماجرای شمس و مولانا در اختیار ما می‌گذارد، به لحاظ تعلیمی نیز قابل اهمیت است و آن را باید به منزله ذیلی بر مثنوی دانست؛ سلطان ولد مطالب این مثنوی را بر اساس آموزه‌های اخلاقی و عرفانی، به پیش می‌برد و در خلال این دست آموزه‌ها به بیان احوال و اقوال مولانا جلال‌الدین، برهان‌الدین محقق ترمذی، شمس تبریزی، صلاح‌الدین زرکوب و حالات و مقامات مریدان و مصاحبان ایشان می‌پردازد. اسرارالتوحید، در سه باب پدید آمده است و علاوه بر اهمیت تاریخی آن و اشمال بر برخی حوادث مهم و شرح آداب و رسوم مردم و شیوه زندگی اقلیت‌های مذهبی خراسان و نیشابور قرن پنجم، با بیان حکایت‌های مقامات و کرامات شیخ در دوران مجاهدات و ریاضات وی، به لحاظ تعلیمی نیز اثرگذار است. سیرت ابن خفیف نیز در برگرنده مسائل تربیتی، اخلاقی و دینی متعددی است. مواردی مثل: ادای نماز در مسجد، کم‌خوری، روزه‌داری، گذشت، تواضع، ریاضت‌های سخت در راه سلوک، مبارزه با نفس و تلاش برای اخلاص و تقوا، آداب عبادت، آداب غذاخوردن، اخلاص در عمل، آداب عبادت بیمار، دوری از بطالت، کمک به هم‌نوع، احترام به مادر، رعایت حقوق هم‌نوع، صداقت، انصاف، تواضع و... اقوال شیخ به شیوه کسب توانایی برای جذب دستاوردهای عرفانی و سیر در منازل آن اشاره دارد و به مواردی چون قرب، خوف و رجا، انس، بسط، وجد، یقین، فقر، صبر، توکل، رضا، غیب و حضور پرداخته شده‌است.

منابع

- ابراهیمی، نادر، (۱۳۷۰)، صوفیانه‌ها و عارفانه‌ها؛ تاریخ تحلیلی پنج‌هزار سال ادبیات داستانی ایران، تهران: گستره.
- ابوروح، لطف‌الله بن ابی‌سعد بن ابی‌سعید جمال‌الدین، (۱۳۷۱)، حالات و سخنان ابوسعید ابوالخیر، مقدمه، تصحیح و توضیحات محمدرضا شفیعی‌کدکنی، چاپ سوم، تهران: آگاه.
- افلاکی العارفی، شمس‌الدین احمد، (۱۳۶۲)، مناقب‌العارفین، با تصحیحات و حواشی و تعلیقات به کوشش تحسین یازیچی، چاپ دوم، تهران: دنیای کتاب.
- انصاری، خواجه عبدالله، (۱۳۶۲)، طبقات‌الصوفیه، با تصحیح و حواشی و تعلیقات و فهرس و فوائد دستوری عبدالحی حبیبی قندهاری، به اهتمام و کوشش حسین آهی، تهران: فروغی.
- انصاری هروی، خواجه عبدالله، (۱۳۶۲)، طبقات‌الصوفیه، مقابله و تصحیح دکتر محمدرور مولائی، تهران: توس.
- انوری، حسن، (۱۳۸۱)، فرهنگ بزرگ سخن، جلد ۵، تهران: انتشارات سخن.
- براهنی، رضا، (۱۳۶۲)، قصه‌نویسی، چاپ سوم، تهران: نشر نو.
- جلالی پندری، یدالله، (۱۳۷۸)، «گفت‌وگو و توصیف در حکایت‌های اسرارالتوحید»، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شماره ۲۸، بهمن، صص ۳۸-۴۲.
- خاکباز، فرشته و حسین فقیهی، (۱۴۰۲)، «بررسی ویژگی‌های شخصیتی شیخ کبیر و آموزه‌های تربیتی او در سیره ابن خفیف ابوالحسن دیلمی ترجمه جنید شیرازی»، پژوهش‌های نوین ادبی، سال دوم، شماره سوم، بهار و تابستان، صص ۱-۱۸.
- دیلمی، ابوالحسن، (۱۳۶۳)، سیرت شیخ‌الکبیر ابوعبدالله ابن خفیف شیرازی، ترجمه رکن‌الدین یحیی بن جنید شیرازی، به تصحیح ا. شیمیل-طاری و به کوشش دکتر توفیق سبحانی، چاپ اول، تهران: بابک.
- دیلمی، ابوالحسن، (۱۴۰۰)، سیرت شیخ‌الکبیر ابوعبدالله محمد بن خفیف شیرازی، ترجمه تاج‌الدین کربالی، تصحیح و تحقیق مجتبی مجرد، تهران: انتشارات محمود افشار با همکاری سخن.
- دهخدا، علی‌اکبر، (۱۳۷۷)، لغتنامه، چاپ دوم، تهران: دانشگاه تهران.
- رضوانیان، قدسیه، (۱۳۸۰)، «ابزارها و عناصر شخصیت‌پردازی در متون داستانی عرفانی؛ بخش دوم»، آینه میراث، سال چهارم، شماره ۳، زمستان، صص ۱۶-۱۹.
- سبحانی، توفیق، (۱۳۹۳)، «سلطان ولد و جایگاه او در طریقت مولویه»، آفرین ادیب (جشن‌نامه استاد ادیب برومند)، به کوشش شاهین آریامنش، تهران: شرکت سهامی انتشار، صص ۲۰۳-۲۱۲.
- سپهسالار، فریدون بن احمد، (۱۳۸۵)، رساله سپهسالار در مناقب حضرت خداوندگار، به تصحیح محمد افشین وفایی، چاپ اول، تهران: سخن.
- سلطان ولد، محمد بن محمد، (۱۳۸۹)، ابتداینامه، به تصحیح و تنقیح محمدعلی موحد و علی‌رضا حیدری، تهران: نشر خوارزمی.
- سلطانی، منظر، (۱۳۸۰)، «بررسی سیر تذکره‌ها و تاریخ ادبیات‌های فارسی در ایران»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، دوره ۱۵۷، شماره پیاپی ۱۰۱۵، فروردین، صص ۴۰۳-۴۱۹.
- سلطانیفر، صدیقه، (۱۳۸۶)، «معرفی نسخه‌ای کهن از مثنوی ولدنامه»، فصلنامه گنجینه اسناد ۶۵، بهار، صص ۳۱-۴۲.
- سلمی، ابوعبدالرحمن، (۱۴۲۴ق)، طبقات‌الصوفیه، تصحیح مصطفی عبدالقادر عطا، بیروت: دار الکتب العلمیه.
- شاکری، رضا، (۱۳۸۵)، «نخستین و بهترین تذکره‌های عرفانی»، معارف عقلی، شماره ۴، زمستان، صص ۱۵۵-۱۷۶.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۷۲)، آنسوی حرف و صوت؛ گزیده اسرارالتوحید، تهران: سخن.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۹۲)، زبان شعر در نثر صوفیه، تهران: سخن.
- طاهری، قدرت‌الله، (۱۳۸۲)، «بازی‌های طنزآمیز زبانی ابوسعید در اسرارالتوحید»، پژوهش‌های ادبی، شماره ۲، پاییز و زمستان، صص ۱۰۷-۱۲۲.

عباسی، حبیب‌الله، (۱۳۸۷)، «حکایت‌های عرفانی و نقش آن‌ها در گفت‌وگوهای صوفیانه»، پژوهش‌نامه علوم انسانی، شماره ۵۸، تابستان، صص ۱۲۳-۱۴۴.

عطار نیشابوری، (۱۹۰۵م)، تذکره‌الاولیاء، به سعی و اهتمام و تصحیح رنولد الن نیکلسون، چاپ اول، لیدن.
غلامرضایی، محمد، (۱۳۸۸)، سبک‌شناسی نثرهای صوفیانه، تهران: مرکز نشر آثار علمی دانشگاه شهید بهشتی.
فطوره‌چی، مینو، (۱۳۸۴)، «طنز در اسرارالتوحید»، مجله فرهنگ مردم، شماره ۱۶، زمستان، صص ۶۸-۷۸.
کوهستانی، امیرحسین؛ میرباقری فرد، سیدعلی اصغر؛ خوشحال دستجردی، طاهره؛ نجفی نیسیانی، زهره، (۱۴۰۱)، «بررسی و تحلیل مشرب عرفانی ابن خفیف شیرازی»، فصلنامه علمی ادبیات عرفانی دانشگاه الزهراء، سال پانزدهم، شماره ۳۲، بهار ۱۴۰۲، صص ۹-۴۹.
گولپینارلی، عبدالباقی، (۱۳۸۲)، مولویه پس از مولانا، ترجمه توفیق هاشم‌پور سبحانی، چاپ اول، تهران: علم.
محمد بن منور، (۱۳۶۶)، اسرارالتوحید فی مقامات الشیخ ابوسعید، مقدمه تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، جلد اول، تهران: آگاه.

معینی نجف‌آبادی، فریبا، (۱۳۹۳)، «بررسی و تحلیل ساختار و محتوای سرگذشت‌نامه‌های عرفانی تا قرن نهم»، استاد راهنما: دکتر علیرضا فولادی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه کاشان.

ناشناس (۱۳۴۷)، مناقب اوحالدین حامد بن ابی‌الفخر کرمانی، با تصحیح و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، بی‌چاپ، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

نیلی، مهدیه، (۱۳۹۱)، «شخصیت و شخصیت‌پردازی در حکایت‌های اسرارالتوحید»، رشد آموزش زبان فارسی، شماره ۱۰۴، زمستان، صص ۱۶-۱۸.

یثربی، سید یحیی، (۱۳۹۴)، فلسفه عرفان: تحلیلی از اصول، مبانی و مسائل عرفان، تهران: مؤسسه بوستان کتاب.

A comparative study of the Ebteda-Nameh, Asrar-al-Tawhid, and Sirat Ibn Khafif

Abstract

Biographies constitute an important part of mystical literature and are divided into two categories: verse and prose. Biography is different from biography; in biography, selection and teaching are included, and in biography, report and history are included. In addition to biographies such as Tabaqat al-Sufiyyah and Tazkir al-Awliya, which are dedicated to the life of a group of mystics, some biographies deal with the life of a mystic and can provide the audience with more information about the circumstances and teachings of the person in question. Some of the works written about the life of a mystic include: Halat wal-Khaqar Abu Sa'id Abu al-Khair, Asrar al-Tawhid, Sirat Ibn Khafif, Manaqib Uhad al-Din Hamid ibn Abi Fakhr al-Kirmani, and Ebteda-Nameh. The present article, using a descriptive-analytical method, and with the aim of familiarizing the audience with three independent mystical works, has conducted a comparative study of the Ebteda-Nameh, Asrar-al-Tawhid, and Sirat Ibn Khafif, the first of which is in verse and the other two in prose. It has shown that these three works, despite many differences, are similar to each other in terms of content due to the use of anecdotes and sometimes melodious prose and rhythmic words in terms of structure, and due to the use of the feature of mystical teaching alongside the biographical section.

Keywords: Mysticism and Sufism, Biography, Asrar-al-Tawhid, Ebteda-Nameh, Sirat Ibn Khafif.

رویکردهای وقوعی در غزل‌های نو منوچهر نیستانی

حسنا محمدزاده

دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کاشان

hosna.kashani@yahoo.com

چکیده

مکتب وقوع از مکتب‌های شعر کلاسیک فارسی است که در آن به عشق واقعی پرداخته می‌شود. مهم‌ترین ویژگی‌های شعر شاعران این مکتب عبارت است از: گزارش حال، بدیهه‌سرایی، سادگی سخن، راستی سخن، بیان جزئیات عاشقی و عشق‌ورزی با جمال بشری. پیشگامی در مکتب وقوع به شاعرانی مانند بابافغانی شیرازی، لسانی شیرازی و شهیدی قمی نسبت داده شده‌است. گرایش به وقوع‌گویی تا امروز ادامه دارد و حتی شعر شاعران غزل‌نو از جمله منوچهر نیستانی را در برگرفته‌است. مقاله حاضر با روش تحلیلی و بعد از آشنایی با نوگرایی‌های این شاعر در حوزه غزل، به بررسی رویکردهای وقوعی در غزل‌های وی پرداخته و نتیجه گرفته‌است که غزل وقوعی امروز برخلاف گذشته، از نظر صوری آراسته به انواع هنرمندی‌های بیانی است. آراستگی‌های غزل نیستانی عبارتند از: نوگرایی در فرم بیرونی از طریق ترکیب قالب غزل و نیمایی؛ کاربرد تشبیه و استعاره‌های نو؛ کاربرد تصاویر متناقض‌نما و... علاوه بر تحولات صوری، تحولاتی در حوزه محتوای وقوعی غزل وی رخ داده‌است که در مواردی منطبق بر مکتب وقوع گذشته نیست؛ مواردی از جمله: ۱. مؤنث بودن معشوق نیستانی در مقایسه با معشوق مذکر قرن دهم ۲. فراتر رفتن روابط عاشقانه او از نظربازی‌های پنهانی که توجه عاشق به تن و لذت‌های جسمانی را هم در پی دارد. ۳. توجه به زیبایی‌های روحی معشوق در کنار زیبایی‌های جسمانی وی. لازم به ذکر است که غزل‌های نیستانی در سایر مؤلفه‌های تغزلی مانند: شرح دیدار، گفت‌وگو با چشم، شرم و حیا، پاکی عشق، سوختن از عشق، حضور رقیب، گلابه از معشوق، آزاررسانی معشوق، بی‌پروایی عاشق و ترس آواز رسوایی، با شعرهای وقوعی کهن اشتراک دارد.

کلیدواژه‌ها: مکتب وقوع، شعر معاصر، غزل نو، عشق، منوچهر نیستانی.

۱ مقدمه

در قسم عاشقانه شعر غنایی، غالباً عاطفه حقیقی زمینه و انگیزه شعر را رقم می‌زند و به همین سبب است که شعر عاشقانه بیشتر به شعر ناب نزدیک می‌شود و از مفهوم شعر در مقام صنعتی که با کسب مهارت در آن بدون نیاز به احساس می‌توان درباره هر موضوعی شعر گفت، دور می‌شود (پورنامداریان: ۱۳۸۴: ۵۳). پژوهشگران، برخی از اشعار عاشقانه را با توجه به فرم و محتوای منحصر آن در مکتبی تحت عنوان «مکتب وقوع» قرار داده‌اند. «در مکتب وقوع به جای موضوعات رسمی درباره قهرمانان و عشاق افسانه‌ای گذشته، به واقعیات و تصویر مردان و زنان عادی، همان‌گونه که هستند پرداخته می‌شد» (شمس لنگرودی، ۱۳۷۲: ۶۵). مشخصه حقیقت‌نمایی اشعار وقوعی، این احساس را به ذهن متبادر می‌کند که معشوق و ماجراهای شرح داده شده با او واقعیت بیرونی دارند. درباره زمان دقیق شکل‌گیری مکتب وقوع گفته‌اند: «این سبک در ربع اول قرن دهم هجری به وجود آمد، در نیمه دوم همان قرن به اوج رسید و تا ربع اول قرن یازدهم ادامه یافت» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۵۹-۱۶۰). گفتنی است که «در نیمه دوم قرن دهم واکنش به افراط در عاشقی و شیدایی به شکل روگردانی از معشوق نمایان شد. شاعران، شیدایی، تسلیم و آزارخواهی را ترک کردند و راه مخالفی پیش گرفتند تا بیزاری و نفرت از معشوق جفاکار را بیان کنند و ترک او بگویند. این واکنش شعری به ظهور سبکی به نام واسوخت انجامید» (فتوحی، ۱۳۹۵: ۱۰۰).

غزل، پرکاربردترین قالب در مکتب وقوع است؛ شاید به این دلیل که «بیشترین ظرفیت را برای بیان عواطف عاشقانه دارد و از دیرباز برای بیان عواطف شخصی مورد استفاده واقع می‌شده است و طول آن به گونه‌ای متناسب با حالات عاشقی است چرا که حالت‌هایی مثل دل‌تنگی و سرمستی که به عاشق دست می‌دهد طولانی‌تر از قالب‌هایی مثل رباعی و دوبیتی است و از طرفی آن حال آنقدر دوام نمی‌آورد که ظرف یک قصیده بلند را پر کند» (همان: ۳۰۶). در دوران معاصر و پس از رواج شعر نیمایی، به مرور تحولات عمده‌ای در قالب غزل ایجاد شد و نوآوری‌هایی متناسب با عصر تجدد در محتوا و فرم و زبان و بیان آن رخ داد، تا جایی که کم‌کم جریان غزل نو شکل گرفت. تفاوت غزل نو و غزل سنتی، از جهات متعدد قابل پیگیری است و افزون بر نگاه امروزی که درون‌مایه‌ای متفاوت را نسبت به غزل‌های کهن در پی دارد در نوع کاربرد کلمات، شیوه بیان و فرم نیز تحولاتی داشته است. «غزل نو از حدود سال ۱۳۴۰ تحت تأثیر شعر نو به وجود می‌آید و سرشار از تشبیهات و استعارات و مضامین و اوزان و قوافی تازه و دلنشین است» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۲۱۰). غزل نو از غزلیات تمام ادوار ادبی متمایز است، زیرا «مفاهیم و شیوه تعبیر آن نمودار یک نگرش تازه به جهان است و بی‌تردید تأثیر یک محیط تازه، آشنایی مستقیم یا غیر مستقیم با ادبیات دیگر ملل و تغییر جلوه‌های روحی و عاطفی شاعران را باید از دلایل آن دانست» (صبور، ۱۳۳۵: ۶۷۱)؛ به عبارتی می‌توان گفت غزل نو از توانایی‌های شعر سنتی و شعر نو، به صورت توأمان برخوردار است. از دیگر تفاوت‌های غزل نو با غزل سنتی این است که «در غزل نو، زندگی امروز با همه ویژگی‌های و پدیده‌های اجتماعی و صنعتی‌اش جریان دارد، هرچند این خصیصه از دوران قاجار و مشروطه به شعر و مخصوصاً غزل راه یافته است، اما تفاوت غزل نو امروز با غزل آن زمان در این است که اصطلاحات و واژه‌های زندگی و جهان معاصر در شعر دوره مشروطه آنقدر غیر هنری به کار می‌رفت که شعر را بیشتر به یک شعار تبدیل می‌کرد، در حالی که در بیشتر شعرهای کسانی چون سیمین بهبهانی این واژه‌ها محکم و هماهنگ با دیگر اجزا و عناصر شعر به گونه‌ای هنری به کار رفته است» (حسن‌لی، ۱۳۸۳: ۴۲۰).

با تأمل در آثار عاشقانه معاصر و با توجه به بروز خصوصیات غزل‌های منتسب به مکتب وقوع در غزل بعضی نمایندگان جریان غزل نو، گاه این نمایندگان را تابع شاعران آن مکتب می‌گیرند. با این حال، به دلیل تحولات صورت پذیرفته در غزل آنان و حرکت آن به سمت نوگرایی و تغییرات رخ داده در اجتماع، غزل‌های این عده، تفاوت‌های عمده‌ای با غزل‌های وقوعی کهن دارند. غزل‌سرایان پس از نیما در حوزه عاشقانه‌سرایی «از آن سوز ناله‌های دروغین و سوختن شمع و پروانه دست شستند، به پیرامون خود با نگاهی نو نگرستند و با طبیعت اشیاء انس و الفت پیدا کردند. غزل از آن رخوت چندین ساله بیرون آمد و حال و هوایی تازه یافت که شاعرانی هم‌چون هوشنگ ابتهاج (سایه) و محمد حسین شهریار و سیمین بهبهانی و... از این گروه بودند و غزل‌های منوچهر نیستانی هم در این تقسیم‌بندی قرار گرفت» (عابدینی، ۱۳۹۳: ۵۶۵). منوچهر نیستانی یکی از غزل‌پردازان نوگرا است. کسی که کوشید قالب سستی غزل را با حال و هوای شعر پس از نیما آشتی دهد. تا جایی که به او عنوان «نیمای غزل» (نیستانی، ۱۳۹۳: ۵۵۳) داده‌اند. البته علی‌محمد حق‌شناس، این عنوان را برای سیمین بهبهانی به کار برده است (ر. ک. حق‌شناس، ۱۳۷۰: ۱۵۳-۱۶۸) که با توجه به شروع نوآوری‌های سیمین در مجموعه شعر رستاخیز طی دهه پنجاه (همان: ۱۵۳) جای بحث دارد، چراکه اوج فعالیت نیستانی در دهه چهل بوده است. محمدعلی بهمنی راجع به این موضوع بر این باور است که این فکر ابتدا از سوی نادر نادرپور مورد توجه قرار می‌گیرد. فروغ هم در غزل «چون سنگ‌ها صدای مرا گوش می‌کنی/ سنگی و ناشنیده فراموش می‌کنی» این ویژگی را دارد و منزوی: «دلت چه شد که از آن شور و اشتیاق افتاد؟/ چه شد که بین تو و من چنین نفاق افتاد؟»، اما منوچهر نیستانی روی این مفهوم مکث بیشتری می‌کند و غزل‌هایی می‌گوید که مشخصه شاعری است که بعد از نیما دارد غزل می‌گوید (ر. ک. بهمنی، ۱۳۹۴: ۲۳۶-۲۳۷). جستار حاضر برای رسیدن به شناختی کلی از ویژگی‌های مکتب وقوع در غزل معاصر، به بررسی غزل‌های عاشقانه نیستانی پرداخته است.

۱.۱. مسئله تحقیق

تعداد قابل توجهی از عاشقانه‌سرایان گذشته با توجه به فرم و محتوای منحصر آثارشان در مکتبی تحت عنوان «مکتب وقوع» قرار می‌گیرند؛ می‌توان برخی از غزل‌سرایان معاصر از جمله منوچهر نیستانی را با توجه به بازتاب رویکردهای وقوعی در اشعارشان ذیل این مکتب قرار داد. در آثار نیستانی تاکنون از این چشم‌انداز، تحلیلی صورت نگرفته است؛ شاید نخستین گام، در این مسیر شناختی کلی از ویژگی‌های مکتب وقوع و سپس تحلیل آن در غزل‌های وی باشد و رسیدن به پاسخ این پرسش‌ها که:

۱ کدام ویژگی مکتب وقوع در غزل نیستانی پررنگ‌تر است و کدام بی‌کاربرد است؟

۲ چه تفاوت‌هایی میان شعرهای وقوعی نو با وقوع کهن وجود دارد؟

۲.۱. پیشینه تحقیق

منابع مکتب وقوع بر سه دسته‌اند: تذکره‌ها، منابع سبک‌شناسی و ژانرشناسی شعر کلاسیک فارسی و منابع مستقل در باره این مکتب. از میان تذکره‌ها، مهم‌ترین تذکره در این باره، تذکره خلاصه‌الاشعار و زبدة الافکار تقی‌الدین کاشانی است که به شرح حال و آثار و افکار شعرا تا پایان قرن دهم می‌پردازد و به دلیل طرفداری نویسنده آن از مکتب وقوع، برای بازشناسی این مکتب جایگاه ویژه دارد و تا کنون چندین بخش آن به طور مجزا تصحیح و منتشر شده است.

از میان منابع سبک‌شناسی و ژانرشناسی شعر کلاسیک فارسی، یکی کتاب سبک هندی و کلیم کاشانی (شمس لنگرودی، ۱۳۷۲: ۶۳-۶۷) و دیگری کتاب سیر غزل در شعر فارسی (شیمسا، ۱۳۷۳: ۱۵۹-۱۶۵) شایان یادآوری‌اند که ضمن آن‌ها به دیدگاه‌های معرفی‌گونه نویسندگان در بارهٔ مکتب وقوع برمی‌خوریم. بااین‌حال، مهم‌ترین منابع این موضوع، همان منابع مستقلند که دو منبع قابل ذکر را تشکیل می‌دهند: یکی کتاب مکتب وقوع در شعر فارسی (گلچین معانی، ۱۳۷۴) که در آن به تحلیل آثار شعرای مکتب وقوع در قرن دهم و یازدهم، پرداخته شده‌است و محتوای این کتاب جمعاً شامل شصت و سه ترجمه و منتخبات اشعار دویست و هفتاد و پنج شاعر است. دیگری کتاب صد سال عشق مجازی (فتوحی، ۱۳۹۵) که در آن به تحلیل مکتب وقوع و طرز واسوخت در شعر فارسی قرن دهم پرداخته شده‌است.

تاکنون آثار متعددی دربارهٔ غزل معاصر نوشته شده‌است و برخی محققان از تحولات فرمی در غزل امروز سخن گفته‌اند. محمدرضا روزبه ضمن کتاب سیر تحول در غزل فارسی از مشروطه تا انقلاب اسلامی (۱۳۷۹)، کاووس حسن‌لی ضمن کتاب گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران (۱۳۸۶)، علی‌اصغر بشیری ضمن کتاب غزل نو (۱۳۹۰)، مهدی زارع ضمن کتاب نحو دیگر غزل (۱۳۹۴)، حین بحث به بعضی تحولات فرمی غزل پس از نیما اشاره کرده‌اند. در رابطه با منوچهر نیستانی پس از تحقیق نگارنده در قالب پایان‌نامه، تحت عنوان «بررسی مؤلفه‌های مکتب وقوع در جریان غزل وقوع نو با تکیه بر شعر منوچهر نیستانی، حسین منزوی و محمدعلی بهمنی» (محمدزاده کاشی، شهریور ۱۳۹۸) یک کتاب در هفتاد صفحه با عنوان محوریت فرم در غزل‌های منوچهر نیستانی (سلیمانی، اسفند ۱۳۹۸) منتشر شده‌است، علاوه بر آن در مقاله‌ای از نگارنده تحت عنوان «گونه‌های نوآوری در غزل‌های منوچهر نیستانی» (۱۳۹۹) به تحلیل و بررسی انواع تحولات فرمی در غزل وی پرداخته شده‌است. در مقاله‌های دیگری از جمله «نقد روان‌شناختی اشعار و بررسی ابعاد شخصیتی منوچهر نیستانی» (۱۴۰۰)، «نقد و بررسی جامعه‌شناختی اشعار منوچهر نیستانی» (۱۴۰۰) و «نگاهی به نوآوری‌های منوچهر نیستانی در عناصر شعری غزل» (۱۴۰۰) به منوچهر نیستانی و شعرش پرداخته شده‌است. در رابطه با مکتب وقوع در شعر معاصر نیز در مقاله‌ای از نگارنده تحت عنوان «حسین منزوی از نوگرایی تا وقوع‌گرایی» (۱۳۹۸) به وقوع‌گویی در غزل‌های حسین منزوی پرداخته شده‌است، اما هنوز تحقیقی جامع دربارهٔ رویکردهای وقوعی منوچهر نیستانی در قالب مقاله وجود ندارد. پژوهش حاضر، با روش توصیفی-تحلیلی، می‌کوشد مؤلفه‌های مکتب وقوع را در غزل‌های منوچهر نیستانی مورد مطالعه قرار دهد.

۳.۱. روش تحقیق

در این پژوهش، روش تحقیق، کیفی و روش گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای است که در آن با مراجعه به کتابخانه و مشخص کردن کتاب‌هایی که تاکنون با محوریت شعر معاصر و مکتب وقوع در شعر منتشر شده‌اند، به بررسی و فیش‌برداری پرداخته می‌شود. جامعه آماری تحقیق را غزل‌های منوچهر نیستانی تشکیل می‌دهد و پس از مطالعه، اطلاعات به دست آمده به تناسب موضوع تجزیه و تحلیل و دسته‌بندی می‌شوند. نگارنده بر این بوده‌است که با استفاده از اطلاعات موجود، به مطالعه ویژگی‌های مکتب وقوع در غزل نیستانی بپردازد و تمایزهای وقوع‌گویی وی را با وقوع‌گویی کهن مورد مطالعه قرار دهد.

۲ بحث: رویکردهای وقوعی در غزل‌های نو منوچهر نیستانی

۱.۲. مکتب وقوع از شکل‌گیری تا افول

دو واژه «وقوع» و «واقع» در معنای وجود عینی یافتن، در غزل فارسی پیش از قرن دهم چندان کاربرد نداشته‌است؛ اما واژه «واقع» از همین خانواده در شعر فارسی و بویژه در ادبیات عرفانی بسیار آمده‌است. تا دهه هفتم قرن ده کسی اصطلاح وقوع و طرز وقوع‌گویی را به کار نبرده‌است. محتشم کاشانی گرچه به اصطلاح «طرز وقوع» صریحاً اشاره نکرده اما در رساله نقل عشاق (نگارش ۹۶۶ق) شأن نزول غزل‌های واقعی‌اش و نیز طرز واسوخت و بیزاری از معشوق را شرح کرده‌است. چند سالی پس از آن در رساله جلالیه به وضوح، مبانی رویکرد وقوعی خود را بیان کرده‌است. محتشم در آن رساله، الفاظ «وقوع»، «وقایع»، «واقع» را مکرر آورده‌است. اگر سخن محتشم درباره «بیان واقع در روایت سرگذشت عاشقان» را نخستین اشاره به مفهوم وقوع بدانیم ظهور این اصطلاح باید در سالهای ۹۶۶ قمری باشد. در سال‌های پایان قرن دهم، کاشانی در خلاصه‌الاشعار اصطلاح «زبان وقوع» را در معرفی تعدادی از شاعران این طرز، آورده‌است و در آغاز قرن یازدهم به تدریج تذکره نویسان این سبک شعر را با اصطلاحات «روش وقوع»، «طرز وقوع»، «دبستان وقوع»، «زبان وقوعی»، «وقوع‌گویی» و «وقوعیات» یاد کرده‌اند (ر. ک. فتوحی، ۱۳۹۵: ۱۴۳-۱۴۶). وقوع‌گویی عبارت است از بیان کردن حالات عشق و عاشقی بر مبنای حقیقت و آنچه در ماجراهای عاشقی رخ داده‌است. درباره مکتب وقوع گفته‌اند: «این مکتب تازه را که برزخی است میان شعر دوره تیموری و سبک معروف به هندی «زبان وقوع» می‌گفتند. و غرض از آن بیان کردن حالات عشق و عاشقی از روی واقع بود؛ و به نظم درآوردن آنچه که در میان طالب و مطلوب به وقوع می‌پیوندد. یعنی شعر ساده و بی‌پیرایه و خالی از هرگونه صنایع لفظی و اغراقات شاعرانه» (گلچین معانی، ۱۳۷۴: ۳-۴). به نظر می‌رسد که از اواخر دوره تیموری با گسترش شهرنشینی و رفاه نسبی پیشه‌وران، شعر فارسی دو شقه شده‌باشد: هر چه صنعت و فکر و خیال و تصویر بوده قسمت سبک هندی شده و هرچه آه و حدیث نفس و شکستگی، نصیب مکتب وقوع شده، تا جایی که شاعر وقوعی به درون انسان توجه دارد و می‌خواهد هر چه سوزنده‌تر و صمیمی‌تر و راست‌تر حرفش را بزند (لنگرودی، ۱۳۷۲ الف: ۱۸-۱۹). شاعران وقوعی گاهی از صنایع ادبی عادی و تشبیهات و استعارات مستعمل و تکراری بهره برده‌اند که همین مسأله باعث سادگی و روانی شعرهای این دوره شده‌است. گرچه مضامین وقوعی در شعرهای قبل از وقوع هم هست، اما شیوه وقوعیان قرن دهم با شاعران قدیم متفاوت است. تفاوت‌های آن‌ها را به این شرح برشمرده‌اند: «نخست این که شاعران قدیم از عشق عام و معشوق کلی سخن می‌گویند. هم عشق و هم معشوق آنان، گاه هویتی فلسفی و متافیزیکی دارد، اما وقوعیان قرن دهم از عشق ساده کوچه و بازار و جزئیات رفتارها و حالات طبیعی عاشق و معشوق در میان مردم سخن می‌رانند. دوم اینکه در غزل سعدی، خسرو و حسن دهلوی، بیت‌های وقوعی اندک است و پراکنده؛ به قول آزاد بلگرامی در کار آن‌ها ابیات وقوع «خال خال واقع شده‌است»؛ اما در هر غزل وقوعی قرن دهم تمام ابیات غزل، حال و هوای واقعی و عینی دارد. سه‌دیگر این که وقوعیان در بیان این حالات، بسیار جزئی‌نگر هستند» (فتوحی، ۱۳۹۵: ۱۵۹).

غزل وقوعی به سبب سادگی و نسبتش با عواطف طبیعی، پسند مردم عوام افتاده بود. شاه، وزیر، عالم دینی، کله‌پز، پوستین‌دوز، دانشمند و بی‌سواد همه در خلوت و جلوت از شعر ساده وقوعی بهره یکسان و درک همسانی داشتند. از منظر ذوق کلاسیک قبول عامه، نشان سستی و نقصان شعر است و بسیاری از هنرمندان و منتقدان عوام‌پسندی را مانع

رشد هنر می‌داند. اینکه درست در پایان قرن دهم شعر نازک خیال پدیدار می‌شود، بازتاب سیری و ملال ذوق‌ها از طرز وقوع و زوال خلاقیت در آن است و واکنشی به ساده‌گویی و عوام‌پسندی غزل وقوع. دیگر دلیل افول وقوع، سقوط اخلاق میان شاعران بوده‌است. اگر صفاتی که تذکره‌نویسان برای اغلب شاعران وقوعی آورده‌اند را فهرست کنیم شاعران در شمار شخصیت‌های نامتبادل و بزه‌کار جامعه هستند. آشفتنی ظاهری، بد دهنی، جنون‌زدگی، لوندی، بی‌قیدی و لابلایگری از اوصاف عمومی شاعران قرن دهم است. معشوق واقعی و عشق نیز واقعی است. در این میان بعید نیست اگر طبیعت انسانی میل به نفسانیات و امیال فرودین طبع بکند. از قراین برمی‌آید که وحشی و محتشم نیز جانب اخلاق را رعایت نمی‌کرده‌اند (ر. ک. همان: ۱۶۴-۱۶۶).

۲۲. منوچهر نیستانی و غزل نو

منوچهر نیستانی متولد چهاردهم مردادماه ۱۳۱۵ در شهر کرمان است. آثار شعری او عبارتند از: جوانه (۱۳۳۳)، خراب (۱۳۳۷)، دیروز، خط فاصله (۱۳۵۰)، دو، بامان (۱۳۶۹). مجموعه دو، بامان را فرامرز سلیمانی پس از مرگ وی به چاپ رسانده‌است. نیستانی در ۲۷ اسفندماه ۱۳۶۰ بر اثر سکته قلبی زندگی را وداع گفت. رضا براهنی درباره او می‌گوید: «شعر نیستانی، شعر خستگی ساری و جاری بر امور است، شعر ایستادن به تماشای این خستگی ملال‌انگیز است و نیستانی یک چشم دقیق، درخور، پیچیده، سمج و خردکننده دارد، طوری که بعضی اوقات انگار عکس، دقیق و شوم و تاریک از واقعیت می‌گیرد و در برابر ما می‌نهد» (باباچاهی، ۱۳۸۴: ۵۲-۵۳). جهان نیستانی در شعرهایش «اقلیم آشنای پیرامون اوست. آن‌گاه که از سطح می‌گذرد هر چه که از اعماق روایت می‌کند، اغلب نقلی است. یعنی این منقولات آنقدر در ذهن او پخته نشده که به آبدیدگی یک تجربه برسد. آنچه در شعر نیستانی جذاب است چهره عبوس و تودار یک ادیب نوپرداز است که در اتاق درسته‌ای ضربان‌های دیگری می‌شنود و راه مناسبی برای بیان نظم این ضربان‌ها پیدا کرده‌است» (سپانلو، ۱۳۹۳: ۵۰۶). برجسته‌ترین کارهای نیستانی در قالب غزل است. «غزل او محملی برای بیان عاشقانه و هم اجتماعی است. غزلی که بیت‌های آن را می‌شکند یا پاره‌های وزن را بیش از حد مجاز تکرار می‌کند اما غالباً از قالب سنتی آن که آوای آشنایی دارد، پا فراتر نمی‌نهد. این وسواس معمولاً به صورت سنت‌گرایی و گاه سنت‌زدگی است و کمتر می‌توان اثری از مدرنیسم یا گرایش‌های افراطی برخی از شاعران امروز را در شعر او دید» (سلیمانی، ۱۳۹۳: ۳۲۹).

اغلب نوآوری‌های نیستانی در فرم شعرش صورت گرفته‌است چه فرم بیرونی، چه فرم ذهنی و چه فرم درونی «منوچهر نیستانی از مبتکرترین غزل‌پردازان نئوکلاسیک زمان خود است. در غزل‌های نو او تلاش فراگیر در مسیر رسیدن به فرم تازه‌ای در غزل و گسترش امکانات و ظرفیت‌های صوری و محتوایی این قالب چشم‌گیر است» (روزبه، ۱۳۷۹: ۲۰۷). منوچهر نیستانی اولین کسی بود که سطر بندی کلاسیک و سنتی آن زمان غزل (سطر بندی منظم مصرع زیر مصرع) را بر هم زد و آن را به شکل سطر بندی نیمایی تغییر داد، یعنی به عبارتی از دید نیستانی پایان وزن مصرع نمی‌تواند معیاری برای پایان سطر بندی در غزل باشد بلکه سطر در غزل علاوه بر داشتن وزن عروضی می‌تواند بعد از اتمام وزن هم ادامه پیدا کند و باید جایی تمام شود که جمله تمام می‌شود (سجادی، ۱۳۹۳: ۱۵). بارزترین جلوه در تحولات فرمی غزل نیستانی تحولات عروضی است. نیستانی با وجود تعلق خاطری که به عروض دارد، معتقد است که رعایت چارچوب و تنگنای عروض، به کم‌رنگ شدن بُعد معنایی شعر می‌انجامد:

عروض و قافیه‌ام باز در معنی زد چو کهنه دزد، که شب در خانه می‌افتد!

(نیستانی، ۱۳۹۳: ۲۸۱)

از این رو می‌کوشد در قالب غزل هم که قالب مورد علاقهٔ اوست، از تنگنای عروض خارج شود و در برخی موارد، غزل را با قالب نیمایی بیامیزد و فقط به پاره‌پاره نوشتن سطرها، اکتفا نکند. به عبارت دیگر، گاهی غزلش را با سطرهایی نیمایی آغاز می‌کند، یا در میانهٔ غزل به سطرهای نیمایی می‌رسد و یا تمام غزل را بر اساس چارچوب شکل می‌دهد، اما در پایان وارد شعر نیمایی می‌شود و با سطرهایی موزون اما کوتاه و بلند، غزل را به اتمام می‌رساند:

زین خالی بی‌سخن دلم فرسود
از خلوت خود، بگو، بگو! با ما
مهمان طلوع دیگری هستیم،
با هر چه نشسته روبه‌رو با ما.
یغماگر سال و ماه را دیدم،
می‌رفت،

و الماس عزیز عمر ما با او،
می‌رفت،

بر چهره نشان پای او با ما!

(همان: ۳۰۰)

در برخی اشعار نیستانی، تمام مصراع‌های شعر، نیمایی هستند و از ویژگی‌های غزل، تنها رعایت ردیف و قافیه به چشم می‌خورد. این گونهٔ شعری را می‌توان غزل نیمایی یا غزل‌واره نامید. «غزل‌واره اصطلاحی است که پس از پیدایی شعر نو در ایران دربارهٔ اشعاری که با محتوای غنایی اما در قالبی آزاد و یا غیر قالب و قواعد سنتی سروده شود، به کار می‌رود» (رزمجو، ۱۳۹۰: ۴۸). غزل‌واره به این صورت است که شاعر، شعر خود را به صورت نیمایی می‌سراید و مصراع‌ها را هم کوتاه و بلند می‌کند، اما در عین حال در کلیت شعر، قافیه و ردیف را هم رعایت می‌کند. «ظهور این قالب‌ها حاصل تلاش نو غزل‌پردازان در جهت ایجاد انعطاف در قالب سنتی غزل بود تا بتوانند مفاهیم تازه را در آنجای کنند. نیستانی را می‌توان از آغازگران غزل نیمایی دانست» (روزبه، ۱۳۷۹: ۱۸۲). در واقع تغییر در ریخت‌نویسی غزل به شکل‌گیری این گونه از غزل منجر شد که به غزل نیمایی مرسوم است (همان: ۱۸۳). خود نیستانی هم در این زمینه گفته‌است: «مصراع‌ها را هم به تناسب هم در غزل کوتاه بلند کرده‌ام که عبودیت وزن در کار نباشد» (باباچاهی، ۱۳۸۴: ۲۰). از مهم‌ترین تأثیرات غزل‌واره بر غزل نو، شیوهٔ نوشتاری آن است که بسیاری از شاعران غزل نو از جمله محمدعلی بهمنی در صورت غزل‌هایشان اعمال کرده‌اند.

علاوه بر این‌ها، برخی شگردهای کاربردی در فرم درونی غزل نیستانی به نوشتن غزل منجر شده است. فرم درونی یا وجه درونی شکل شعر همان «کیفیت ترکیب و هماهنگی عناصر تشکیل دهندهٔ کل یک شعر است که در آغاز، پایان، گذرگاه‌ها، پیوندگاه‌ها، کیفیت ارتباط تصاویر و مفاهیم، هماهنگی کلمات و اشیاء با تصویر و مفهوم کلی... نمودار می‌گردد» (لنگرودی، ۱۳۷۸، ج ۱: ۱۲۲). از جمله تلاش‌های نیستانی برای نوآوری در فرم درونی شعر کاربرد تشبیه و استعاره‌های نو است. غزل‌سرایان معاصر با فاصله گرفتن از زاویهٔ دید گذشتگان باعث شدند صور خیال در غزل نو رو

به تازگی گذارد. «از بس که جاده‌های تخیلات عادی را هنرمندان کلاسیک کوبیده‌اند، تخیلات غریب و نامأنوس یکی از مبانی هنر جدید شده‌است، هنرمندان برای آنکه تکرار و یکنواختی را که دشمن هنر است از بین ببرند، دامنه تخیلات را به همه جا کشانده‌اند. و همین امر یعنی، فرار از تکرار و سعی در ابتکار است» (طبری، ۱۳۶۳: ۲۵۳). غزل‌های نیستانی معمولاً با ابداع و ابتکار همراهند و قالب‌ها و کلمات کهن با مفاهیم و خیال‌های نو همراه می‌شوند؛ مثلاً دلش را به گنجینه‌ای تشبیه می‌کند که عشق در آن مانند الماس می‌درخشد یا معشوق را به پرده قلمکاری شده تشبیه می‌کند و تشبیه‌های دیگری از این دست که در ادبیات کهن سابقه چندان‌ی نداشته‌اند و در دستگاه خیال‌پردازی شاعر، شکل گرفته‌اند:

الماس عشق در دل من هر چه، زان توست می‌آیی و شبانه به گنجینه می‌زنی!

(نیستانی، ۱۳۹۳: ۳۸۳)

مثل یک پرده مجهول قلمکار قدیم، آن همه نقش دلاویز تو را بود تو را!

(همان: ۲۶۶)

اگر نگاه تو ای دوست، شعر جاندار است مرا ببین به عوض، شعر من، نگاه من است

(همان: ۷۰)

(ای یونس هلالی من می‌خورد تو را شب ماهی بزرگ سیاه همیشگی!)

(همان: ۳۴۱)

برخی از خیال‌های شعری نیستانی به گونه‌ای شگفت‌انگیز در دستگاه ذهنی شاعر شکل گرفته‌اند که نمی‌توان به راحتی ارکان تشبیه را در آن‌ها حدس زد:

(چه بود «بودن»، و بیهوده‌وار بودن؟... و رفتن)

سرم: سیاهی یک صحنه با نزاع چینیان،

سؤال‌های سیاهی که من جواب ندادم.

(همان: ۲۸۸)

با من شرار ملعنت جاودانه‌ای، چون جنگلی ست خفته که در بطن دانه‌ای.

(همان: ۲۵۹)

علاوه بر این در اشعار نیستانی نمونه‌های زیبا و قابل تأملی از کاربرد پارادوکس قابل ذکر است، مثلاً به طور هم‌زمان هزار مرتبه مردن و هزار مرتبه زاده شدن یا خوش‌خبر تصور کردن زاغ، که همیشه به بدخبری معروف است و...

شکنجه‌ایست! در این لحظه در تصادم با خود هزار مرتبه مردم، هزار مرتبه زادم!

(همان: ۲۸۸)

هنوز چشم وی از خواب ظهر سنگین است

که زاغ خوش‌خبر آید که:

«وای بر مغلوب!»

(همان: ۳۵۳)

۳۲. مبانی شعر وقوع در غزل‌های منوچهر نیستانی

غزل‌پردازان نوگرا در عشق‌ورزی در جست‌وجوی چشم‌اندازها و افق‌های تازه‌تر با استفاده از تجربیات عینی و ذهنی خود هستند. نیستانی در عاشقانه‌هایش با زیرکی از مفاهیم کلیشه‌ای فاصله می‌گیرد، مثلاً معشوق در شعر او دیگر موجودی بی‌وفا و خون‌آشام نیست آنگونه که در سنت شعر فارسی و حتی برخی از اشعار معاصر این‌گونه است. بلکه عشق‌ورزی او شاخصه‌هایی دارد که تا حدودی به روحیات او و شرایط و محیط زندگی‌اش برمی‌گردد. سپانلو می‌گوید: «یک طیف غالب در این شعرها، تغزل و تغنی است و غالباً تجربه شده‌است و به همین دلیل محسوس. عشق برای شاعر، مدال افتخاری نیست که به سینه بزند، پرچمی نیست که در میان فوج مدعیات و شطحیات شاعرانه افراشته باشد. این عقد خصوصی است که با خلوص دل، نثار گدایان و عاشقان شده‌است» (سپانلو، ۱۳۹۳: ۵۰۴). عشق نیستانی زمینی است و پیوندی با شعر عرفانی ندارد. عشق زمینی او هم با قبل متفاوت است، از آن جهت که از نگاه کلی و مدح معشوقی فراواقعی روی‌گردان است. تازگی زبان شعر (واژگان امروزی، ضرب‌المثل‌ها، ترکیب‌ها، اصطلاحات عامیانه و...) باعث شده حتی مضامینی که بارها به شعر درآمده‌اند تازه به نظر بیایند، مثلاً شاعر می‌خواهد بگوید که در بند زیبایی ظاهری معشوق نیست، اما این مسأله را با سادگی بیان نمی‌کند (آنگونه که در شعرهای مکتب وقوع خوانده‌ایم) بلکه آن را در هاله‌ای از تصویر می‌پیچد:

چون مرغ سبکبال، نه در بند خط و خال بر بام تو، با نام تو پران شده‌بودم

(نیستانی، ۱۳۹۳: ۲۶۴)

یا وسوسه حاصل از عشق را این‌گونه به تصویر می‌کشد:

من گنبد بی‌رنگ بلورین حباب در زلزله وسوسه ویران شده‌بودم

(همان: ۲۶۴)

شعر وقوع بسیار ساده و سراسر است که جزئیات حالات و رفتارهای عاشق را بیان می‌کند. در مورد مبانی زیباشناختی شعر وقوعیان می‌گویند: «وقوع‌گویی مثل هر دبستان ادبی دیگری اصول و ویژگی‌هایی دارد که آن را از دیگر شیوه‌های شعری متمایز می‌کند و آن اصول عبارتند از: ۱. گزارش حال ۲. بدیهه سرایی ۳. سادگی سخن ۴. راستی سخن ۵. بیان جزئیات عاشقی ۶. عشق ورزی با جمال بشری» (فتوحی، ۱۳۹۵: ۱۳۴). با بررسی این اصول در غزل‌های منوچهر نیستانی می‌توان کیفیت بازتاب مکتب وقوع را در شعر وی محک زد.

۳۲.۱. گزارش حال

در عاشقانه‌های وقوعی معمولاً حال و هوای غزل به گونه‌ای است که مخاطب احساس می‌کند درون‌مایه شعر، حسب حال عاشق است و به بیان حال واقعی و تجربه‌شده او اختصاص دارد، گاهی حتی ممکن است مخاطب پی به دلیل برخی احوال نبرد، مثل بیت زیر که در آن شاعر از سپیدجامه دیدن معشوق در کنار خود و از غمی سیاه سخن می‌گوید:

سپید جامه، تو را در کنار خود دیدم! خیال بود و همین غم، غم سیاه من است

(نیستانی، ۱۳۹۳: ۷۰)

یا از دل‌شکستگی و دلهره و دلواپسی که همگی مرتبط با احوال عاشق در فراق معشوق می‌باشند، سخن می‌گوید:

دل من شکسته، آری چو گیاهی از نسیمی تو که می‌شناسی‌ام خوب، مگو چرا شکسته.

(همان: ۳۷۶)

تا نه آن دل که تو دادی بربایند ز من دلی از دلهره لبریز تو را بود تو را .

(همان: ۲۶۵)

چرا نگاه من، از هرچه، دورتر نرود که بی‌هوای تو می‌میرد او اگر نرود!

(همان: ۲۹۲)

مباد لحظه بی‌حاصلی که بی‌تو نشینم مباد آن دم ناخوش که بی‌خیال تو باشم

(همان: ۳۸۰)

و:

چو خاطرات تو، ای رفته زود و برده ز یادم!

ستاره‌ها، همه را، شب به باد بادیه دادم.

کران میان، نه یکی گشت، یک نفس به مرادم.

(همان: ۲۸۸)

از این ابیات و ابیات دیگری از این دست، چنین برمی‌آید که شاعر از سرودن شعر قصیدی جز بیان احوال خود در فراق و دوری از معشوق یا ترس از دل دادن معشوق به رقیب و موارد دیگری مشابه این‌ها ندارد.

۲۳۲. بدیهه‌سرایی

بداهه‌گویی در برخی اشعار عاشقانه به وضوح نمایان است به گونه‌ای که احساس می‌شود شاعر، تجربه عاطفی خود را هم‌زمان با دچار بودن در آن حال، به واژه کشانده است. زمان حال فعل‌ها و ضمیر اشاره «این» نشان از هم‌زمانی حال شاعر و زمان سرودن شعر دارد، مثلاً در مصراع‌های زیر پیداست که شاعر احوال خود را از دوری معشوق و فرسودگی‌اش از وعده‌های او هم‌زمان با دچار بودن به این حال بیان کرده است:

جوابم را که گفتم: «کی؟» تو گفتی:

{«صبرکن، کم‌کم.»}

مرا کم‌کم توان فرسود، این هر روزه «کم‌کم» ها!

(همان: ۲۸۷)

و مواردی چون:

هوای میکده بود، و سموم آه من و ... من،

به نعره میکده را تاق بر زمین زده بودم،

اگر هوای تو امشب نمی‌رسید به دادم.

(همان: ۲۸۹)

به که گویم آخر این درد، تو ای رهای در گرد که دلم ز دردهای تو، تو آشنا شکسته.

(همان: ۳۷۶)

۳۳۲. سادگی سخن

یکی از بارزترین ویژگی‌های شعرهای وقوعی سادگی سخن و سراسازی آن است، شاعر فقط می‌خواهد آنچه را که از احوال عشق از سرگذرانده بیان کند و کاری ندارد به زیباسازی کلام و به تأخیر انداختن انتقال معنا با کمک آرایه‌های ادبی. سادگی سخن در برخی ابیات نیستانی به گونه‌ای است که شعر با واژگانی ساده، ساخته و پرداخته شده‌است تا جایی که گاهی مایه خود را از زبان محاوره و تعابیر کوچه و بازار می‌گیرد:

«دمی» گفتیم: «خوش باشیم» اما در جوار ما مصیبت آن که می‌مردند، یک یک، بی‌صدا «دم»‌ها.
(همان: ۲۸۷)

اسم تو، حرف تو، اندیشه و احساس تو؛ خوب (فکر من بد!) ولی از این همه، بهتر تن تست.
(همان: ۲۷۸)

تو شعر یا نه که جانی، چه خوب بود که من هم چو شعر یا نه که جانم، همیشه مال تو باشم.
(همان: ۳۸۰)

ولی چگونه بگویم؟ که بی‌تو... .

به که نگویم

که بی‌تو بودن... .. این انتظار تلخ مبادم!

(همان: ۲۸۹)

۴. ۳۲. راستی سخن

راست‌گونگی شعرهای وقوعی به گونه‌ای است که مخاطب در واقعی بودن گفته‌های شاعر شک نمی‌کند؛ حتی اگر سخن با تخیل گره‌خورده‌گی داشته‌باشد، صداقت شاعر در شرح احوالش آشکار است:

گفتم نشوم عاشق و چون دیده گشودم دیدم که دریغا که چه آسان شده‌بودم.
(همان: ۲۶۴)

تا که از باده صد بوسه مرا مست کنی، خلوت ساکت دهلیز، تو را بود تو را.
(همان: ۲۶۵)

سرت بر سینه من بخت من بین! سر من کوه غم بر شانه تست
(همان: ۲۹۸)

خراب‌تر ز تو من، ما دو بی‌قرارانیم، بیا که قصه ما با کسی دگر نرود
(همان: ۲۹۲)

۵. ۳۲. بیان جزئیات عاشقی

در غزل‌های وقوعی بسیاری از ابیات، اختصاص دارد به شرح ریزترین اتفاقات و حالات رخ داده در روابط عاشقانه، تا جایی که حتی گلی که به گیسوی معشوق و لاکی که بر ناخن او نقش بسته‌است هم به شعر در می‌آید:

تو بهارم که به یک گل که به گیسو زده‌ای آن بهاری که به صد باغ برابر تن تست
(همان: ۲۷۹)

در همه‌ه کوجه شب، گم شده بودی، تا من پی دیدار، بر ایوان شده بودم!

(همان: ۲۶۴)

سر من کوه بلایی ست که بر شانه تو، موی تو؛ شط طلا ریخته بر دوش من است!

(همان: ۲۹۵)

«لاک» است مگر به ناخن او؟ ابداً! خون دل من چکیده بر انگشتش

(همان: ۴۱۹)

۶۳۲. عشق‌ورزی با جمال بشری

از تمام موارد ذکر شده که بگذریم، مهم‌ترین شاخصه شعرهای وقوعی آن است که معشوق، زمینی است؛ انسانی با همه خصوصیتی که از او در شعر نمود پیدا می‌کند. در شعر نیستانی هم مانند تمام وقوعیان، معشوق زنی زیبا است که جمالش انگیزه و جرقه عشق‌ورزی شده است:

تو شمع روشن و پروانگان به گرد تو چندین چه به که سوخته من، عاشق جمال تو باشم

(همان: ۳۸۱)

عشق‌بازی را بی‌شائبه با من بگذار

که در این شعبده عیارم،

عیارترین!

(همان: ۲۵۶)

تو گل امروز به هر سینه و سر جای تو هست،

آه! این فکر که:

«روزی گل پرپر تن

تست!»

(همان: ۲۷۹)

۴۲. مضامین وقوعی در غزل‌های منوچهر نیستانی

در عاشقانه‌های نیستانی بر خلاف عشق‌های وقوعی گذشته که در آن تنها به دیداری پنهانی و از دور بسنده می‌شده است، گاهی سخن از گفت‌وگوی عاشق و معشوق و حتی خلوت‌های عاشقانه و بوسه و آغوش هم به میان می‌آید. در کنار این‌ها نیستانی به شرح ظاهر و چشم و ابرو و قد و قامت و اندام معشوق هم پرداخته و علاوه به زیبایی ظاهری، از زیبایی روحی‌اش هم یاد کرده است، تا حدی که معشوق منبع الهام شاعر شده است: «پس از این منبع الهام منوچهر تویی / اثرش را نبود بی‌اثر تو، اثری» (همان: ۴۹) گاهی هم از رقیب و ماجراهای غیرت و گلایه از معشوق، ردپایی هرچند اندک، به چشم می‌خورد. شماری از مضامین نشأت گرفته از عشق که در غزل‌های نیستانی به چشم می‌خورد، عبارتند

از: ۱ شرح دیدار. ۲ شرم و حیا. ۳ پاکی عشق. ۴ لذت‌های جسمانی ۵ فرایند سوختن از عشق ۶ رقیب ۷ گلایه از معشوق.

۲ ۴ ۱. شرح دیدار

از آنجا که عشق معمولاً از راه چشم اتفاق می‌افتد و بالاخص در دوران معاصر خیلی کم پیش می‌آید که مانند داستان‌های عاشقانه کهن، کسی با شنیدن اوصاف دیگری دل‌باخته او شود، یکی از مضامین پرکاربرد در عاشقانه‌های وقوعی در گذشته و امروز شرح دیدار است و بیان جزئیات نگاه‌های عاشقانه است:

دیدمش، در پی او رفت دلم؛ رفت که رفت حال سودازده جایی است که من می‌دانم

(همان: ۶۷)

می‌بینمت که صید دل خسته می‌کنی با سحر چشم مهرگیاه همیشگی

(همان: ۳۴۰)

لهیب نیم‌نگاه توام سراپا سوخت نگاه سرد تو، سوزنده‌تر از آه من است

(همان: ۶۹)

آه چشم تو میندار فراموش من است، زانکه سرفصل کتاب غم خاموش من است

(همان: ۲۹۴)

از آنجا که عشق از راه چشم اتفاق می‌افتد، بسیاری از گفت‌وگوهای عاشق و معشوق هم از طریق چشم صورت می‌گیرد و زبان در انتقال احساسات نقش کم‌تری دارد:

چو پاییزم نشستی، بی‌سخن، در پیش و می‌دیدم که یک عالم سخن داری و چشمان تو عالم‌ها

(همان: ۲۸۶)

ماجرایی که به یک لمحہ نگاه تو سرود، غزل زمزمه‌وار نیست که در گوش من است

(همان: ۲۹۴)

۲ ۴ ۲. شرم و حیا

فضای حاکم بر عاشقانه‌های شعر فارسی فضایی مملو از حیا و شرم است. فراوان بودن مضمون شرم و حیا در عشق از اخلاقی بودن تعاملات اهل آن حکایت دارد تا حدی که عاشق بعد از عمری فرصت دیدار، از روی شرم نمی‌تواند به معشوق نگاه کند و یا از بسیاری حیا نمی‌تواند راز عشقش را به او بگوید. اگرچه این مسأله در عاشقانه‌های کهن پررنگ‌تر است، اما در عشق معاصر نیز به دلیل غلبه اخلاقیات هنوز ردپای شرم و حیا در شعرهای عاشقانه دیده می‌شود. در مورد تفاوت شرم و حیا گفته‌اند: «دو واژه شرم و حیا در عربی مترادف هستند اما هم‌معنی نیستند. در زبان فارسی واژه شرم دلالت بر واکنشی عاطفی روانی دارد که از پس احساس کاستی و نقصان بر شخص عارض می‌شود و یک مفهوم روان‌شناختی است؛ اما واژه حیا در عربی و فارسی بر کنشی عاطفی اخلاقی دلالت دارد که متضمن ارزش اخلاقی و اعتقادی نیز هست. پس شرم، امری انفعالی و غیر ارادی است؛ اما حیا کنشی است فعال و ارادی» (فتوحی، ۱۳۹۵: ۱۹۳).

ای کاش می‌شد آن که به ره، باز بینمت،
با شرم و ناز و نیم‌نگاه همیشگی!
(نیستانی، ۱۳۹۳: ۳۴۰)

۳.۴.۲. پاکی عشق

در عاشقانه‌های نیستانی سخنی حاکی از گناه‌آلودگی عشق به میان نیامده‌است. و بیشتر سخن از عشقی عقیف است که به تماشای زیبایی معشوق و شوق نگاهو خیال او بسنده می‌کند.
خیال توست که می‌گویدم صمیمانه: «بیا که جای تو، دامن بیگناه من است»
(همان: ۶۹)

۴.۴.۲. لذت‌های جسمانی

نیستانی در سرودن ابیاتی که مربوط به خلوت‌های عاشقانه است هم دستی بر آتش دارد و از طرح پاره‌ای از لحظات عاشقانه، بیمی ندارد؛ به هر حال بیان این‌گونه موارد هم بخشی از لازمه‌های عشق‌ورزی با جمال بشری است از این رو کلماتی چون: بوسه، آغوش، تن و... میان ابیات او یافت می‌شوند، اما بسیار کم:
یک بوسه ز لب‌هاش، محال است! محال است! بیچاره لب من! تو کجا و لب مهتاب؟!
(همان: ۴۱)

تا که از باده صد بوسه مرا مست کنی،
خلوت ساکت دهلیز، تو را بود تو را.
(همان: ۲۶۵)
در من افتاده نسیم از سر عیاری، صبح
به هوایی که ز عطر تو در آغوش من است!
(همان: ۲۹۴)

من که زنبور صفت زمزمه‌خوان تو گلم،
می‌خورم،
می‌خورم،
شهد معطر تن تست!
(همان: ۲۷۸)

۵.۴.۲. فرایند سوختن از عشق

استعاره سوختن در تغزل فارسی بسیار مورد استفاده قرار گرفته‌است و جزئی جدانشدنی از تجربه عشق است. چنین مضمونی در غزل نیستانی هم مورد استفاده قرار گرفته‌است که سخن از سوختن عاشق و تباه شدن تدریجی او در تجربه عشق دارد:

سوختم از غم تو، تو ز غم بی‌خبری
وای بر من! اگر آخر به غم پی نبری!
(همان: ۴۸)

بی‌خیالی که کنی آتش ما تیزترک، با همه وسوسه، پرهیز، تو را بود تو را.

(همان: ۲۶۵)

۶.۴.۲. رقیب

یکی از درون‌مایه‌های پر بسامد در شعرهای وقوعی کهن، غیرت نسبت به معشوق و رقیب‌ستیزی است. تقی‌الدین کاشانی در مقدمه کتابش در مورد عشق مجازی «غیرت» را یکی از شرایط عاشق قلمداد کرده‌است: «شرط پنجم غیرت عشق است و بعضی به رشک تعبیر کنند نباید دانست که غایت عشق غیرت است و کمال دوستی اینجا معلوم شود که عاشق نتواند دید که به مثل آفتاب بر کنگره قصر معشوق بنابد یا ماهتاب گردِ سرای او گردد. گاه بر آفتاب رشک برد که چرا در روی او همی تابد و گاه با سایه خصومت کند که چرا در پی او همی رود» (کاشانی، ۱۰۰۷ق: آذر، گ ۱۰؛ به نقل از فتوحی، ۱۳۹۵: ۱۸۶). این شخص سوم که با نام‌های مدعی، رقیب، غیر، دیگری و... از او یاد شده‌است، در شعرهای وقوعی معاصر نسبت به وقوع کهن حضور کمرنگ‌تری دارد؛ در غزل‌های نیستانی از رقیب و حسادت و ستیز و مسائل زیرمجموعه‌ای آن خبری نیست؛ به جز چند مورد محدود:

چو با رقیب به خلوت نشست و عهد شکست جمال یار اگر گل به چشم من خوار است.

(نیستانی، ۱۳۹۳: ۳۵۲)

نازت نمی‌کشم که لگدمال هر کسی ماهی، ولی دریغ! نه ماه همیشگی!

(همان: ۳۴۱)

۷.۴.۲. گلایه از معشوق

گلایه از معشوق، بی‌مهری، بی‌وفایی او و... از جمله مضامین پرکاربرد در اشعار وقوعی گذشته و امروز است. مثلاً نیستانی می‌گوید:

مست می‌رفتم از آن کوچه و دستم نگرفت، که: «به سنگش مزیند! آه که مدهوش من است!»

(همان: ۲۹۵)

ای پری! ای که ز پر سوختنت پروا نیست رحم کن، رحم! به پروانه بی‌بال و پری

(همان: ۴۸)

گرچه در هر قدمی، با تو کسی یارترین. با دل آزرده‌ترینان، تو دل‌آزارترین

(همان: ۲۵۶)

۵.۲. نقش آفرینان عشق وقوعی در غزل‌های نیستانی

نقش‌پردازان اصلی در عاشقانه‌های نیستانی عاشق و معشوق هستند که با توجه به درون‌مایه اشعار می‌توان تا حدودی به شخصیت و خلیات آن‌ها پی برد.

۱.۵.۲. عاشق و ویژگی‌های او

از جمله مواردی که ذیل شخصیت عاشق تعریف می‌شود عبارت است از: الف) بی‌پروایی و جسارت ب) ترس از رسوایی.

الف) بی‌پروایی و جسارت: جسارت و شجاعت یکی از ویژگی‌های عشق است :

تا سر بدهم بر سر این کار، سرِ دار، چالاک و طربناک به میدان شده‌بودم!

(همان: ۲۶۴)

ب) ترس از رسوایی: اگر چه نیستانی در ابیاتی از جسارت و بی‌پروایی‌اش در عشق‌ورزی سخن به میان آورده‌است که قاعدتاً با فکر ننگ و نام و ترس از رسوایی سنخیتی ندارد؛ اما ابیاتی با درون‌مایه ترس از رسوایی هم در عاشقانه‌های او هست:

کوس رسوایی ما بر سر بازار زدی، ای تو در باور ما راز نگهدارترین!

(همان: ۲۵۷)

در گشتن و بد گشتن و از نام گذشتن، سر حلقه انگشت‌نمایان شده‌بودم!

(همان: ۲۶۴)

۲۰۵۲. معشوق و ویژگی‌های او

یکی از بن‌مایه‌های اصلی غزل‌های عاشقانه، معشوق است که این معشوق گاه خداست، گاه ممدوح و گاه زنی یا نوخطی است؛ در نتیجه وصف زیبایی معشوق و خصوصیات اخلاقی او یکی از موتیف‌های اصلی همه غزل‌های عاشقانه در تمام دوران‌هاست. معمولاً آنچه در وصف معشوق می‌خوانیم از زبان خود او نیست، بلکه سخنان عاشق است درباره معشوق با استفاده از ضمیر «تو» و «او». پس ما می‌توانیم شخصیت و حالات معشوق را فقط از نظرگاه عاشق مشاهده کنیم. و از آنجا که عاشق شخصیتی خود کم‌بین دارد به گونه‌ای از معشوق سخن می‌گوید که او را در مقام والایی می‌بینیم و در نظر شاعر مقامی ارزشمند دارد، با بررسی غزل‌های نیستانی نمی‌توان چندان به ریز خصوصیات ظاهری معشوق او پی‌برد جز اینکه زنی زیباست با مویی طلایی و تنی مرمین. از خصوصیات اخلاقی‌اش هم همین دریافت می‌شود که علاوه بر خوبی و سادگی به آزار عاشق هم می‌پردازد و در عین حال عاشق اوست. از شرایط و موقعیت اجتماعی او هم سخنی به میان نیامده‌است، یعنی معشوقی نسبتاً مبهم. از آنجا که زیبایی ظاهری معشوق سرمنشأ و جرقه اولیه عشق است؛ همیشه وصف ظاهر معشوق در شعرهای عاشقانه جایگاه خاصی داشته‌است، این مسأله در مکتب وقوع و با توجه به ویژگی واقع‌نمایی آن پر رنگ‌تر جلوه کرده‌است. نیستانی هم به توصیف زیبایی و حسن معشوق پرداخته‌است:

موی او دام بلایی است که من می‌دانم بر سرش تاج طلایی است که من می‌دانم

(همان: ۶۷)

لغزید چو مهتاب که بر عاج بلغزد شرابه گیسوی تو در شرم کمرگاه

(همان: ۲۸۳)

موی تو خرم‌نیست طلایی، به دست باد در چشم من جهان پر کاه همیشگی

(همان: ۳۴۱)

نیستانی در غزلی با ردیف خاص «تن تست» به وصف زیبایی بدن معشوق می‌پردازد و از بیت اول با تشبیهاتی به بیان خوش‌بویی آن می‌پردازد و سپس لطافت و نازکی پوستش را بیان کرده و در یکی از ابیات، سپیدی‌اش را به مرمر تشبیه می‌کند:

ای که یک هند عبیر و هل و عنبر تن توست، هر چه خویست در آن ملک، همه در تن توست!
توری نازک مهتاب شبی، بر سر شب جامه نازکی از سایه شب، بر تن توست،
ساجد خاضع آن معبد خاصم که در او، بت معبود تراشیده ز مرمر تن توست

(همان: ۲۷۹)

پرهیز با تنت، خط اندامت زیباترین قصیده من، نامت
پرهیز با تن تو، چه پرهیزی؟ مرغ ملوس خانگی، این دامت!

(همان: ۳۶۶)

از خصوصیات اخلاقی معشوق نیستانی اطلاعات زیادی در اشعارش نیست، مگر اینکه خوب و ساده است؛ به خورشید و ماه و صبح و شمع تشبیه شده است و به عبارت دیگر به زندگی تاریک عاشق نور بخشیده است و گاهی نیز او را می‌آزارد.

الف) خوبی و سادگی معشوق

دشت در دشت همه سادگی و صبح و سکوت
ماهتابی و شبی نیز،
تو را بود تو را!
(همان: ۲۷۰)

ب) نوربخشی وجود معشوق

وجود معشوق نیستانی وجودی سراسر نور و روشنایی است که معمولاً با استعاره‌هایی چون شمع، خورشید، ماه، صبح و... از او یاد شده است:

آسمان گرچه پر الماس ستاره‌ست، ولی تویی آن ماه که در جمع پدیدارترین

(همان: ۲۵۷)

در شبستان من ای شمع که از جمع جدا! روشنی‌های شب‌آمیز تو را بود تو را

(همان: ۲۶۶)

غم تو باد فروزان‌تر از همیشه، به شب‌ها، که اوست، شمع به بالین جان محتضر من!
چه دیر آمدی ای صبح! مقدم تو مبارک که در هوای تو جان داد یک شب دگر من.

(همان: ۲۹۰)

سینه سردابه‌ای از سنگ و صبوری و در او یاد لبخند تو، خورشید زمستان‌ها بود.

(همان: ۳۰۴)

تو شمع روشن و پروانگان به گرد تو چندین چه به که سوخته من، عاشق جمال تو باشم

(همان: ۳۸۱)

ج) آزار رسانی معشوق به عاشق

معشوق نیستانی هم مثل معشوق تاریخچه شعر تغزلی در پی آزار عاشق است، تا جایی که عاشق از او تقاضای رحم و انصاف دارد:

ای پری! ای که ز پر سوختنت پروا نیست رحم کن، رحم! به پروانه بی‌بال و پری

(همان: ۴۸)

گرچه در هر قدمی، با تو کسی یارترین با دل آزرده‌ترینان، تو دل‌آزارترین

(همان: ۲۵۶)

شکنجه تو نباشد شکنج مویست هست برای مرگ، وسایل نه کم در انبار است!

(همان: ۳۵۱)

نتیجه‌گیری

عشق زمینی یکی از کلان فکریهای شعر فارسی و از مضامین اصلی ادب غنایی در همه دوره‌ها بوده و معشوق به عنوان محور اصلی داستان عشق، در آثار خلق‌شده نقش اصلی را ایفا می‌کند. پژوهشگران برخی از اشعار عاشقانه را با توجه به فرم و محتوای منحصر آن در مکتبی تحت عنوان «مکتب وقوع» مورد بررسی قرار داده‌اند. غزل، پرکاربردترین قالب در مکتب وقوع است؛ شاید به این دلیل که بیشترین ظرفیت را برای بیان عواطف عاشقانه دارد و از دیرباز برای بیان عواطف شخصی مورد استفاده بوده‌است و طول آن به گونه‌ای متناسب با حالات عاشقی است. منوچهر نیستانی از شاعرانی است که با رویکردهای نوگرایانه‌اش جزو آغازگران غزل نو محسوب می‌شود. با توجه به عشق‌ورزی واقع‌گونه و راست‌مانند بازتاب یافته در غزل‌های منوچهر نیستانی، می‌توان گفت این شاعر نوپرداز از جمله شاعران معاصر است که ذیل مکتب وقوع قرار می‌گیرد. نیستانی با انعکاس مکتب وقوع در غزل‌هایش روح تازه‌ای به وقوع‌گویی بخشیده و تلاش کرده رابطه خشک میان عاشق و معشوق را دگرگون کند و معشوق و رابطه عاشقانه را به گونه‌ای ملموس و عینی در شعرش به تصویر بکشد، اما عشق‌ورزی در این غزل‌ها نه تنها در محتوا و نوع برخورد با واقعیت عشق، بلکه در زبان شعر و توجه به صور خیال که از حلقه‌های مفقوده غزل‌های وقوعی گذشته بوده‌است هم با عشق‌ورزی‌های کلاسیک متفاوت است و این تفاوت، بیش از هر چیز از تغییرات اجتماعی دنیای امروز نشأت می‌گیرد. شاخصه‌های غزل نو در سروده‌های نیستانی بسیار پررنگ است به گونه‌ای که نوآوری‌های او را بالاخص در فرم بیرونی، کمتر می‌توان در آثار دیگر معاصران بازجست؛ علی‌رغم سهل‌ممتنع به نظر آمدن زبان‌برخی غزل‌هایش، گاهی تصاویر زیبا، پیچیده و تحسین‌برانگیزی را به کار برده و توانسته کاستی غزل وقوع‌کهن را در صورت شعر، تا حدی جبران کند.

بررسی رویکردهای وقوعی در غزل‌های نیستانی نشان می‌دهد که اصول عشق‌ورزی مدرن، با عشق‌های کلاسیک، علی‌رغم شباهت‌های بی‌شمار تفاوت‌هایی هم دارد. مواردی از جمله: ۱. مؤنث بودن معشوق در مقایسه با معشوق مذکر قرن دهم ۲. فراتر رفتن روابط عاشقانه از نظریات‌های پنهانی و توجه کردن عاشق به تن و لذت‌های جسمانی ۳. توجه به زیبایی‌های روحی معشوق در کنار زیبایی‌های جسمانی وی، مواردی هستند که تفاوت وقوع‌گویی نو و کهن را رقم می‌زنند و مواردی چون: شرح دیدار، گفت‌وگو با چشم، شرم و حیا، پاکی عشق، سوختن از عشق، حضور رقیب، گلایه از معشوق، آزارسانی معشوق، بی‌پروایی عاشق و ترس اواز رسوایی، جزو مشترکات وقوع نو و کهن می‌باشند.

منابع

- باباجاهی، علی (۱۳۸۴). «پیشگفتار». گزینه اشعار منوچهر نیستانی: گزینش و بررسی علی باباجاهی. چاپ اول. تهران: مروارید. صص ۹-۵۹.
- بهمنی، محمدعلی (۱۳۹۴). «سماع منزوی بر پل غزل». از رنج تا شکنج: یادنامه حسین منزوی، به کوشش نازخند صبحی، تهران: ترفند، صص ۲۳۶-۲۳۹.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۴). در سایه آفتاب (شعر فارسی و ساخت شکنی در شعر مولوی). چاپ دوم. تهران: سخن.
- حسن‌لی، کاووس (۱۳۸۳). گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران. تهران: ثالث.
- حق‌شناس، علی محمد (۱۳۷۰). مقالات ادبی، زبان‌شناختی. چاپ اول، تهران: نیلوفر.
- رزمجو، حسین (۱۳۹۰). انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی. چاپ سوم. مشهد: دانشگاه فردوسی.
- روزبه، محمدرضا (۱۳۷۹). سیر تحول غزل فارسی (از مشروطیت تا انقلاب اسلامی). چاپ اول. تهران: انتشارات روزنه.
- سپانلو، محمدعلی (۱۳۹۳). «دیروز، خط فاصله». مجموعه اشعار منوچهر نیستانی؛ به اهتمام صالح سجادی؛ اصلاحات و اضافات تیرنگ نیستانی. تهران: نگاه. صص ۵۰۳-۵۰۶.
- سجادی، صالح (۱۳۹۳). «درنگ». مجموعه اشعار منوچهر نیستانی؛ به اهتمام صالح سجادی؛ اصلاحات و اضافات تیرنگ نیستانی. تهران: نگاه. صص ۱۳-۱۶.
- سلیمانی، فرامرز (۱۳۹۳). «گام زدن در خلنگزار». مجموعه اشعار منوچهر نیستانی؛ به اهتمام صالح سجادی؛ اصلاحات و اضافات تیرنگ نیستانی. تهران: نگاه. صص ۳۲۸-۳۳۲.
- شمس لنگرودی، محمد (۱۳۷۲الف). مکتب بازگشت، بررسی شعر دوره‌های افشاریه، زندیه، قاجاریه. تهران: نشر مرکز.
- شمس لنگرودی، محمد (۱۳۷۲ب). گردباد شور جنون: سبک هندی و کلیم کاشانی. چاپ سوم ویرایش دوم. تهران: مرکز.
- شمس لنگرودی، محمد (۱۳۷۸). تاریخ تحلیلی شعر نو. جلد اول. چاپ ششم. تهران: نشر مرکز.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۳). سیر غزل در شعر فارسی. چاپ چهارم. تهران: انتشارات فردوس.
- صبور، داریوش (۱۳۳۵). آفاق غزل فارسی. بی‌جا. انتشارات پدیده.
- طبری، احسان (۱۳۶۳). ماهیت هنر و زیبایی هنری. کتاب نخستین کنگره نویسندگان ایران. صص ۲۵۳.
- عابدینی، فرهاد (۱۳۹۳). «رمزگشایی ساده یک شعر». مجموعه اشعار منوچهر نیستانی؛ به اهتمام صالح سجادی؛ اصلاحات و اضافات تیرنگ نیستانی. تهران: نگاه. صص ۵۶۵-۵۶۷.
- فتوحی، محمود (۱۳۹۵). صد سال عشق مجازی: مکتب وقوع و طرز واسوخت در شعر فارسی قرن دهم. چاپ اول. تهران: سخن.
- کاشانی، تقی‌الدین محمد بن شرف‌الدین الحسینی (۱۰۱۶ق: دانشگاه). خلاصه الاشعار و زبدة الافکار، رکن ۱ تا ۴، (دست‌نویس). کتابت: نستعلیق قرن دهم. کاتب: مؤلف. محل نگهداری: کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران. شماره ۱۰۴ب.
- گلچین معانی، احمد (۱۳۷۴). مکتب وقوع در شعر فارسی. ویرایش دوم. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.
- نیستانی، منوچهر (۱۳۹۳). مجموعه اشعار منوچهر نیستانی. تهران: نگاه.

Occurrence approaches in Manouchehr Neyestani's new ghazals

Hosna Mohammadzade

PhD in Persian language and literature, Kashan University

hosna.kashani@yahoo.com

Abstract:

The school of occurrence is one of the schools of classical Persian poetry, where true love is discussed. The most important features of the poetry of the poets of this school are: reporting the present, improvisation, simplicity of speech, truthfulness of speech, expressing the details of love and love with human beauty. A pioneer in the school of occurrence has been attributed to poets such as Babafghani Shirazi, Lesani Shirazi and Shahidi Qomi. The tendency to narrate events continues to this day and has even included the poems of Ghazal New poets, including Manouchher Neyestani. The present article, with an analytical method and after getting acquainted with the innovations of this poet in the field of sonnets, has investigated the approaches to occurrence in his sonnets and has concluded that today's occurrence sonnet, unlike the past, is decorated with all kinds of artistic expressions. The embellishments of Neyestani's ghazal are: modernization in the outer form through the combination of ghazal and nimai format; the use of similes and new metaphors; The use of contradictory images, etc. , in addition to formal developments, there have been developments in the field of the occurrence content of his sonnets, which in some cases do not correspond to the school of occurrence of the past; Some things including: 1. Neyestani's lover's femininity compared to the male lover of the 10th century 2. His romantic relationships go beyond the hidden games that involve the lover's attention to the body and physical pleasures. 3. Paying attention to the spiritual beauty of the beloved in addition to his physical beauty. It should be noted that Neyestani's sonnets are not in other lyrical components such as: description of meeting, conversation with eyes, shame and modesty, purity of love, burning from love, presence of rival, complaint about lover, harassment of lover, recklessness of lover and his fear of scandal, with Old poetry has a common theme.

Keywords: school of fate, contemporary poetry, new lyric, love, Manouchehr Neyestani

بازتاب فرهنگ عامه در غزلیات فیض کاشانی

فایزه جنیدی

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اسلامشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

f_joneidy@yahoo.com

معصومه محمدنژاد

گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اسلامشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

masomemohamadnejad@yahoo.com

چکیده

فرهنگ عامه از دیرباز عنصری اثرگذار در آفرینش آثار ادبی بوده است. زبان، آداب و رسوم، سنت‌ها، باورهای عامه و... همه از عناصری هستند که شاعران در طول تاریخ ادب فارسی در راستای اهداف خود از آن‌ها بهره گرفته‌اند. فرهنگ عامه میراثی کهن با قلمروی به گستردگی تاریخ بشریت است که به صورت شفاهی، سینه‌به‌سینه و نسل به نسل به شکل تجاری ارزشمند، به ارث رسیده است. ادبیات عامیانه هر قوم و ملیتی، برخاسته از فرهنگ و تمدن آن است و اندیشه‌ها، دیدگاه‌ها و هم‌چنین سبک زندگی و اقوام و ملل را در گذشته‌های دور، انعکاس می‌دهد. شعرا و نویسندگان از باورهای مردم، به عنوان یکی از درون‌مایه‌های آثار خویش بهره برده‌اند تا به اثر خویش رنگ ملی بخشند و فرهنگ و سنت‌های جامعه را در پیچ‌وخم حوادث از گزند فراموشی حفظ و از گذشتگان به آیندگان منتقل کنند. فیض کاشانی (۹۷۷-۱۰۵۸ هجری شمسی) شاعر نام‌آوری است که از دریچه‌های مختلف می‌توان به دیوان او نگریست، از جمله فرهنگ عامه را در آثارش بررسی کرد. فیض کاشانی توجه خاصی به فرهنگ مردم دارد و می‌توان از لابه‌لای اشعارش بسیاری از اصطلاحات عامیانه، آداب و رسوم مردم ایران را یافت. در این مقاله، با استفاده از روش توصیفی تحلیلی و کتاب‌خانه‌ای سعی شده است فولکلور و ابعاد مختلف ادبیات عامیانه در دیوان فیض کاشانی نشان داده شود. هدف از این پژوهش، شناساندن باورها و آداب و سنن رایج در غزلیات فیض کاشانی است. بنابراین پژوهش حاضر با روش تحلیل محتوا و بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای به «بررسی فرهنگ عامه در غزلیات فیض کاشانی» پرداخته است. نتایج بیانگر آن است که فیض کاشانی، آشنایی عمیقی با فرهنگ عامه دارد و از آداب و رسوم مردم، ضرب‌المثل‌ها، باورها و پندارهای عامیانه بهره برده است و صدف این دیوان شعر در و گنجینه‌ای از ادبیات عامیانه را در دل خود محفوظ داشته است. در این نوشتار پس از ارائه توضیحی از فرهنگ عامه، پیشینه این مقوله بازبینی و انواع فرهنگ عامه بر اساس تقسیم‌بندی سی. اس. برن در دیوان فیض کاشانی بررسی شده است.

کلیدواژه‌ها: فرهنگ عامه، غزلیات فیض کاشانی، باورها، آداب و رسوم.

مقدمه

ملت‌ها با آداب و رسوم و باورهای خاص فرهنگ و محیط خود پایدارند و به زندگی ادامه می‌دهند. «گاهی مطالعه آثار بازمانده فرهنگ عامه، چنان روشنگر اخلاق و وضع روحی جامعه عصر خویش است که هیچ کتاب تاریخ و جامعه‌شناسی نمی‌تواند چنین پرتوی بر زندگانی اجتماعی آن روزگار بیفکند.» (محبوب، ۱۳۸۲: ۶۸) فرهنگ عامه در متن زندگی اقوام و ملت‌ها جریان دارد و به شکل‌های گوناگون خود را نمایان می‌سازد. جنبه‌های مهمی از زندگی انسان‌ها به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه، با فرهنگ عامه پیوند دارد. زمینه‌های پیدایش فرهنگ مردم متعدد است، برخی از این باورها ریشه در مذاهب قدیم دارند، برخی دیگر از اسطوره‌ها سرچشمه گرفته و پاره‌ای نیز نتیجه نیاز مردمان بوده‌اند. پژوهشگران فرهنگ عامه، از جمله سی. اس. برن، موضوعات فولکلور را در سه مقوله اصلی و چندین مقوله فرعی قرار داده‌اند. این سه مقوله اصلی عبارتند از:

۱ باورها و عرف و عادات مربوط به زمین و آسمان، دنیای گیاهان و رویدنی، دنیای حیوانات، دنیای انسانی، اشیای مخلوق و مصنوع بشر، روح و نفس و دنیای دیگر، موجودات مافوق بشر، غیب‌گویی و معجزات و کرامات، سحر و ساحری، طب و طبابت؛

۲ آداب و رسوم مربوط به نهادهای سیاسی و اقتصادی و اجتماعی، شعائر و مناسک زندگی انسان، مشاغل و پیشه‌ها، گاهشماری و تقویم و جشن‌ها، بازی‌ها و سرگرمی‌های اوقات فراغت؛

۳ داستان‌ها و ترانه‌ها و ضرب‌المثل‌ها، داستان‌ها (حقیقی و سرگرم کننده)، ترانه‌ها و تصنیف‌ها، مثل‌ها، مثل‌ها، و چیستان‌ها (بیهقی، ۱۳۶۵: ۲۱)

هر سه مقوله در غزلیات فیض کاشانی انعکاس یافته است، اما در این نوشتار به دلیل محدودیت حجم مقاله، تنها پاره‌ای از مهم‌ترین باورهای مردمی که در غزلیات فیض کاشانی انعکاس یافته است؛ پس از بحثی کوتاه درباره فرهنگ مردم، ذکر شده است.

پیشینه تحقیق

فرهنگ عامه تا پیش از ورود فرهنگ و تمدن غرب به ایران، مانند بسیاری از مسائل دیگر چندان مورد توجه نبود و اغلب روشن‌فکران و نویسندگان، آن را به دلیل این که در بین مردم عادی جریان دارد، حقیر می‌شمردند و از پرداختن به آن دوری می‌کردند. با رواج داستان‌نویسی نوین و تغییر زبان و سبک نوشتار و ورود درون‌مایه‌های جدید به عرصه ادبیات داستانی، داستان و رمان نیز پذیرای فرهنگ عامه شد. این مسائل در کنار یک‌دیگر باعث توجه پژوهشگران و نویسندگان به فرهنگ توده مردم گشت. «فولکلور در مغرب زمین از باستانی‌ترین و حتی داستانی‌ترین ادوار تمدن یونان و روم تا قرون جدید، الهام‌بخش بسیاری از نویسندگان، شاعران، نمایش‌نامه‌نویسان و پژوهندگان بوده است.» (انجوی شیرازی، ۱۳۵۲: ۱۲)

محمدعلی جمال‌زاده (۱۲۷۴-۱۳۷۶ ه. ش) نخستین نویسنده ایرانی است که به کاربرد فرهنگ بومی و عامه در داستان علاقه نشان داد. اما او فرهنگ بومی را به گویش‌ها و اصطلاحات و ضرب‌المثل‌های محلی منحصر کرده است، تا جایی که آثار وی گنجینه‌ای از تعبیر و اصطلاحات عامیانه محسوب می‌شود. بعد از جمال‌زاده، نویسنده‌ای که با جدیت و دقت بسیار به فرهنگ عامه در معنا و مفهوم کامل آن توجه نشان داد، صادق هدایت (۱۲۸۱-۱۳۳۰ ه. ش)

بود. وی معتقد بود فرهنگ عامه نزد مللی یافت می‌شود که دارای دو قشر تحصیل کرده و روشن فکر با تربیت عالی و قشر بی‌سواد و عامی هستند. این دو قشر با تعامل و زندگی در کنار یکدیگر فرهنگ عامه را تقویت می‌کنند و به آن شکل می‌دهند.

در باب باورهای عامیانه در ادبیات فارسی آثاری چند در دست است که از جمله آن‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: عقاید النساء معروف به کلثوم ننه تألیف آقا جمال خوانساری، فرهنگ عامیانه مردم ایران در آثار صادق هدایت به‌ویژه اوسانه و نیرنگستان، لغات و مصطلحات عامه در آثار جمال‌زاده بویژه در مجموعه یکی بود یکی نبود، چرند و پرند و امثال و حکم دهخدا، کتاب کوچه شاملو، فرهنگ افسانه‌های مردم ایران اثر علی‌اشرف درویشیان و رضا خندان، مقاله‌ای تحت عنوان رد پای در کوره راه خرافات از محمدمهدی ناصح، باورهای عامیانه در شعر صائب از مریم سلحشور، و... . دوفصلنامه فرهنگ و ادبیات عامه، فصلنامه فرهنگ مردم ایران، فصلنامه نجوای فرهنگ و... نیز مجلاتی هستند که در این زمینه چاپ می‌شوند.

فرهنگ عامه

فرهنگ عامه برخاسته از متن و ژرفای زندگی مردم و سرشار از مطالب ناگفته و نکات کلیدی، پیرامون حیات اقوام و ملت‌ها، در دوره‌های مختلف است. فرهنگ عامه در یکی از دو مفهوم زیر به کار می‌رود:

فرهنگ مردمی (Popular culture)

فولکلور (folklore)

فیض کاشانی و فرهنگ عامه

فرهنگ عامه همواره مورد توجه نویسندگان و ادیبان جامعه بوده است؛ چرا که ادبیات هر قوم عصاره اندیشه‌ها و احساسات و فرهنگ آن قوم است. ادبیات ایران نیز با فرهنگی کهن گنجینه بدیعی از این فرهنگ است و آثار نویسندگان و شاعرانش مشحون از باورها و تجربه‌های زیستی مردمان این مرز و بوم است. یکی از متفکران و اندیشمندان دوره صفوی فیض کاشانی است که علاوه بر آثار حکمی، فلسفی و عالمانه دیوان شعری دارد که علاوه بر دیدگاه ادبی از نظر فرهنگ و جامعه‌شناسی نیز حایز اهمیت بسیار است، فیض با توجه به زاویه دیدی که از ابعاد مختلف به مسائل دارد در اشعار خود بسیار زیبا باورها و فرهنگ عامه زمانه خود را منعکس می‌سازد. این مقاله با روش توصیفی - تحقیقی به بررسی فرهنگ عامه در دیوان فیض کاشانی پرداخته است و به این نتیجه رسیده که عناصر فرهنگ عامه در دیوان فیض کاشانی از خرافه‌ها گرفته تا اعتقادات دینی و مراسم آیینی بسیار زیبا، ادیبانه و دلنشین نقش بسته است. فیض کاشانی در غزلیات خود از عناصر فرهنگ عامه استفاده کرده است. با وجود این در باب بازتاب باورهای عامیانه در غزلیات فیض کاشانی اثر مدوئی نیست؛ لذا بایسته است پژوهشی در این باب صورت پذیرد. در این پژوهش باورها و رسوم عامیانه، بر اساس آنچه در غزلیات فیض کاشانی نمود یافته، استخراج و سپس به تشریح و تحلیل آن‌ها و ذکر نمونه پرداخته شده است.

فیض کاشانی با این که بیش از چندین کتاب و رساله در موضوعات مختلف فلسفی، حدیث، فقه و عرفان دارد در اشعار خود سمت و سویی دیگر از جایگاه عالمانه‌اش برگزیده و شاعری است آشنا با مردم و فرهنگ و باورهایشان:

فیض کاشانی با سرگرمی‌های مردم روزگار خود بیگانه نبوده و اصطلاحات آن، بازی‌ها و سرگرمی‌ها در اشعارش دیده می‌شود.

باورهای خرافی مردم را می‌شناسد و چه بسا خود نیز در اشعارش متأثر از آن است.
اسطوره‌ها و افسانه‌های ایران در اشعارش نمایان است.
با کنایه‌ها و ضرب‌المثل‌ها به‌خوبی آشناست.
باورهای دینی و مذهبی در اشعارش بسیار جلوه‌گر است.

کاربرد عناصر فولکلوریک در غزلیات فیض کاشانی

باور به چشم‌زخم

اعتقاد به چشم‌زخم در میان ملت‌ها، ریشه‌ای عمیق دارد. قرآن کریم نیز بر درستی آن صحه گذاشته است. مفسران، آیه شریفه «وَإِنْ يَكَادُ الَّذِينَ كَفَرُوا لَيُزْلِقُونَكَ بِأَبْصَارِهِمْ لَمَّا سَمِعُوا الذِّكْرَ وَ يَقُولُونَ إِنَّهُ لَمَجْنُونٌ وَمَا هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ لِلْعَالَمِينَ» (قلم: ۵۲۵۱) را مربوط به چشم‌زخم و دفع آن دانسته‌اند. چشم‌زخم عبارت از آسیبی است که تصور می‌شود از نگاه حسود یا بدخواه یا حتی ستایشگر به کسی یا چیزی می‌رسد. در دایره‌المعارف دین (ویراسته‌ی یاده) آمده است که اعتقاد به تأثیر چشم بد، جهانی است. پیامبر (ص) فرموده است: «العين حق» (چشم‌زخم حقیقت دارد). (دانشنامه قرآن: ۸۷۳) این باور در غزلیات فیض کاشانی انعکاس یافته است:

گل بنفشه دمیدن گرفت گرد عذارت // نه چشم بد نگریدن گرفت گرد عذارت (غ ۷۷)

راهکاری برای رفع چشم‌زخم

سپند

نه حال است آنکه بینی بر عذارش // برای چشم بر آتش سپند است (غ ۸۹)

و ان یکاد خواندن

دمی چو شاد شوم ان یکاد می‌خوانم // ز شش جهت که مبادا غمی دچار شود (غ ۳۸۸)

چشم بد دور گفتن

دور از چشم بد که سراپای نکوئی // نزدیک‌تر بیا که شوم من فدای تو (غ ۸۰۱)

تقدّس عدد هفت

«(seven) عدد شش به علاوه یک است که نماینده آن در حروف جمل (ابجد) ز است و از دیرباز مورد توجه اقوام و ملل بوده است. گاهی در موارد ایزدی و نیک و گاهی نیز در موارد اهریمنی و شر به کار رفته است. قداست این عدد در آیین مهر سبب شده، مدارج رسیدن به کمال را عدد هفت بدانند. اطلاع بشر از هفت سیاره معروف که قدما تأثیر آن را بر چهار عنصر آب، باد، خاک و آتش موجب پیدایش کل موجودات عالم دانسته‌اند؛ لذا تقدس این عدد بدین

منوال بوده‌است. هفت انوشه، هفت اختر، هفت آسمان، هفت عضو بدن، هفت‌خان، هفت خط جام، هفت اقلیم، هفت قلم آرایش و... همه نشانگر اهمیت این عدد می‌باشند.» (یاحقی، ۱۳۷۵: ۸۷۶) فیض کاشانی در این باره می‌گوید:

هفت دریا اگر شود پر می // کمترین جرعه گلی من است (غ ۱۲۱)

اشک و آهم را دگر جایی نماند // هفت گردون هفت دریا تنگ شد (غ ۳۰۸)

چون فیض ز خویش اگر رهیدم // فرمان ده هفت آسمانم (غ ۵۷۰)

از محبت هست پنهان در دل من آتشی // هفت دوزخ سوزد از زان دره پیدا کنم (غ ۶۴۲)

گفتم همیشه فیض دعای تو می‌کند // گفت این دعا ملائک هفت آسمان کنند (غ ۶۹)

فال

«فال عبارت است از پیش‌بینی سرنوشت انسان یا واقعه‌ای که روی دادنی از روی نشانه‌ای که آن‌ها را امور غیبی می‌شمارند و نزد اعراب فال نشانه‌ای است که تأویل آن مطابق با خواست و کام انسان باشد و آنچه را خلاف آن باشد طیره می‌گویند.» (زرین‌کوب، ۱۳۷۱: ۲۵۶)

در قدیم مردم برای اطلاع از سعد یا نحس بودن کاری، تفأل می‌زدند و امروزه نیز رمال‌ها و فالگیرها با استفاده از روش‌های مختلفی چون قهوه، نخود و کف‌بینی به طالع‌بینی می‌پردازند. علت روی آوردن به فال «در درجه اول عدم آگاهی از مسائل واقعی دینی، اعتقاد داشتن به نیروهای فوق طبیعی و گاهی ترس غیرمنطقی از چیزهای تخیلی و باور کردن اموری که در میان مردم شایع شده و اکثر بدون دلیل است و همچنین دگرگونی‌های اقتصادی و اجتماعی است.» (موسوی‌زاده، ۱۳۸۶: ۳۲) فیض کاشانی نیز آن را به کار گرفته است:

خوشا فال آن کو دوچارش شوی // خوشا حال آنکو نگارش شوی (غ ۹۳۸)

تأثیر فلک و آسمان بر سرنوشت

در فرهنگ عامیانه اعتقاد به تأثیر آسمان بر سرنوشت آدمیان وجود دارد که در غزلیات فیض کاشانی نیز نمود پیدا کرده است:

طالع شوریده بین کان مایه شوریدگی // بی‌خبر یک‌بار از در، در نمی‌آید مرا (غ ۲۴)

کند طالع واژگون خرق عادت نظر کن ببین // چه دانه چه بر درنگر تخم و حاصل عجایب نگر (غ ۴۳۷)

طالع شوریده دارم چو فیض // این همه از بخت و ارون می‌کشم (غ ۶۲۵)

آسمان سبز رنگ

قدما بر این باور بودند که آسمان سبز رنگ است. فیض کاشانی در این باره می‌گوید:

ما ز مافوق فلک در بحر و بر افتاده‌ایم // در تک این بحر اخضر چون گهر افتاده‌ایم (غ ۶۷۱)

خورشید و ذره

«بر اساس باورهای پیشینیان، ذرات غبار پراکنده در هوا، از خورشید جدا شده‌اند و جزیی از آن هستند و در تلاشند که خود را به اصل خویش برسانند. از این رو افسانه‌ها و اسطوره‌های متعدد در این باره در فرهنگ عوام رواج یافته است» (صرفی، ۱۳۸۴: ۱۹۰)؛ برای مثال، نیاکان ما با مشاهده ستون نوری که از روزنه سقف‌های گنبدی به درون اتاق‌ها می‌تابید و دیدن ذرات غباری که پیوسته به آن وارد یا از آن خارج می‌شدند، تصور کرده‌اند که اگر ذره‌ای جذب ستون نور شود و از آن خارج نشود، به تدریج به سوی اصل خود به آسمان عروج خواهد کرد. فیض کاشانی در این باره می‌گوید:

مگذار که یک ذره بماند ز وجودش // خورشید دل آرای تو را فیض نقاب است (غ: ۱۰۰)
هر چه را درد و جهان نور هویدایی هست // همه یک ذره خورشید هویدایی توس (غ: ۱۳۳)
آنکه پنهان است از چشم کسان پیداست کیست // در دل هر ذره خورشید نهان پیداست کیست (غ: ۱۶۳)
بودم ز مهرش ذره‌ای بودم ز بحرش قطره‌ای // خورشید بس تابان شدم دریای بی‌پایان شدم (غ: ۶۰۳)
اندر دل هر ذره خورشید جهان تابی است // من تابش آن خورشید از روی تو می‌بینم (غ: ۶۵۶)
شوم محو جمال او بسان ذره در خورشید // شوم گم در خیال او بسان قطره در عمان (غ: ۷۱۵)

کیمیا و کیمیاگری

«فن یا علمی است افسانه‌ای که هدفش استحاله فلزات کم‌بها به زر و سیم است. این فن بر این باور است که اجسام اصل و منشأ واحدی دارند و از نام‌های دیگر آن حجرالغلاسه و کبریت احمر است.» (شریفی، ۱۳۸۷: ۱۱۹۵) هم‌چنین گفته می‌شود که کیمیا «روح و نفس اجسام ناقصه را به مرتبه کمال می‌رساند و مثلاً قلع و مس را به زر تبدیل می‌کند.» (یاحقی، ۱۳۷۵: ۶۸۵)

مس خود می‌زنم به اکسیرت // که تو از حسن کیمیا داری (غ: ۸۹۴)
بر سرخوانش نشسته قدسیان ساغر به کف // هین بیاید اهل دل اینجاست اکسیر بقا (غ: ۲)
دانشی را لطف کن کز وی محبت سرزند // شاید از اکسیر عشقت این مس من زر شود (غ: ۳۸۷)
این مس قلب تو از علم و هنر کی زر شود // عشق اکسیر دلت را باید او را زر شدن (غ: ۷۳۷)
مس وجود تو تا عاقلی نگردد زر // به عشق دل ده و اکسیر را تماشا کن (غ: ۷۴۵)
بیا بیا بزن اکسیر لطف بر مس دل // که تا شود زر مقبول قلب قابل من (غ: ۷۶۴)

اشک

در باورهای عامیانه، اشک را خون دل و سوز جگر می‌دانند و معتقدند که اشک در دل تولید می‌شود و به بام بدن (پیشانی) می‌آید و سپس، از مجاری دمع جریان می‌یابد و از مژگان خارج می‌شود. به همین جهت، اشک را خون دل دانسته‌اند و در حالت اغراق‌آمیز، از گریه به عنوان خون گریستن یاد کرده‌اند. فیض کاشانی می‌گوید:

خون دل تا به کی به دیده برم // چون کنم در جگر ندارم آب (غ: ۵۹)
برای سنگدلان خون دل مریز ای فیض // به کوه هر که برد لعل جود اوست عبث (غ: ۱۹۷)
خون دل را ز دیده خواهم ریخت // سینه بهر تو پاک خواهم کرد (غ: ۲۷۳)

گر خون دل از دیده روان شد شده باشد // رازی که نهان بود عیان شد شده باشد (غ ۳۰۱)
 خون دل را ز دیده خواهم ریخت // در غم عشق زار خواهم شد (غ ۳۱۱)
 این همه خون جگر از دیده رفت // بر نیامد دری از دریای دل (غ ۵۶۶)
 گر هوای لاله و گل داری از خون جگر // بادها در چشم دارم داغ‌ها پیدا کنم (غ ۶۴۱)
 ز بس خون جگر می‌آیدم از دیده گریان // دوصد چشم دگر خواهم که بر زخم درون گریم (غ ۶۸۷)
 من چون نهان کنم که ز غم پرده می‌درد // خون جگر بزیر مژه اشکبار من (غ ۷۶۱)
 از دیده بریز خون دل را // شو جمله نیاز در ره عشق (غ ۵۳۵)
 گر شرابی خواهد از ما خون دل پیش آوریم // آبی از خواهد گوارا دیده را گریان کنیم (غ ۶۹۷)
 شور دریای حقایق ز آب چشم ما ببین // در و لعل خون دل در قعر این دریا ببین (غ ۷۸۰)
 بر دلم از داغ‌ها مشعله‌ها جابه‌جا // بر رخم از خون دل اشک روان جو به جو (غ ۷۹۱)

خون جگر خوردن / خون خوردن

در باورهای عامیانه، حالت‌های مختلف را به اعضای گوناگون بدن نسبت می‌دهند؛ از جمله غم را به جگر منسوب می‌داشته‌اند و اصطلاح «خون جگر خوردن» یا «خون دل خوردن» به معنای رنج و اندوه کشیدن، که در ارتباط با این باور شکل گرفته، در ابیات زیر فیض کاشانی انعکاس یافته است:

مدام خون جگر می‌خورد ز پهلوی خود // چو لاله این دل سرگشته داغدار خود است (غ ۱۰۸)
 می‌خورم خون جگر از خوان عشقت روز و شب // از قضا بهر غذا همواره خونم داده‌اند
 می‌خورم خون جگر تا می‌برم روزی به سر // قسمت از خوان قضا بنگر که چونم داده‌اند (غ ۳۳۲)
 در بزم عشق هرکه به عیش و طرب نشست // بس جرعه‌ها ز خون جگر دم به دم کشید (غ ۴۲۷)
 گفتم نگاهی گفتا که زود است // چندی به حسرت خون جگر نوش (غ ۴۸۷)
 روزی چو کرد حصه مقسم قرار داد // خون جگر وظیفه عشاق زان حصص (غ ۴۹۱)
 بر خوان غم میهمان منم زان می‌خورم خون جگر // خون جگر سازد غذا هرکس که شد میهمان عشق (غ ۵۳۴)
 می‌خورم من خون دل دل خون من // چون کنم ای وای من ای وای دل (غ ۵۶۶)
 ما از کجا و خون جگر خوردن از کجا // بر خوان این جهان به صلائی تو آمدم (غ ۶۸۰)
 می‌خورم خون جگر دم به دم از دست غمت // کرده خو با غم تو این دل خونخواره من (غ ۷۵۴)
 شد دوا درد غذا خون جگر عشق طیب // هر که جوید ز سر صدق شفا بسم الله (غ ۸۴۵)
 در طلب خون دل بسی خوردم // نتوان یافت رایگان ره حق (غ ۵۳۱)
 گفتم که در فراق بس خون دل که خوردم // گفتا که سهل باشد جورم کشیده باشی (غ ۹۰۷)

خرابه و گنج

فیض کاشانی، این باور را، که «گنج در ویرانه‌هاست»، دستمایه مضمون‌آفرینی‌های خود قرار داده است:
 جان مرا جان تویی لعل مرا کان تویی // در دل ویران تویی گنج نهانی مرا (غ ۲۵)

در دل من گنج خود کردی نهان // جای در ویرانه کردی عاقبت (غ ۷۳)
 سرم ویرانه گنج الهی // دلم دیوانه عقل آفرین است (غ ۸۷)
 گر خانه کنم ویران گنجم دهد آن سلطان // آن گنج به خان و مان یعنی بنمی ارزد؟ (غ ۲۸۴)
 مبدا غم دلی را جز دل من // که جای گنج در ویرانه باشد (غ ۳۰۵)
 در طلسم ماست پنهان گنج سر معرفت // تا شود این گنج پیدا خویش را ویران کنیم (غ ۶۹۶)
 گنج مهر خود نهادی در دلم // کردی آباد این دل ویران من (غ ۷۶۵)
 دل گیرد و جان بخشد آن دلبر جانانه // ویران چو کند بخشد صد گنج به ویرانه (غ ۸۵۰)

مار و گنج // اژدها و گنج

از قدیم مرسوم بوده که هر جا مار هست گنج هست و در بسیاری از موارد آثارشناسان یکی از نشانه‌های دفینه را وجود مار در آن نقطه می‌دانند.

وصال دوست چو خواهی بساز با غم دوست // چو گنج باشد ناچار اژدهایی هست (غ ۱۵۷)
 به فکر کار فتادی به گنج ره بردی // تو میر گنج شو اکنون که رنج مار گذشت (غ ۱۷۹)
 درین گلشن من بیدل به بوی یار می‌گردم // پی گنجی درین ویرانه هم چون مار می‌گردم (غ ۶۰۰)

حلقه به گوش

«حلقه به گوش» کنایه از غلام و فرمانبردار است، چه معمول بود که به گوش غلام حلق اندازند.
 زان لب و چشم مست خواهم شد // حلقه در گوش تاک خواهم کرد (غ ۲۷۳)
 توانی خاک در چشم زمین ریخت // توانی حلقه در گوش زمان کرد (غ ۲۷۵)
 حلقه به گوش ویم رفته ز هوش ویم // گوش مرا می‌سزد نغمه الحان او (غ ۷۹۴)

قطره باران و گوهر

یکی از باورهای کهن که مرکز آفرینش بسیاری از مضامین و مفاهیم بکر نیز شده است اعتقاد به پیدایش گوهر به واسطه قرار گرفتن درون صدف و آمیختگی آن با خس و خاشاک است. در غزل فیض کاشانی نیز این باور نادرست با تشبیه تمثیلی زیبایی محلّ مضمون آفرینی شده است:
 دل که در بند غمت افتاد شد در یتیم // قطره باران چو افتد در صدف گوهر شود (غ ۳۸۶)

هما

هما مرغی است که به استخوان‌خواری و بی‌آزاری معروف است و در افسانه‌ها رمز سعادت و پادشاهی پنداشته شده است. مردم قدیم هما را مرغی مبارک و موجب سعادت می‌شمردند که سایه آن بر سر هر کس بیفتد، به دولت و پادشاهی دست می‌یابد. «در کتب جانورشناسی از قبیل حیات‌الحيوان و عجایب‌المخلوقات و نیز الحیوان و نزهت‌نامه

علایی سخنی دربارهٔ این پرنده وجود ندارد ولی در شعر و ادب فارسی وجود آن امری مسلم و سعادت بخشی سایهٔ او جزء بدیهیات به شمار می‌رفته است.» (هدایت، ۱۳۵۶: ۲۲)

از تارو بود علم و عمل دامی ار تنیم // فیض اوفتد همای سعادت به دام ما (غ ۳۹)
همای اوج سعادت به دام ما افتد // امام را گذر ار بر مقام ما افتد (غ ۴۷)
جلوه‌گاه طایر اقبال گردد هر کجا // سایه اندازد همای چتر گردون‌سای تو (غ ۱۳۲)

بخت

اتفاق، شانس. «۱ شوهر و همسر، در اصطلاح زنان، مردی که به عنوان شوهر نصیب دختری خواهد شد. ۲ آن‌چه در زندگی زناشویی، از نظر زنان به سعادت‌مندی و کامیابی تعبیر می‌شود.» (شاملو، ۱۳۸۲: ۸۲۸) هر گاه کسی شوهر نکند یا زن نگیرد می‌گویند: بختش خوابیده، اگر زن بگیرد یا شوهر کند می‌گویند بختش باز شد. در غزلیات فیض کاشانی به معنی اتفاق و شانس به کار رفته است:

بخت بدبین کز پیامی خاطر ما خوش نکرد // آرزویی از نکویان بر نمی‌آید مرا (غ ۲۴)
فیض روز تو هم تیره از آن است // بخت من هم سیه ز آه من است (غ ۹۰)
چارهٔ عاشق همین بیچارگی است // همدمش جز بخت نافرجام نیست (غ ۱۷۱)
فیض را بخت اگر کند یاری // در ره عشق حق علم باشد (غ ۲۹۱)
ای که گفתי سوختی ای فیض و کارت خام ماند // آری آری چون کنم بخت زبونم داده‌اند (غ ۳۳۲)
یار اگر آشنا شود چه شود // بخت اگر یار ما شود چه شود (غ ۳۹۰)
طالع شوریده دارم چو فیض // این همه از بخت وارون می‌کشم (غ ۶۲۵)
ای فیض غم مخور که به مقصود می‌رسی // بخت مساعدت کند و روزگار هم (غ ۶۶۴)
از بخت شکوه دارم و از دست یار هم // از دست خویش نالم و دست نگار هم (غ ۶۶۵)
ای فیض مکن شکایت از بخت // کز یار به سوی یار رفتیم (غ ۶۷۷)
بیا ای اشک خونین تا که بر بخت زبون گریم // کشم آهی ز دل و ز ابر آزادی فزون گریم (غ ۶۸۷)
می‌نال ای دل بر سرنوشت // فکری به حال بخت زبون کن (غ ۷۵۲)
ناله‌ام از بخت مادر زاد خود // عشق من از حسن مادرزای تو (غ ۸۰۰)
نفس برآید و مقصود بر نمی‌آید // فغان که بخت من از خواب بر نمی‌آید (غ ۶۲)
دیدهٔ بخت به افسانهٔ او شد در خواب // کو نسیمی ز عنایت که کند بیدارم (غ ۱۱۵)

مهر گیاه

«گیاهی باشد شبیه آدمی و در زمین چین روید و آن سرازیر و نگون‌سار می‌باشد، چنان که ریشهٔ آن به منزلهٔ موی سر اوست، نر و ماده در گردن هم کرده، پای‌ها در یک‌دیگر محکم ساخته. گویند هر آن که آن را بکند، در اندک روزی بمیرد و طریق کندن آن چنان است که اطراف آن را خالی کنند، چنان که به اندک روزی کنده شود و ریسمانی بر آن بندند و سر ریسمان را بر کمر سگ تازی محکم سازند و شکاری در پیش آن سگ‌ها رها کنند. چون سگ از عقب

شکار بدود، آن گیاه از بیخ و ریشه کنده شود و سگ بعد از چند روز بمیرد و آن را «مردم گیاه و مردم گیاه» خوانند.»
(هدایت، ۱۳۸۵: ۱۲۷) «گویند با هر کس باشد محبوب القلوب خلق گردد.» ← (خرمشاهی، ۱۳۷۵: ۱۰۲۴)
تا امر و خلق جمله شود دوست دست صنع // کشته است تخم مهر گیاهی به خاک ما (غ ۳۴)

طبابت‌های عامیانه

توتیا / سرمه / کحل

«دارویی بوده است از برای منفعت چشم و نیز رمَد یا درد چشم را با آن مداوا می‌کردند.» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۹۰)
خاک رخت با من نما تا سازم آن را توتیا // بهر تماشای رخت روشن کنم زان دیده من (غ ۷۷۲)
شود شود که کشم سرمه‌ای ز نور یقین // بود که بینش چشم دلم فزوده شود (غ ۳۹۴)
سرمه خاک رخت را منتظر // بر سر هر کوچه‌ای کوری دگر (غ ۴۵۵)
به چشم داشت نظاره بودم تاکنون اکنون // ز بینش سرمه‌ای بخشیدیم نظاره‌تر کردی (غ ۸۸۳)

دیوانه و زنجیر

در قدیم برای مراقبت و آرام کردن دیوانگان به منظور اینکه به خود و دیگران آسیبی نرسانند، دست و پای آنان را با زنجیر می‌بستند و یا در دارالمجانین از آن‌ها نگهداری می‌کردند. (الگود، ۱۳۵۲: ۲۱)
تا مرا عشق تو با دیوانگان زنجیر کرد // فارغم از خدمت استاد و جور پیر کرد (غ ۲۶۸)
و گر زلفش شود زنجیر عشاق // برو عاشق شو و دیوانه میباش (غ ۴۸۰)
فیض تا چند به زنجیر خرد باشد بند // شکر الله که دیوانه شدم وارستم (غ ۵۸۵)
بجنبانید تا زنجیر زلفش // جنونم بیشتر شد چون کنم چون (غ ۷۷۴)
در عشق گشتم بیقرار زنجیر من شد زلف یار // چشم خرد از من مدار هذا جنون العاشقین (غ ۷۸۴)
ای عاقلان دیوانه‌ام زنجیر زلف یار کو // بر شعله‌های شوق دل پروانه‌ام دلداری کو (غ ۸۱۲)
شد دلم دیوانه در زنجیر غم // صبر تا کی ای پری رخسار هی (غ ۹۴۰)
تا رهایی یابم از زنجیر عقل // مطرب دیوانگان بردار هی (غ ۹۴۱)

مومیایی

مومیایی در طب سنتی برای درمان التهاب، آسیب مفاصل، شکستگی‌ها، زخم‌ها و دردهای ستون فقرات مورد استفاده قرار می‌گیرد.

زسنگ قهر تو بر دل شکستی ار آید // ز لطف‌های لطیف تو مومیایی هست
دل شکسته کجا بندم و دهم به کدام // ز پای تا سرت آیین دلربایی هست (غ ۱۵۶)

باورهای مربوط به موجودات موهوم و خیالی

دیو پری

دیوان بنا بر روایات موجوداتی زشت‌رو و شاخ‌دار و حیل‌گرند که از خوردن گوشت آدمی روی‌گردان نیستند. اینان اغلب ستمکار و سنگدل هستند و نیروی عظیمی دارند و در انواع افسونگری چیره‌دستند و در داستان‌ها به صورت‌های دلخواه در می‌آیند. (یاحقی، ۱۳۷۵: ۲۰۲) گاهی دیو و پری را در مقابل یک‌دیگر به کار می‌برند. دیو بسیار زشت و پری بسیار زیباست. (شمیسا، ۱۳۸۷: ۵۲۴) که باید گفت در ادب فارسی از جفت‌های متقابل به شمار می‌آیند.

آهنگ جانان کرد جان ای مطرب آهنگی بس است // دیوانه شد دل زان پری دیوانه را رنگی بس است (غ ۸۴)

دیوار کندم جادو در عشق پری‌رویان // دل می‌ندهم از کف دیوانه نخواهم شد (غ ۳۱۲)

ز مهر آن پری رویم دل دیوانه روشن شد // سراسر مشعلی شد دل تمام این خانه روشن شد (غ ۳۱۷)

از برم رفت آن نگار و عقل و هوش از سر برد // یادگارم ز آن پری داغ دل دیوانه ماند (غ ۳۳۱)

مگذار به دام نفس افتد // از چنگل دیو جسته‌ای را (غ ۲۸)

نفس را با هوا زنیم به دار // دیو را با هوس کنیم به دام (غ ۵۷۱)

غول

«نوعی از دیوان زشت که مردم را در صحراها هلاک کند و به هر شکل که بخواهد درآید و مردم را در بیابان به نام بخواند و از راه ببرد. به گمان عوام غول موجودی وهمی است که نیمه بالی تن او به شکل انسان و نیمه پایین به شکل اسب یا بز تصور شده است.» (یاحقی، ۱۳۷۵: ۳۱۶)

غولی ز هر طرف ره وا مانده زنده // آه از صغیر راهزنان اهدنا الصراط (غ ۵۰۰)

پیرو غولان مشو و ز پی دیوان مرو // دست بدار از هوس پای بکش از خسان (غ ۷۲۲)

باورهای مربوط به موجودات و پدیده‌های اساطیری

آب حیات / آب حیوان / چشمه حیوان

در قصه خضر آمده است که در دل ظلمات به چشمه آب حیات رسید و از آن نوشید و عمر جاویدان یافت. (خرم‌شاهی، ۱۳۷۵: ۲۶۳) اعتقاداتی وجود دارد مبنی بر این که چشمه‌ای وجود دارد که هر کس از آب آن بخورد، عمر ابد و زندگانی جاوید می‌یابد؛ این آب را آب حیات نامیده‌اند. بنا بر این اعتقادات، افسانه‌هایی از این قبیل که خضر از این آب خورد و عمر جاودانی یافت و یا اینکه اسکندر به طلب آن رفت، ولی به آن دست نیافت، به وجود آمده است. فیض کاشانی هم در اشعار خود، به آب حیوان اشاره‌هایی داشته است:

آتش است این عشق یا آب حیات // یا بهشت و کوثر و رضوان ما (غ ۴۲)

فیض اگر آب حیات از گهر نظم چکاند // هم از آن روست که او خاک در مردان است (غ ۱۴۲)

آب حیات هست نهان در دهان یار // بوس لبی و عمر فراوانم آرزوست (غ ۱۵۴)

از نم‌زار لعل شیرینت // آب حیوان همی برند ملاح (غ ۲۰۷)

ظلمات بمان زلف برانداز و لبش بوس // خضر آب حیات از لب جانان مزه دارد (غ ۲۵۲)

آب حیوان در لب لعل تو و ما خشک لب // حسرت آن لب مرا از جان شیرین سیر کرد (غ ۲۶۸)
 محنت این سرا بکش ریح نجات می‌رسد // در ظلمات صبر کن آب حیات می‌رسد (غ ۲۸۷)
 زیر خط آب حیات از لب او نوشیدم // ره به سر چشمه خضر از ظلماتم دادند (غ ۳۳۵)
 دلم هر لحظه یا حی سرآید // جهان را ز آب حیوان آفریدند (غ ۳۴۰)
 در آرزوی آب حیات از لب لعلت // لب تشنه بمردیم و مکیدن نگذارند (غ ۳۴۱)
 با آب حیات است که جز خضر خط تو // کس را به حوالیش چریدن نگذارند (غ ۳۴۲)
 بر لبم لب بنهی تا آبی // کشم از چشمه حیوان چه شود (غ ۳۹۲)
 آب حیات من تویی فوز و نجات من تویی // صوم و صلوه من تویی بی تو به سر نمی‌شود (غ ۳۹۹)
 آب حیوان که خضر در ظلماتش می‌جست // به جز از عشق نبود این خبر از غیب رسید (غ ۴۰۹)
 جان و دل ما بعشق باقی است // عشق آب حیات ماست ای فیض (غ ۴۹۹)
 همتی کو تا به ظلمت در روم // جست و جوی چشمه حیوان کنم (غ ۶۴۴)
 چون فیض رسیدیم به سر چشمه حیوان // از مرگ رهیدیم و ز آفات جهیدیم (غ ۶۸۲)
 تشنه یکنچند دویدیم درین وادی خونخوار // آخر از چشمه حیوان تو یک جرعه چشیدیم (غ ۶۸۴)
 چشم مست تو ساقی ایمان // لب سیراب چشمه حیوان (غ ۷۱۷)
 آب حیوان خضر در ظلمات // آب حیوان ماست این دیوان (غ ۷۲۶)
 نور تو جهان بگرفت عالم همه روشن شد // ای آب حیات جان یا رب ز چه جویی تو (غ ۸۰۶)
 بری رهی بسرّ ظلمات آب حیوان // مگرش دمیده بر لب خط سبز دیده باشی (غ ۹۰۸)

قاف و عنقا (سیمرغ)

عنقا مرغ اساطیری اعراب است که نشیمن او کوه قاف است، سیمرغ مرغ اساطیری ایرانی‌هاست که نشیمن او البرز است، معمولاً این دو مرغ اساطیری را یکی قلمداد کرده‌اند... سیمرغ تنهاست همدم و جفت ندارد. (شمیسا، ۱۳۸۷: ۷۱۲)
 پیرامون کوه قاف نیز باورها و اساطیر متعددی شکل گرفته است. به اعتقاد پیشینیان، «قاف نام کوهی است که سراسر خشکی‌های زمین را فرا گرفته و گویند کناره‌های آسمان بر آن نهاده شده است. گرداگرد زمین و میخ زمین است. جنس این کوه را زمرّد سبز می‌دانستند و عقیده داشتند که کبودی آسمان، روشنی زمرّدی است که از آن می‌تابد و گرنه آسمان از عاج سفیدتر است. به همین جهت، قاف را کوه اخضر نیز نامیده‌اند.» (یاحقی، ۱۳۷۵: ۶۴۴)
 گر وزد بویی از آن بر کوه قاف // جان عنقا در بدن مستی کند (غ ۳۰۵)
 عنقا طلبا خوش باش، کز دولت عشقش من // در قاف وجود خود، عنقای دگر دارم (غ ۶۰۸)
 کس دید و کس ندید بپریم زین قفس // تا کوه قاف جانت عنقا روان رویم (غ ۷۰۱)

افسون، سحر و طلسم

جادو (MAGIC) «مجموع اعتقادات و اعمالی است که در آن‌ها هدف ایجاد اثراتی مافوق طبیعی و خارج از قلمرو شناخته‌های عقلی است از راه تسلط بر نیروهای نامرئی یا استفاده از ارواحی که در خدمت این نیروها قرار

دارد.» (سعیدیان، ۱۳۸۰: ۱۳۷۲) جادوگری امری است که از دوران‌های دور، در بیشتر نقاط گیتی رواج داشته و بسته به فرهنگ، منطقه جغرافیایی و دین، در هر منطقه، ویژگی‌های خاص خود را داشته است. طلسم «شامل اشکال و ادعیه که به توسط آن اعمال خارق عادت انجام می‌دهند. شکل و صورتی عجیب که بر سر دفاین و خزاین تعبیه کنند.» (دهخدا، ۱۳۲۵: مدخل طلسم) فیض کاشانی هم در اشعارش، اشاره به سحر، افسون و طلسم دارد:

نمی‌دانم چه افسون می‌دمد در من که هر ساعت // شود شوق من افزون‌تر شود در دم فراوان‌تر (غ ۴۵۴)
تا کی افسون من از تو بنیوشم // یا بکش ورنه ترک افسون کن (غ ۷۵۳)
من نه آنم که ز سودای تو دل بردارم // عقل افسون چه دمد بیهده درباره من (غ ۷۵۴)
غمزه چشم پرفت سحر حلال می‌کند // بی‌سخن آن لب و دهان وصف جمال می‌کند (غ ۳۵۹)
عقل‌ها را هم چو سحر ساحران // می‌کند یک لقمه اژدرهای عشق (غ ۵۳۷)
بنای چشم بر جانم طلسمی است // درون پیکرم گنجی دفین است (غ ۸۷)
گنجی است معرفت که طلسمش نهفتن است // راهش غبار شرکت ز ادراک رفتن است (غ ۱۱۹)
در طلسم ماست پنهان گنج سر معرفت // تا شود این گنج پیدا خویش را ویران کنیم (غ ۶۹۶)

جام جم

«آیینۀ اسکندر آیینۀ‌ای بود که بر بالای منار اسکندریه، که از بناهای اسکندر بر کنار دریای روم بود، نصب شده و اوضاع کشتی‌ها را از دور نشان می‌داد. در شعر فارسی گاهی آیینۀ اسکندر مترادف با جام جم آمده است.» (شریفی، ۱۳۸۷: ۷۴۱)

گو، هر که هر چه گم کند، از ما سراغ کن // جام جهان‌نماست دل بی‌غبار ما (غ ۳۳)
جام گیتی نمای عشقم ده // کمتر از جم نمی‌توانم بود (غ ۳۷۰)
حرف جمشید و تخت کی تا چند // یاد آفرید و جام جم تا کی (غ ۹۱۵)
چو مستعد نظر نیستی وصال مجوی // که جام جم نکند سود وقت بی‌بصری (غ ۱۳۹)

بازی‌ها

چوگان

چوگان شد آن زلف بر خال یعنی // بردی ز خوبان گوی کرامت (غ ۱۹۰)
چوگان قضا سوی زبرشان ببرد که // افتند گهی زیر سراسیمه چو گویند (غ ۳۶۷)
گر به میدان دست آری سوی چوگان در زمان // صد هزاران گوی سر از هر طرف پیدا شود (غ ۳۸۴)
نهادم سر به فرمانش بکن گوهر چه می‌خواهد // سرم شد گوی چوگانش بکن گوهر چه می‌خواهد (غ ۴۰۳)
نهادم سر به فرمانش چو گویم چوگانش // گر این خواهد من این باشم و رآن خواهد من آن گردم (غ ۵۹۸)
بلی‌گوی و بلاجویم قضا چوگان و من گویم // برای خود نمی‌پویم به حکم یار می‌گردم (غ ۶۰۰)
املاک و لطایف را چوگان تو می‌دانم // افلاک و عناصر را من گوی تو می‌بینم (غ ۶۵۶)

چوگان چو به دست گیرد و تازد رخس // در عرصه میدان شوم و گوش شوم (غ ۶۶۰)
تا نپنداری که ما این راه را خود می‌رویم // پیش چوگان قضا چون گوی سر افکنده‌ایم (غ ۶۷۳)
تا برد و بازدش گیرد و اندازدش // گوی دلم می‌تپد در خم چوگان او (غ ۷۹۴)
هر سو کشدت می‌رو هر جا بردت می‌دو // اندر خم چوگانش ای فیض چه گویی تو (غ ۸۰۶)
چون رو نهد به میدان در کف گرفته چوگان // از ما فکندن سر از دوست گوی بازی (غ ۸۹۸)
پیش چوگان غمت ما گوی دل افکنده‌ایم // تو در این میدان سواری هرچه خواهی می‌کنی (غ ۹۳۳)

نرد

«ششدر، به معنی شش خانه (شش خانه به هم پیوسته) است و آن چنان است که مهره یک بازیکن در میان دری که در آخر تخته است، بند گردد و در دیگر درها (خانه‌ها) جفت جفت مهره‌های حریف نشسته باشد، چنان که نتواند به خانه‌ای برود و رهایی آن تنها با رهایی دادن حریف دیگر ممکن است.» (انوشه، ۱۳۸۱: ج ۲، ذیل واژه «نرد»)
نمی‌دانم که خواهم باخت یا برد // بریزم رو به رو بر تخته نرد (غ ۲۳۴)
همه او او همه است خود با خود // جاودان نرد عشق می‌بازد (غ ۲۸۲)
بر تخته گون نرد عشقی // با زد با خویش جاودانه (غ ۸۵۱)

مثل

مثل سخن منظوم یا مثنوی است که حامل پیامی مشخص است و زمانی اعتبار مثل را به دست می‌آورد که در گفتار مردم تکرار شود و کاربرد یابد. (آریان‌پور، ۱۳۸۱: ۱۵۷) در فارسی به آن داستان، داستان، نمون، نیوشه، ضرب‌المثل و تمثیل نیز گفته‌اند. (پورنامداریان، ۱۳۶۸: ۱۱۱۱۴) در تعریف ضرب‌المثل آمده است: «مثل، سخنی کوتاه و قابل حفظ و جالب توجه است که ریشه در اعماق فرهنگ یک جامعه دارد و هنگام مکالمه یا مباحثه درباره مطلبی به تناسب موضوع به کار می‌رود.» (رحیمی‌نیا، ۱۳۸۵: ۷) «ضرب‌المثل نقطه اتصال ادب رسمی به ادب شفاهی است؛ زیرا در مثل تمام ویژگی‌های ادبی از قبیل وزن و آهنگ، صور خیال، اس‌تعاره و تشبیه، ایجاز و اختصار دیده می‌شود. کاربرد مثل زمانی است که گوینده قصد دارد برای مدعای خود حجتی بیاورد تا بر گفته‌های خود مهر تأییدی بزند. امثال جنبه‌ها و ویژگی‌های گوناگونی دارند.» (تمیم‌داری، ۱۳۹۰: ۷۸) «در ضرب‌المثل، قصد نه پنهان کردن معنا که فشرده کردن آن در قالب فرمولی به یاد ماندنی است. ضرب‌المثل‌ها، امثال و حکم و کلمات قصار، همگی فرم‌هایی هستند که حکمت این جهانی، تجربه گذشته را در قالب سرفصل‌هایی کوتاه فشرده می‌کنند که می‌توان در زمان حال به آن‌ها متوسل شد.» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۷۳) در زبان فارسی، گنجینه عظیمی از مثل‌ها وجود دارد که در پی آشنایی با آن‌ها، می‌توان هم با میراث فرهنگی آشنا شد و هم‌چنین به مجموعه‌ای از پندها و حکمت‌ها و نکته‌های آموزنده دست یافت، که به ما در بهبود زندگی کمک کند. امثال و حکم دهخدا و فرهنگ بزرگ ضرب‌المثل‌های فارسی ذوالفقاری دو کتاب در زمینه ضرب‌المثل‌های فارسی هستند. فیض کاشانی، از مثل برای هر چه بارورتر کردن اثرش استفاده کرده است که برای نمونه، چند مورد ذکر می‌شود:

سوی باغ آ فیض و اسرار الهی را به بین // نیست دیدن چون شنیدن این دگر آن دگر است (غ ۸۲)

رنج‌ها باشد کلید گنج‌ها // رنج‌ها از طاقت افزون می‌کشم
تا رسم از رنج در گنجی چو فیض // جورها از چرخ گردون می‌کشم (غ ۶۲۴)
اشاره دارد به ضرب‌المثل مشهور: «نابرده رنج گنج میسر نمی‌شود»
پهنای فلک گر هست ضرب‌المثل وسعت // صحرای دل عاشق پهنای دگر دارد (غ ۲۴۲)
هیچ آزاری ندیدم هرگز از بیگانه‌ای // هر غمی کامد به دل از خویش بود و آشنا (غ ۴)
نظیر ضرب‌المثل (من از بیگانگان هرگز ننالم، که هر چه کرد با من آن آشنا کرد)
تو را چه کم که مرا نیست تاب دیدن رویت // ز عجز شب پره‌ای آفتاب را چه ملامت (غ ۱۸۹)
از زبان این، سخن در گوش آن // می‌رود چون کفش کج در پای کج (غ ۲۰۴)
نیش نوشی در جهان بی نیش غم // یک گل بی‌خار در عالم کجاست؟ (غ ۱۰۵)
هر تخم که کاری ثمر آن درو فیض // می‌کن بنکو کاری انواع غراست (غ ۱۰۴)
سودای شعر گفتن از تست در سر فیض // آن را که درد سر نیست چیزی به سر نبندد (غ ۲۲۷)
نسوزد تا دل از عشقی به سر شوری نمی‌افتد // ندارد درد سر چون کس چرا چیزی به سر بندد (غ ۲۲۹)
پا از گلیم خویش مکش کی توان رسید // در گرد آنکه بر دو جهان در فراز کرد (غ ۲۷۱)
آب چشم آخر بخواهد بردنم تا کوی دوست // قطره قطره جمع گردد عاقبت دریا شود (غ ۳۸۴)
گرم از در برانی آیم از بام // ورم از بام رانی از در آیم (غ ۶۶۹)
به جدّ و جهد می‌جو تا بیابی // اگر جوینده‌ای یابنده باشی (غ ۹۰۶)
برغم انف گروهی که سر کشند ای فیض // منه تو پای برون از گلیم درویشی (غ ۹۱۰)

نتیجه‌گیری

اعتقادات و دانش عوام به مثابه پدیده‌ای آمیخته با اجتماع و رکنی گسست‌ناپذیر از زندگی جمعی در تاریخ پرفراز و فرود بشریت، سهم قابل توجهی از فرهنگ هر ملت را به خود اختصاص داده است. در این میان باورداشت‌های عامه، منزلگاه آشنایی و شناسایی جنبه‌های مختلف فرهنگ توده مردم، محسوب می‌شود. یکی از عوامل مهم غنای شعر هر شاعر، داشتن پشتوانه‌های فرهنگی است که خود از زیرمجموعه‌های مختلفی تشکیل می‌شود. یکی از این زیرمجموعه‌ها «باورهای عامیانه» است که هر شاعری بسته به میزان مطالعات خود در فرهنگ عامه و نیز ارتباط با نهاد جامعه از آن بهره می‌گیرد. باورهای عامیانه مجموعه‌ای از اعتقادات، رفتارها و کردارهاست که اگرچه در برخی از موارد مبنای علمی مشخصی نیز ندارند، همواره در مرکز توجه مردم بوده‌اند.

در غزلیات فیض کاشانی، از فرهنگ توده مردم، باورها، مثل‌ها، افسانه‌ها و مراسمی که فرهنگ ایران را برجسته می‌نماید، استفاده شده است. با مطالعه این دیوان شعری می‌توان ردّ پای اساطیر و آیین‌های کهن و فرهنگ عامه را در بسیاری از صفحات آن مشاهده کرد. بر اساس آنچه گذشت، می‌توان نکات زیر را به عنوان نتیجه بحث مطرح کرد:

۱. غزلیات فیض کاشانی ریشه در فرهنگ مردم دارد و فیض کاشانی بارها عناصری از فرهنگ عامه اقتباس کرده و در اثر خود به کار برده و این دیوان شعر آینه باورها و تفکرات مردم روزگارش است.
۲. برخی از عناصر فرهنگ عامه، ریشه‌های آیینی و دینی دارد و برخی دیگر خرافه محسوب می‌شود.

۳. فیض کاشانی از طریق استفاده از فرهنگ عامه ضمن ارائه بیانی آشنا گونه و دلپسند، درک و فهم اثرش را آسان‌تر کرده و فاصله‌اش را با مخاطبان‌ش کمتر می‌کند و به نوعی هم‌حسی و هم‌نوایی با خواننده ایجاد می‌کند؛ البته خواننده‌ای که اطلاعات جامعی از آیین‌های کهن و گذشته دارد.
۴. غزلیات فیض کاشانی دریچه‌ای به سوی جنبه‌های جامعه‌شناختی می‌گشاید و بیانگر ارتباط نویسنده با مخاطب‌ش در حوزه مسائل اجتماعی است.

منابع

- آریان‌پور، احمد (۱۳۸۱) جامعه‌شناسی هنر، چاپ ششم، تهران: خوارزمی.
- اسکولز، رابرت (۱۳۸۳) درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: مرکز.
- الگود، سیریل (۱۳۵۲) تاریخ پزشکی ایران، ترجمه محسن جاویدیان، تهران: اقبال.
- انجوی شیرازی، سیدابوالقاسم (۱۳۵۲) تمثیل و مثل، تهران، امیرکبیر.
- انوشه، حسن (۱۳۸۱) فرهنگ‌نامه ادبی فارسی (گزیده اصطلاحات، مضامین و موضوعات ادب فارسی)، چاپ دوم، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- بیهقی، حسینعلی (۱۳۶۵) پژوهش و بررسی فرهنگ عامه مردم ایران، تهران: انتشارات آستان قدس.
- پورنامداریان، محمدتقی (۱۳۶۸) رمز و داستان‌های رمزی، تهران: نشر علمی و فرهنگی.
- تمیم‌داری، احمد (۱۳۹۰) فرهنگ عامه، تهران: نشر مهکامه.
- خرم‌شاهی، بهاء‌الدین (۱۳۷۵) حافظ نامه، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۲۵). لغت‌نامه. تهران: دانشگاه تهران: سازمان لغت‌نامه دهخدا.
- (۱۳۶۳). امثال و حکم. چاپ ششم. تهران: انتشارات امیر کبیر.
- رحیمی‌نیا، مصطفی (۱۳۸۵). ضرب‌المثل‌های فارسی و اصطلاحات عامیانه. تهران: آبرون.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۱) یادداشت‌ها و اندیشه‌ها، چاپ چهارم، تهران: اساطیر.
- سعیدیان، عبدالحسین (۱۳۸۰). دایره المعارف نو. چاپ دوم. تهران: انتشارات علم و زندگی.
- شاملو، احمد (۱۳۸۲). کتاب کوچه (حرف ب، دفتر اول). تهران: مازیار.
- شریفی، محمد (۱۳۸۷). فرهنگ ادبیات فارسی. تهران: نشر نو انتشارات معین.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۷). فرهنگ اشارات (دو جلدی). چاپ نخست از ویرایش دوم. تهران: نشر میترا.
- صرفی، محمدرضا (۱۳۸۴). «عناصر فرهنگ عامه در غزلیات حافظ»، فرهنگ، سال ۱۸، ش ۵۵، صص ۱۶۵۲۰۰.
- فیض کاشانی، محسن (۱۳۷۵) دیوان کامل اشعار، توضیح و تصحیح سیدعلی شفیعی، تهران: نشر چکامه.
- (۱۳۸۳) شوق مهدی، توضیح و تفسیر علی دوانی، قم: انصاریان.
- گرامی، بهرام (۱۳۸۹). گل و گیاه در هزار سال شعر فارسی (تشبیهات و استعارات). تهران: سخن.
- ماهیار، عباس (۱۳۸۲) شرح مشکلات خاقانی، دفتر یکم «ثری تا ثریا»، کرج: جام گل.
- محبوب، محمدجعفر (۱۳۸۲). ادبیات عامه ایران. به کوشش حسن ذوالفقاری. تهران: چشمه.
- موسوی‌زاده، سیدحسن (۱۳۸۶)، «فال سپردن سرنوشت به خرافات»، ماهنامه زائر، سال چهاردهم، شماره ۱۵۷، صص ۲۱-۴۲.
- هدایت، صادق (۱۳۵۶). نیرنگستان. تهران: جاویدان.
- (۱۳۸۵). فرهنگ عامیانه مردم ایران. گردآوری جهانگیر هدایت. چاپ ششم. تهران: نشر چشمه.
- یاحقی، محمدجعفر (۱۳۷۵). فرهنگ اشارات و اساطیر داستانی. تهران: سروش.

مقام اجتماعی شاعر به روایت تذکرة‌های فارسی

زهره محمدی شاهرخ آبادی

دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کاشان

z. mohamadi5717@gmail.com

حسین قربان‌پور آرانی

دانشیار دانشگاه کاشان

ghorbanpoorarani@yahoo.com

چکیده

«مقام اجتماعی هنرمند» از جمله مباحثی است که در مکاتب فکری، هنری و اجتماعی غرب و شرق بدان توجه شده است و یکی از مباحث اصلی در بررسی‌های جامعه‌شناسی ادبیات به شمار می‌رود. در سیر تحول ذوق ادبی، عوامل و اوضاع و شرایط متعدد و گوناگونی در کار بوده است. یکی از مباحث اصلی استقرار و شکل‌دهی ذوق ادبی در آفرینش‌های هنری و یکی از نمودهای تحول ذوق زمانه، «تغییر مقام اجتماعی شاعر» است. از علل اصلی تغییر مقام اجتماعی هنرمند کارکرد گزینش شده از هنر در دوران مختلف به وسیله گروه‌های اجتماعی و ادبی است. شوکینگ تغییر مقام اجتماعی هنرمند را ریشه در تغییر کارکرد هنر و شعر می‌داند. با بررسی آراء و نظرات تذکره‌نویسان به عنوان مخاطبان جدی آفرینش‌های هنری مشخص شد که مقام اجتماعی شاعران به تعریف و دیدگاه تمایلات زمانه از کارکرد هنر باز می‌گردد. این که در هر دوره کدام کارکرد هنر در نزد ارباب قدرت و هنر معیار و اصل باشد و گزینش شود، مقام اجتماعی هنرمند را تعیین می‌کند. کارکردهای گزینش شده مختلف هنر هم‌چون ابزاری برای حفظ بقا و جاودانگی، شهرت، اعتبار، معاش و نیاز دوسویه ارباب قدرت و هنر به یک‌دیگر برای این مقاصد از عوامل تعیین‌کننده ذوق ادبی، تعیین جایگاه و مقام شاعران از نظر تذکره‌نویسان و در نتیجه شکل‌دهی به جریان‌ها و آثار هنری در هر دوره می‌باشد.

کلیدواژه‌ها: مقام اجتماعی شاعران، تذکره‌های فارسی، ذوق ادبی، کارکردهای هنر.

۱. مقدمه

اوضاع و احوال مقام اجتماعی هنرمند هرگز در همه مکان‌ها و دوره‌ها یکسان نبوده است و این در حقیقت یکی از معیارهایی است که با آن می‌توان میان فرهنگ‌های محلی تمایز گذاشت. طبقه اجتماعی هنرمند در همه دوران‌ها ثابت نبوده و در برخی برهه‌های زمانی مقام هنرمند در اجتماع خوب و رضایت‌بخش نبوده است. البته آن دسته از هنرمندان که به قله‌های شهرت می‌رسیدند همیشه بلافاصله در میان بالاترین محافل اجتماعی با اکرام و احترام پذیرفته می‌شدند. این امر خود دلایل مختلفی دارد. شاعران برای حصول به اغراض و مقاصد شخصی و هنری خویش از قبیل ترقی و پیشرفت در زندگی هنری، نامجویی و شهرت و کسب معاش می‌بایست خویش را تحت حمایت امیر یا بزرگی قرار دهند؛ و تنها راه ترقی در زندگی هنری، اتحاف صادقانه و پرشور و تام و تمام اثر به مخدوم و دریافت هدایا و الطاف محبت آمیز مخدوم در مقابل آن بود. شاعران به طور کلی قوت و معاش خود را در در کاخ‌های مخدومان به دست می‌آوردند و در آنجا بود که در سور و ولیمه‌های اتفاقی در «پائین میز یا سفره می‌نشستند، یعنی در صف خدمتکاران، که به هیچ وجه جایگاه محترمانه‌ای نبود:

«تا مدت‌های مدید فرزند یک خانواده خوب اگر نویسنده یا نقاشی حرفه‌ای می‌شد، چنان بدو می‌نگریستند که گویی «خاندان نبوتش گم شده، زیستن از راه قلم، پیشه محترمانه‌ای نبود.» (شوکی‌نگ، ۱۳۷۳: ۳۴)

در مکاتب فکری غرب، افلاطون نخستین کسی است که به مقام اجتماعی هنرمندان و بالاخص شاعران توجه کرد. وی در رساله‌های متعدد خود از جمله رساله فدروس، جمهور و ایون به جایگاه شعر و شاعری پرداخته است. در رساله فدروس در بحث از زیبایی، از قول سقراط درباره شعر سخنان دلنشین می‌گوید و شعر را از غلبه بیخودی می‌داند. در حقیقت افلاطون در این کتاب به طور کنایه شعر را نوعی از «هذیان» می‌خواند و شاعر را کسی می‌داند که آشفته و پریشان است و از خود برآمده و بی‌خویشتن شده است و از این رو در سلسله مراتب ارواح و عقول انسانی برای روح شاعر جایی در مرتبه نهم و بین درجه اهل رموز و اهل صنعت معین می‌کند. در صورتی که صدر مراتب را که بلاواسطه بعد از مقام خدایان است به فلاسفه و حکما وا می‌گذارد و همین فاصله زیادی که بین مقام حکیم و مقام شاعر قایل می‌شود معلوم می‌دارد که در نظر افلاطون شعر چندان مقام مهمی ندارد. (نک افلاطون، ۱۳۴۶: ۸۴) برای حل این نکته که به ظاهر متناقض می‌نماید باید به خاطر آورد که در وجود افلاطون همواره باید جنبه فلسفی را از جنبه هنری جدا کرد. وی از این حیث که هنرمند، صنعت‌گر است به اعلی درجه امکان از زیبایی شعر لذت می‌برد و آهنگ و لطف و عظمت آن را می‌ستاید و حتی در بعضی از آثار خود نیز اسلوب شاعرانه به کار می‌برد و شوری عجب برمی‌انگیزد و خلاصه وقتی از دریچه چشم هنرمند به جهان می‌نگرد شعر را عالی‌ترین و برترین وسیله تخیلات می‌شمرد و آن را معنی و تجسم زیبایی می‌داند اما همین افلاطون وقتی از نظرگاه حکمت و اخلاق به شعر می‌نگرد آن را به گونه دیگر می‌بیند در این مرحله دیگر زیبایی شعر را فراموش می‌کند و نادیده می‌گیرد و فقط در این معنی می‌اندیشد که فایده آن چیست؟ از خود می‌پرسد که آیا شعر دانشی است که برای تهذیب و تکمیل انسان به کار بیاید یا نیست؟ در کتاب جمهور، افلاطون برای تحقق عدالتی که آن را اساس نظم در جامعه خیالی خویش می‌داند لازم می‌شمرد که تکلیف شعر و شاعری را از لحاظ تأثیر تربیتی و اخلاقی آن تعیین کند. در پایان کتاب دوم جمهور می‌گوید که نباید گذاشت کودکان و جوانانی که وجودشان برای آینده مملکت لازم است از راه شنیدن قصص و خرافات منحرف و گمراه شوند. پس کسی که نظم جامعه را بر عهده دارد باید مراقب قصص و داستان‌هایی که شاعران می‌سرایند

باشد و در نظر بگیرد که بسیاری از این قصه‌ها و داستان‌ها ناپسند و بی‌جا و مضر است و باید از تعلیم و تلقین آن‌ها به کودکان و جوانان خودداری کرد. در رسالهٔ جمهور اقوال شاعران از لحاظ تأثیر اخلاقی آن‌ها مورد بحث و نقد قرار می‌گیرد. بنابراین اشعاری از ایلید و اودیسه که از این‌گونه معانی و مضامین دارند، هر چند از لحاظ شعری زیبا هستند اما چون ممکن است تأثیر بدی در روح جوانان و نوجوانان داشته باشند باید حذف شوند و از تعلیم آن‌ها به کلی خودداری گردد. (نک افلاطون، ۱۳۵۳: ۱۱۱) در رسالهٔ ایون یا شعر و شاعری به این جهت که شاعر نمی‌تواند نظیر سخنی را که در آن حال بی‌خودی گفته است در حال هوشیاری بسازد و حتی آن را به درستی بفهمد و ادراک کند و البته وقتی خود چیزی را نتواند ادراک کند ناچار به دیگری نیز چیزی نمی‌تواند آموخت؛ (نک افلاطون، ۱۳۵۱: ۱۳۳-۱۳۴) بنابراین وجودی عاطل و بی‌فایده است بلکه در بعضی موارد موجب ترویج اوهام و اشاعهٔ فساد و تباهی است و این ملاحظات نشان می‌دهد که چرا افلاطون در جمهور خود نیز جایی برای شاعر باقی نمی‌گذارد و او را بدان سختی از جامعهٔ خیالی خویش می‌راند. بدین‌گونه افلاطون شعر و ادب را بیشتر از نظرگاه اخلاق می‌دید. (نک زرین کوب، ۱/۱۳۶۱: ۲۸۳-۲۸۱) بعد از افلاطون ارسطو در رسالهٔ فن شعر، ضمن بحث در ماهیت شعر و ارکان و مبانی آن سعی می‌کند به ایرادات و اعتراضاتی که افلاطون بر شعر کرده است پاسخ دهد. افلاطون چنان‌که گذشت آثار شاعران را از جهت اخلاقی مضر و از لحاظ علمی دور از حقیقت می‌شمرده است و شعر و شاعری را می‌نکوهیده است. ارسطو در این رساله جواب می‌دهد که شاعر، خواه خوب باشد و یا بد، سخنش راست باشد یا دروغ به هرحال شعر از آثار فعالیت‌های ذهنی انسان است و امری است که دارای وجودی و ماهیتی است پس همان‌طور که برای اطلاع از احوال حیوانات تشریح و مشاهده اجزاء آن‌ها لازم است شعر نیز همان‌گونه باید تحت تجربه و تحقیق قرار گیرد و به علاوه هدف و غایت شعر محدود و منحصر به فایدهٔ اخلاقی آن نیست بلکه غایت آن خوشایندی است و وظیفهٔ تراژدی آن است که عواطف انسان را تهذیب و تزکیه کند و بدین ترتیب، ارسطو در جوابی که به طور غیرمستقیم به افلاطون می‌دهد بیشتر سعی‌اش بر این است که ارزش اخلاقی شعر را از ارزش زیبایی آن جدا کند و شعر را به منزلهٔ امری زیبا مورد تحقیق و تحلیل قرار دهد. (نک ارسطو، ۱۳۴۳: ۱۱۹-۱۲۱)

مکاتب فکری متأخر غرب دید و نظری متفاوت به هنرمند دارند. از نظر فیلسوفان متأخر هنرمند دارای مقامی والا است. فیلسوفانی هم‌چون شلینگ، شوپنهاور و نیچه هر سه اعتباری عظیم برای هنر و هنرمند قائل بودند. (احمدی، ۱۳۸۷: ۱۴۱) شلینگ موسیقی و شعر را برتر از سایر هنرها می‌داند. از نظر وی بهترین زیبایی‌شناس همان آفرینندهٔ زیبایی، یعنی هنرمند است که با فیلسوف همراه و همکار می‌شود. از نظر شوپنهاور هنر کار نبوغ است. نیچه نیز از هنرمند ستایش ویژه‌ای دارد از نظر وی هنرمند جان آزاده‌ای است که نیروی زندگی و عشق را همراه می‌کند و هنرمند بیانگر راستین زندگی است. (همان: ۱۵۵)

از جمله مکاتب هنری در غرب که مقام والای هنرمند را ارج می‌نهد مکتب رمانتیک است. جنبهٔ مرکزی حضور هنرمند در اندیشه رمانتیک است. رمانتیک‌ها در جان هنرمند سرچشمه والایی و ارزش اثرش را می‌یافتند. از جمله رمانتیک‌های آلمانی آندری تارکوفسکی است. از نظر وی «هنرمند به جای همهٔ کسانی حرف می‌زند که خود قادر به سخن گفتن نیستند.» (همان: ۱۲۲) واژهٔ کلیدی و مقدس نقادی برای هنرمند در میان رمانتیک‌ها نبوغ است. هنرمند با الهامی آسمانی آشنا است، روحش سرچشمهٔ نبوغی بی‌پایان است. این نکته هم فاصله و دوری هنرمند را از مردمان عادی نشان می‌دهد و هم به لحن پیامبرگونهٔ او معنا می‌بخشد. یعنی تنهایی و شهادت را ویژگی هنرمند می‌نمایاند. البته

این نظر بعدها در اندیشهٔ رمانتیک‌ها به افراط گرایید و هنرمندان برای خود خط‌کشی و مرزبندی‌هایی قائل شدند و برای خود مقامی لاهوتی تصور کردند که ناسوتیان را یعنی عامهٔ مردم به آن راهی نبود. مشاجرهٔ میان این گروه‌ها و عامهٔ مردم پنهان نبود، بلکه آشکار و علنی بود. یک گروه دیگر که روستی در مرکز آن بر اورنگ نشسته بود، با هدف حفظ اسرار و رموز صنعت و هنر از ناسوتیان و عامهٔ مردم، در انگلستان به وجود آمد. خود روستی یک بار میان خویش و تنیس که به گفتهٔ او همیشه کوشش می‌کرد تا «در قلمرو عامه» باقی بماند، خط تمایزی واضح کشیده بود. نهضت مشابهی که اندکی بعد در آلمان به روی صحنه آمد، همین گرایش بریدن از «اوباش فرهنگی» را از لحاظ اصولی داشت. فرانسویان از «پنج تن از ما» سخن می‌گفتند تا محدودیت حوزهٔ هنرمندان واقعاً فرهیخته را برسانند. (نک شوکینگ، ۱۳۷۳: ۴۶-۴۵)

در جریان‌های فکری شرق یکی از اندیشمندانی که به مفهوم‌سازی هنر پرداخته و به مقام اجتماعی هنرمند توجه داشته، فارابی است. وی جنبهٔ جایگاهی شعر و شاعر را در مدینهٔ فاضلهٔ خویش ترسیم کرده است و برای شاعران بر خلاف افلاطون جایگاهی حائز اهمیت قائل می‌شود. (نک بازرگانی، ۱۳۹۵: ۸۴) از نظر فارابی با عنایت به اینکه فن شعر از اجزای منطقی است و بخش پایانی آن را تشکیل می‌دهد؛ به اندازهٔ خود در ساخت مدینه حائز اهمیت است. از طرف دیگر سعادت غایهٔ القصوایی است که مدینهٔ فاضله به آن سمت روی دارد. از سوی دیگر هر کس را هم نشاید که معلم دیگران باشد. این لباسی است که تنها بر قامت فیلسوف یا همان پیامبر دوخته شده است. (نک فارابی، ۱۴۲۱: ۸۷) از نظر فارابی شناخت چیرستی سعادت، مبادی موجودات و مراتب آن‌ها و کیستی ریاست مدینه از دو راه امکان دارد: ۱- تصور و تعقل و ۲- تخیل. فارابی مدینهٔ فاضلهٔ خویش را در پنج طبقه طراحی و نخستین طبقهٔ آن را به حکیمان و اهل تعقل اختصاص می‌دهد. ایشان در امورات بزرگ و عام می‌اندیشند. مدینه هم مبتنی بر آراء ایشان اداره می‌شود. در مرتبهٔ دوم «ذوالالسنه» یعنی زبان داران قرار می‌گیرند. این عنوان را باید به اصحاب فرهنگ و رسانه ترجمه کرد. (نک فارابی، ۱۴۰۵: ۶۵) اصحاب فرهنگ و رسانه شامل خطیبان، اهل بلاغت، شاعران، موسیقی‌دانان، نویسندگان و نظایر ایشان می‌شود. این گروه بالاترین جایگاه را پس از حکیمان دارند. ارتباط میان حکیمان و گروه‌های بعدی از طریق اصحاب فرهنگ و رسانه برقرار می‌شود؛ زیرا با درک درست اندیشه حکیمان از یک سو و قابلیت تبدیل معقول به محسوس از سوی دیگر مسیر آموزش گروه‌های بعدی را هموار می‌کنند. بنابراین با توجه به این مقدمات شعر به صنعتی مدنی و رسانه‌ای اجتماعی تبدیل می‌شود که نقشی فعال در رواج سیاست و اخلاق به عهده می‌گیرد و از همین جا است که راه فارابی از فیلسوفی چون افلاطون جدا می‌شود؛ زیرا فارابی نه تنها شاعر را از مدینه بیرون نمی‌کند بلکه جایگاهی حائز اهمیت نیز به وی اعطا می‌کند. بنابراین در طبقه‌بندی اصناف جامعه فارابی جامعه را به پنج طبقه از اشرف به اخس تقسیم می‌کند و حکیمان را در مرتبهٔ نخست و شاعران را در مرتبهٔ دوم قرار می‌دهد. این مطلب نشان از اهمیت جایگاه شاعران از نظر فارابی دارد. (نک بازرگانی، ۱۳۹۵: ۸۵) یکی دیگر از اندیشمندان که در طرح ساختار مدنی خویش به مقام اجتماعی شاعران توجه داشته، خواجه نصیر الدین طوسی است. وی در کتاب اخلاق ناصری ارکان مدینهٔ فاضله را به پنج صنف تقسیم می‌کند. جماعت اول افاضل هستند که به تدبیر مدینه می‌پردازند. طبقهٔ دوم عوام و فروتران را به مراتب کمال می‌رسانند. علوم کلام و فقه و خطابت و بلاغت و شعر و کتابت صنعت ایشان بود و ایشان را ذوی الالسنه می‌نامد. نگهدارندگان عدالت (مقدّران)، حافظان حریم و امنیت اهل مدینه (مجاهدان) و جماعتی که اقوات و ارزاق اهل مدینه را فراهم می‌سازند (مالیان) به ترتیب در طبقات سوم، چهارم و پنجم جای

می‌گیرند. خواجه نصیرالدین طوسی با دیدگاهی مشابه فارابی شاعران و اهل بلاغت و خطابت را در بالاترین جایگاه یعنی بلافاصله بعد از افاضل قرار می‌دهد. جماعتی که عوام و فروتران را به مراتب کمال اضافی می‌رسانند به این ترتیب که عموم اهل مدینه را به آنچه معتقد طبقه اول بود دعوت می‌کنند تا هر که مستعد باشد به مواعظ و نصایح ایشان از درجه خود ترقی می‌کند. (نک نصیرالدین طوسی، ۱۳۷۳: ۲۸۶)

در جریان‌های اجتماعی، هنری و ادبی شرق شاعری به منزله حرفه، پیشه و شغل در نظر گرفته می‌شد و لفظ شاعر با معانی بسیار محدودی از قبیل صنعتگر، مأمور و گزافه‌گو به کار می‌رفت و بر طبق سنت اسلامی شاعری امری حقیر بود و به هیچ روی در مقابل علوم دینی پایگاهی نداشت (شمیسا، ۱۳۷۰: ۶۵) و این حقیقت انکارناپذیر است که شاعری در برهه‌هایی از زمان به عنوان شغل و منبع درآمد و گذران زندگی در نظر گرفته می‌شده است. هنر شاعر و نویسنده را در گذشته امیران و محتشمان خریدار بوده‌اند و امروز خوانندگان جرید و کتب خریدار آن هستند. در هر دو حال شاعر یا نویسنده مزدور و پیشه‌وری است که طبعاً انتظار مزد و پاداش دارد. همین مسأله است که او را می‌دارد مطابق ذوق و پسند خریدار سخن بگوید. بدین گونه مسأله «مزد» و «پاداش» در سبک بیان و نحوه الهام شاعر و نویسنده تأثیری بسزا دارد. این امر در بعضی موارد موجب فساد بیان شاعر و نویسنده گردیده است. بسا که رعایت سود و صرفه مالی و مادی شاعر و نویسنده را مجبور می‌کند که جنبه هنری و ذوقی اثر خود را فدا کند. (نک زرین کوب، ۱۳۶۱: ۴۳) در این راستا شک نمی‌توان کرد که شاعران و نویسندگان در اعصار گذشته نیز مانند عصر حاضر مزدوران و پیشه‌وران بوده‌اند که ناچار می‌بایست از عواید آثار خود زندگی کنند. بنابراین کسانی که آن‌ها را به مدحت‌گری و تکدی زیاده از حد سرزنش می‌کنند به خطا می‌روند. (همان: ۴۳) نیز از جهت پشتوانه‌های نظری در این که صاحبان مراتب بلند از پیشه شاعری دوری می‌جویند، ابن خلدون در بحثی اجتماعی و زبانی در باب شاعری و مقام اجتماعی شاعران و استقبال گروه‌های مختلف اجتماعی از آن، شعر را به منزله پیشه و حرفه‌ای می‌داند که اغراض اصیل و اولیه آن، ابراز و به معرض نقد گذاشتن آن چه در حضور صاحبان ادب و چه در حضور ارباب قدرت بود و به این دلیل در دوره‌های اولیه این پیشه مورد استقبال صاحبان مراتب بلند بوده، اما به تدریج با دور ماندن شعر از اغراض اولیه خود یعنی آفرینش ادبی محض و نزدیکی اغراض و اهداف از شعرگفتن به مقاصد سودجویانه و منفعت‌طلبانه برخی اصحاب ادب سبب شد تا بسیاری از افرادی که دارای پایگاه و منزلت اجتماعی یا دینی باشند هم‌چون طبقه عالمان و دانشمندان دینی از این که آن‌ها را در زمره شاعران به شمار آورند ابا داشته باشند و شاعری را مایه ننگ و خوار بدانند. (نک مقدمه ابن خلدون، ۱۳۸۲: ۲ / ۱۲۴۱) در ادبیات فارسی نیز این مسأله مورد توجه شاعران و ارباب هنر بوده است. ناصرخسرو در یکی از قصاید خود که در نکوهش مدح فرومایگان است به منزلت و طبقه اجتماعی پایین پیشه شاعری در جامعه اشاره می‌کند:

اگر شاعری را تو پیشه گرفتییکی نیز بگرفت خنیاگری را

تو برپایی آنجا که مطرب نشیندسزد گر ببری زبان جری را (ناصرخسرو، ۱۳۷۸: ۱۴۳)

۲. بیان مسأله

جامعه‌شناسی هنر و ادبیات با پذیرش این فرض آغاز می‌شود که ادبیات و هنر، یک پدیده اجتماعی است، اما در رهیافت سنتی، هنر و ادبیات معمولاً پدیده‌ای رمانتیک، رازآمیز، آفریده سرآمدها و نخبگان است و این رویکرد، اساساً

هنر و ادبیات را پدیده‌ای برتر از هستی، جامعه و زمان می‌شمارد. جامعه‌شناسی هنر که در پی تبیین ابعاد مکانی و زمانی هنر است و بر خلاف رویکرد سنتی - که صرفاً به ارزش‌ها و یا عناصر زیبایی شناختی آثار توجه دارد - تلاش می‌کند تا بسیاری از عناصر غیر زیبایی شناختی را که در شکل و محتوای آثار هنری و ادبی سهیم هستند نشان دهد و به‌ویژه بر سهم عوامل اجتماعی و چگونگی و نوع محتوا یا شکل آثار هنری تأکید دارد. (فاضلی، ۱۳۷۴: ۱۱۰) قلمرو جامعه‌شناسی هنر نشان دادن زمینه‌ها و مسائلی است که صاحب‌نظران و محققان این شاخه علمی تاکنون به آن توجه کرده‌اند. طبقه اجتماعی هنرمند، اشتغال هنری و پرورش هنرمندان، عوامل اقتصادی و پیوند آن‌ها با هنر، برخی از مسائلی هستند که در جامعه‌شناسی ادبیات به آن‌ها پرداخته می‌شود. (همان: ۱۱۱) از میان شاخه‌های گوناگون جامعه‌شناسی ادبیاتی که از شاخه‌هایی که به طور خاص به بحث مقام اجتماعی هنرمند می‌پردازد «جامعه‌شناسی دریافت یا ذوق ادبی» است.

جامعه‌شناسی ذوق ادبی نشان می‌دهد که دید و بینش اجتماعی نسبت به جایگاه و مقام اجتماعی هنرمندان و شاعران تغییر می‌کند. از نظر شوکینگ این تغییر نتیجه طبیعی و دگرگون شدن دید و بینش جامعه درباره زندگی است. (شوکینگ، ۱۳۷۳: ۳۷) شوکینگ تغییر مقام اجتماعی هنرمند را یکی از نمودهای تحول ذوق زمانه می‌داند و از دلایل اصلی تغییر مقام اجتماعی هنرمند به تغییرات کارکرد هنر در زندگی اجتماعی اشاره می‌کند. کارکردهای هنر در هر زمان و دوره و مکان با توجه به شرایط در حال تغییر و تحول است. یکی از علل تغییر مقام اجتماعی هنرمند، تغییر کارکرد هنر از عنصری تزئینی در زندگی اشرافی به فروش و عالی‌ترین و ژرف‌ترین اندیشه‌های انسانی، منجر به تغییر مقام اجتماعی هنرمند می‌شود. شوکینگ تغییر مقام اجتماعی هنرمند را ریشه در تغییر کارکرد هنر و شعر می‌داند. تغییر کارکرد شعر از عنصری تزئینی به هنر به مثابه فروش یا پیامبر عالی‌ترین و ژرف‌ترین اندیشه‌های انسانی. در سیر تحولات ادبی غرب، «هنر در زندگی اشرافی نقش یک عنصر تزئینی را داشت؛ در زندگی آزاداندیشان طبقه متوسط هنر وظیفه متعالی‌تری داشت و به مثابه فروش یا پیامبر عالی‌ترین و ژرف‌ترین اندیشه‌های انسانی تلقی می‌شد. در چنین شرایط و اوضاع و احوالی نمایندگان و دارندگان هنر نیز مقامی شامخ‌تر از پیش یافتند.» (همان: ۳۷)

از آنجا که «هنر همواره به عنوان رسانه‌ترین رسانه برای ارایه و انتقال عقاید و داشته‌های هر صنف، طبقه و گروه‌های مختلف اجتماعی محسوب می‌شده است.» (احسانی، ۱۳۹۵: ۱۴۱) در ادبیات فارسی نیز تغییر مقام اجتماعی هنرمند را به دلیل تحولات کارکرد شعر شاهد هستیم. کارکرد هنر به مثابه رسانه و ابزاری برای حفظ بقا و جاودانگی، شهرت، اعتبار و... موجب می‌شود که نهاد قدرت برای حفظ بقا و نام و عدت و شوکت خویش و در نتیجه کسب محبوبیت در بین لایه‌های مختلف اجتماع، به قدرت بی بدیل هنر نیاز داشته باشد. هم‌چنین نیاز هنرمند به ارباب قدرت نیز از عوامل مهم تعیین کننده طبقه اجتماعی هنرمند و در نتیجه شکل دهی به ذوق ادبی است. از نظر شوکینگ هنرمند برای نشر و اشاعه آثارش می‌بایست تحت حمایت گروه اجتماعی نهاد قدرت و تحت حمایت امیر بزرگی قرار گیرد؛ (شوکینگ، ۱۳۷۳: ۲۵ و ۲۶) در این میان کارفرمای درباری به یمن مقام اجتماعی اش حکم و داور زیبایی‌شناسی هم می‌شود. به دست آوردن موافقت کامل او به مثابه تحصیل سرمایه‌ای پایدار است. (همان: ۲۵) هم‌چنین این نکته به دید شخصی و فردی هنرمند نیز بستگی دارد. زمانی شاعر از راه هنر والای خود علاوه بر نیل به اغراض و اهداف هنری خویش به اغراض مادی و ثانویه نیز حصول پیدا می‌کند. از طرف دیگر بعضی افراد صرفاً برای حصول مقاصد مادی

به این هنر روی آورده‌اند. این مرز باریک و دقیق میان هنرمندان از نظر تذکره‌نویس دور نمانده و در صورت دوم مصداق سخن تذکره‌نویس است که از شاعری همین گدایی یافته. (سام میرزا، ۱۳۱۴: ۱۴۵)

غرض ما در این پژوهش بررسی مقام و جایگاه اجتماعی شاعران و علل این جایگاه‌ها از نگاه تذکره‌نویسان بر اساس کارکردهای مختلف هنر در هر دوره خواهد بود. تذکره‌های انتخابی ما در این پژوهش به ترتیب زمانی چهارمقاله (۵۵۱ و ۵۵۲ ه. ق)، لباب‌الالباب (۶۱۸ ه. ق)، تذکره الشعرا (۹۰۰-۸۴۲ ه. ق)، تحفه سامی (۹۲۸ ه. ق)، تذکره نصرآبادی (۱۰۸۳ ه. ق) هستند. در گزینش تذکره‌ها سعی شده است که تذکره‌هایی انتخاب گردد که حاوی فوائد و ارزش انتقادی باشند و از تذکره‌های تقلیدی صرف نباشد و بر اساس توالی زمانی از هر قرن یک تذکره به عنوان نمونه انتخاب شده است.

۳. پیشینه پژوهش

با توجه به مباحث اصلی این پژوهش یعنی جامعه‌شناسی ادبیات، مقام اجتماعی شاعر و تذکره از چند پژوهش می‌توان نام برد. در بخش مقاله‌های علمی-پژوهشی به ترتیب تاریخ نشر به موارد زیر می‌توان اشاره کرد:

حسن‌زاده میرعلی، عبدالله، خاتمی، احمد و سیده زهره نصیری (۱۳۹۴)، «تأثیر طبقه اجتماعی بر شعر شاعران دوره مشروطه با تمرکز بر اشعار ایرج میرزا و فرخی یزدی» در این مقاله پژوهندگان به تأثیر پایگاه و طبقه اجتماعی که شاعر در آن قرار دارد و مصلحت اندیشی طبقاتی ویر نوع جهان‌بینی، موضع‌گیری او در برابر وقایع مختلف و نگاه شاعر به مسائل پیرامون خویش اشاره می‌کنند.

اسدی، فهیمه (۱۳۹۴)، «دلایل اجتماعی گرایش ایرج میرزا به ادب غنایی»، در این مقاله محقق به بررسی این نکته می‌پردازد که بین طبقه اجتماعی آفریننده اثر و گرایش وی به سرودن انواع ادبی خاص رابطه‌ای وجود دارد یا خیر. و در پایان نشان می‌دهد که تعلق ایرج میرزا به طبقه اشراف، ساختار و محتوای شعر او را از دیگر شاعران دوره خویش متفاوت می‌کند.

در بخش پایان‌نامه نیز حمیدرضا اسداللهی (۱۳۸۸) در پایان‌نامه «تحلیل و تبیین نوع نگرش تذکره‌نویسان به شاعران» از دیدگاه شوکینگ و روبر اسکارپیت به بررسی مقام اجتماعی شاعران در تذکره‌های مشخص شده‌اش پرداخته و در تذکره‌های مورد بررسی‌اش به طبقه اجتماعی شاعران و شهرت و مقبولیت شاعران را از نگاه تذکره‌نویسان با دیدی آماری و توصیفی بیان کرده است.

با توجه به این مقدمات مشخص شد تاکنون پژوهشی که به صورت مستقل به بررسی جایگاه و مقام اجتماعی شاعران از دیدگاه تذکره‌نویسان باشد نپرداخته‌است.

۴. بررسی مقام اجتماعی شاعران به روایت تذکره نویسان

با توجه به مقدمات پیش گفته در ادامه با بررسی نظرات و آراء تذکره‌نویسان درباره کارکردهای مختلف هنر شاعری در هر دوره به بررسی جایگاه اجتماعی هنرمندان و علل این جایگاه و در نتیجه مقام اجتماعی شاعران از نگاه تذکره‌نویسان، خواهیم پرداخت.

۱-۴- مقام اجتماعی شاعر در چهارمقاله

نظامی که خود از رجال و مخصوصان دربار است، آشکارا ساختار و محتوای چهارمقاله را بر اساس چهار طبقه اجتماعی که هر حکومت و منبع قدرت برای حفظ نام و بقای خود به آن احتیاج دارد پی‌ریزی نموده است: «و پادشاه خردمند را چاره نیست از این چهار شخص: دبیر و شاعر و منجم و طبیب» (نظامی عروضی، ۱۳۲۷: ۱۹) یا در جایی دیگر: «اما دبیر و شاعر و منجم و طبیب از خواص پادشاهند و از ایشان چاره‌ای نیست. قوام ملک به دبیر است و بقاء اسم جاودانی به شاعر و نظام امور به منجم و صحت بدن به طبیب» (همان: ۱۸)

«پس پادشاه را از شاعر نیک چاره نیست که بقاء اسم او را ترتیب کند و ذکر او را در دواوین و دفاتر مثبت گرداند؛ زیرا که چون پادشاه به امری که ناگزیر است مأمور شود از لشکر و گنج و خزینه او آثار نماند و نام او به سبب شاعران جاویدان بماند.» (همان: ۴۴) هم‌چنین وجود دبیران عاقل را از اسباب قدرت و رفعت حکومت می‌داند: «دبیر عاقل و فاضل مهین جمالی است از تجمل پادشاه و بهین رفعتی است از ترفع پادشاهی» (همان: ۴۱)^۱

۱-۱-۴- بقای نام حکومت

یکی از معیارهای ذکر و انتخاب نام شاعران در چهارمقاله، تأثیری است که هر کدام از سخنوران و شاعران نام برده در این اثر و آثارشان در ذکر و بقای نام حکومت می‌گذارند: «همه خداوندان خرد دانند که اینجا حشمت محمود نمانده بود، حرمت فردوسی بود و نظم او و اگر سلطان محمود دانسته بودی همانا که آن آزادمرد را محروم و مأیوس نگذاشتی.» (همان: ۴۶) و یا:

«بسا کاخا که محمودش بنا کرد/ که از رفعت همی با مه مرا کرد

نبینی ز آن همه یک خشت برپای/ مدیح عنصری مانده است برجای» (همان: ۴۵ و ۴۶)

«اسامی ملوک عصر و سادات زمان به نظم رائج و شعر شائع این جماعت باقی است: آل سامان به رودکی، ابوالعباس الربنجی و ابوالمثل البخاری و ابواسحق جویباری و ابوالحسن اغجی و طحاوی و خبازی نیشابوری و ابوالحسن کسائی و...» (همان: ۴۴)

هم‌چنین نظامی در تعریف شعر خوب به ویژگی بقای شعر و در نتیجه بقای خداوند شعر یعنی شاعر اشاره می‌کند: «و باید که شعر بدان درجه رسیده باشد که در صحیفه روزگار مسطور باشد و بر السنه احرار مقروء، بر سفائن بنویسند و در مدائن بخوانند که حظّ او فر و قسم افضل از شعر بقاء اسم است و تا مسطور و مقروء نباشد این معنی به‌حاصل نیاید، و چون شعر بدین درجه نباشد تأثیر او را اثر نبود و پیش از خداوند خود بمیرد، و چون او را در بقاء خویش اثری نیست در بقاء اسم دیگری چه اثر باشد؟» (همان: ۴۷)

در چهارمقاله، طبقه دبیران و شاعران از دید نظامی از طبقات خواص و ملازمان پادشاه محسوب می‌شوند که اهمیت و توجه حکومت و قدرت به آن‌ها سبب اعمال قدرت و نفوذ و حفظ بقای حکومت محسوب می‌شود. به این دلیل که «امرای زمان به داشتن شاعران بزرگ در دستگاه خود علاقه و میل وافری داشته‌اند و این خصوصاً از آن روی بود که شاعران با مدایح غرای خود وسیله بزرگی برای شهرت پادشاهان بوده‌اند و علاوه بر این وجود علما و شعرا و مترسلان در دربارها از لوازم ریاست و سلطنت شناخته می‌شد و به همین سبب حتی رجال و صدور و رؤساء محلی هم به داشتن شاعران مداح در دستگاه خود توجه می‌کردند.» (صفا، ۱۳۶۱: ۳۴۶) به همین دلیل است که نظامی عروضی در

چهارمقاله به صورت مدون و ساختارمند این ضروریات و اسباب را که لازمه دوام هر حکومتی است برای نهاد حاکمیت تشریح نموده است.

مقام شاعربه آن اندازه در نظر نظامی اهمیت دارد که رفتار سلطان ابراهیم با مسعود سعد و در بند کردن وی را دلیل بر غفلت، قساوت قلب یا بددلی آن خاندان دانست و «این بدنامی در آن خاندان بزرگ بماند»: «و جمله آن آزاد مرد (مسعود سعد) در دولت ایشان همه عمر در حبس به سر برد و این بدنامی در آن خاندان بزرگ بماند و من بنده اینجا متوقفم که این حال را برچه حمل کنم؟ بر ثبات رأی، یا بر غفلت طبع، یا بر قساوت قلب یا بر بددلی؟ در جمله ستوده نیست و ندیدم هیچ خردمند که آن دولت را بر این حزم و احتیاط محمّدت کرد.» (همان: ۷۱)

نظامی به مسأله نیاز هنرمند به نهاد قدرت در جهت کسب شهرت و اعتبار در چهارمقاله اشاره کرده است: «چنان که ممدوح به شعر نیک شاعر معروف شود شاعر به صله گران پادشاه معروف شود، که این دو معنی متلازمانند.» (همان: ۷۴) در جایی دیگر با دیدی منحصرأ اقتصادی و منفعت طلبانه و سودگرایانه به مقوله علل و انگیزه شاعری نگاه کرده: «و (فردوسی) شاهنامه به نظم همی کرد و همه امید او آن بود که از صله آن کتاب جهاز آن دختر بسازد.» (همان: ۷۴)

۴-۱-۲- میزان تشخیص طبقه اجتماعی شاعران از دیدگاه نظامی

با وجود اهمیت ساختار اجتماعی در نگاه نظامی و کارکرد شعر و هنر به عنوان حفظ بقا و آینگی شکوه قدرت، تشخیص و استقلال طبقه هنری شاعران در چهار مقاله حفظ شده و مشهود است و نظامی عروضی با توجه به تکریم ادبیات و تبیین معیارها و موازین علمی با زبان ساده کمترین شاعران را گزینش کرده است و به بعد و جنبه هنری شخصیت شاعر و هنر وی هم از لحاظ برشمردن معیارها و ویژگی های یک شاعر ارزشمند و هم از نظر نقد سستی فنی که بر شعر شاعران و مصادیق زیبایی ادبی و هنری، بالاستقلال توجه شده است.

۴-۲- مقام اجتماعی شاعر در لباب الالباب

۴-۲-۱- شاخص درون متنی هنر: اهمیت و فضیلت سخن خصوصاً نظم

عوفی در مقدمه لباب، اهمیت مقام هنرمند را به اهمیت و فضیلت سخن خصوصاً نظم منسوب می‌دارد: «بر عقلاء عالم کون و فساد [واضح و آشکار باد که] سخن که آفریدگار جلّ جلاله و عمّ نواله از جمله حیوانات جنس انس را بدان مخصوص گردانیده است و تاج فضیلت بدان وسیلت بر سر ایشان نهاده که سخن لقب تاش عیسی است یعنی کلمه‌ای است که قالب قلب را روح می‌بخشد... سخن چشمه حیوانی است که صفاء او همیشه از ظلمات دوات می‌تابد و خضر نظم و نثر ازو حیوه می‌یابد چون سکندر قلم که ذوالقرنین است طالب او می‌شود از ظلمات دوات همه درّ و گوهر می‌آرد جنسی ازوی خوب رویان گشاده موی‌اند که آنرا نظم گویند.» (عوفی، ۱۳۶۱: ۶۰ و ۶۱)

بعد از این مقدمه کارکرد اجتماعی شعر یعنی حفظ و بقاء نام سبب اهمیت مقام اجتماعی هنرمند در نظر گرفته شده است: «شعر شریف‌ترین انواع فضل آمد و خود از راه معنی گویی آب حیات است که بعد از فوات ذات سبب بقا اسم است که ثانی حیات فانی است.» (همان: ۶۶)^۲

۲-۲-۴- کارکرد شعر به عنوان تنها ابزار حفظ و بقاء نام

عوفی نیز به کارکرد شعر و هنر به مثابه ابزاری برای بقای نام و نیاز نهاد قدرت به هنرمندان اشاره کرده و شواهدی را ذکر نموده است. وی با نقل شعری از ابوشریف احمد علی مجلّدی جرجانی ماندگاری نام آل ساسان و آل سامان را به واسطه ثنای رودکی و نوای باربد دانسته است:

«از آن چندان نعیم این جهانی / که ماند از آل ساسان و آل سامان

ثنای رودکی ماندست و مدحت / نوای باربد ماندست و دستان» (همان: ۶۳)

در موردی دیگر در معرفی سلطان محمود به اهمیت و توجه وی به شعرا در جهت مخلّد گردانیدن محامد و مآثر وی اشاره می‌کند: «(سلطان محمود) و شعرا را صلات فاخر و جوایز سنی فرمودی تا لاجرم هریک به قدر وسع و طاقت خود ذکر جمیل و نام نیک او را مخلّد گردانیدند و به نظم و نثر تازی و پارسی در محامد و مآثر او دفترها ساختند.» (همان: ۷۴)

عوفی بعد از مقدمه‌ای در فضیلت سخن و شعر و شاعری، به نیاز شاعر به تأیید مراجع و منابع قدرت به عنوان وسیله‌ای برای حصول مقاصد مادی و اجتماعی و شهرت و مقبولیت شاعران و هنرمندان اشاره کرده خصوصاً در دورانی که بازار شعر رونق دارد: «... و فضل بر سر آمده و در فنون فضایل و ضروب شمایل افاضل عالم را در خوی خجلت انداخته و با آنکه از ابنای کبار و علماء نامدار است... فاما چون در این بلاد و دیار این نوع را وسیلت حصول مقصود خود بشناخت و شعر شعرا را رونقی دید... بدانست شیوه نمود. شعر او از شعر متقدمان... در گذشته است.» (همان: ۹۱۱)

یا در موردی دیگر ضمن اشاره به مباحث نقد ادبی که در محفل ادبی صاحب عباد در مورد حسن و قبح شعر در بین بزرگان ادب مطرح بود، ابو محمد خازن (شاعر، ادیب و کتابدار صاحب عباد سده ۴ ق) که «مقالید خزاین هنر در قبضه بیان او بود» از منظر کارکردهای اجتماعی شعر به بحث نگریسته و از میان تمام هنرها و علوم و فضایل، تنها داشتن هنر شاعری و سرودن «ابیات آبدار و اشعاردلفریکه به هر وقتی بدیهه اتفاق می‌افتد» را موجب «قربت ملوک و وزرا و مقارنت صدور و کبرا و وسیلت حصول اغراض صاحبان خود» دانست. (همان: ۶۲)

۳-۲-۴- میزان تشخیص طبقه اجتماعی شاعران از دیدگاه عوفی

معرفی شاعران در لباب تحت تأثیر ترتیب اهمیت طبقات اجتماعی افراد معرفی شده به ترتیب اشعار سلاطین و ملوک و امراء، اشعار وزراء و صدور و کفاه، اشعار ائمه و علماء و صدور و فضلاء و در انتها اشعار شاعران دوره‌های مختلف تا شاعران معاصر خود پی‌ریزی شده است. عوفی کلام پادشاهان را، سلطان و پادشاه کلام می‌داند و سروده‌های آنان را که برای تشحیذ خاطر و امتحان قریحه سروده‌اند نه از جهت این که بتوان آن‌ها را در گروه شاعران قرار داد بلکه از این جهت که خاطر آن‌ها مهبط الهامات ربانی «اهل الدول ملهمون» است، برای تیمن و تزیین کتاب خود در همان فصل ابتدایی کتاب خود آورده است (همان: ۷۲). هم‌چنین ذکر و معرفی اشعار اصحاب دولت و ارباب حشمت و طبقه عالمان و دانشمندان دین و ائمه و صدور در لباب که به دلیل «فضل قوّت و قوّت فضل مدتی مالک ازمه اقیال بودند.» (همان: ۲۱۳)؛ نشان از تأثیر طبقه اجتماعی بر انتخاب و معرفی و نقد اشعار آن‌ها دارد. با این حال بررسی گزاره‌های نقدی معرفی شاعران در لباب الالباب نشان می‌دهد که عوفی در شرح تراجم شاعران به ساختار اجتماعی و

ساختار ادبی زندگی شاعران به نسبت مساوی توجه کرده و تشخیص طبقه اجتماعی شاعراندر لباب حفظ شده است. به عنوان مثال در تراجم پادشاهان، صدور و امیران و عالمانی که که شاعر هم هستند به وجه و بعد هنری شخصیت آن‌ها نیز توجه می‌کند و شخصیت هنری شان را چه از لحاظ معیارهای ارزش آفرین و چه از نظر نقد فنی اشعارشان مورد بررسی قرار می‌دهد و در معرفی شاعران صرف به طریق اولی، به معیارهای هنری و نقد فنی اشعار توجه ویژه دارد.

۳-۴- مقام اجتماعی شاعران در تذکره الشعرا

با نگاهی کلی به ساختار تذکره الشعرا، ساختار کتاب از تحمید باری تعالی، مدح پیامبر، منقبت خلفا، ذکر محامد پادشاه شروع شده با بحثی در بیان فضیلت فصاحت و بلاغت و تفصیل اصحاب این صناعت (همان: ۳) و بیان تخصیص شعرا از فرقه فصحا و بلغا (همان: ۵) ادامه پیدا کرده و سپس به بیان حسب حال مولف و سبب تحریر این کتاب (همان: ۱۱) پرداخته و بعد از ذکر محامد صاحب دولتی که این خدمت وقف خیرات و احسان اوست. (همان: ۱۴) به بیان آئین این کتاب و تعیین طبقات و ابواب آن (همان: ۱۵) به بیان مضامین کتاب که در ابتداء تذکره شعرای عرب (همان: ۱۶-۱۹) و سپس فهرست طبقات هفتگانه پرداخته است. دولتشاه در تذکره خویش در مقام نظر به بیان دیدگاه‌های متقدمان شعرا هم‌چون سنایی و نظامی، در مورد مقام اجتماعی شاعران اشاره نموده است: «قال السنائی فی هذا المعنی: شاعران را از شمار راویان مشمر که هست/ جای عیسی آسمان و جای طوطی شاخسار

شیخ عارف نظامی رحمه الله علیه مناسب این حال می‌فرماید:

«عرش و شرع و شعر از هم خواستند/ کار عالم زین سه پس آراستند

گر بدی گوهری ورای سخن/ آن فرود آمدی به جای سخن» (همان: ۵)

۱-۳-۴- برتری مقام شاعر به دلیل امتیاز قوه نطق در انسان

مشبع‌ترین بحث در باب طبقه اجتماعی شاعران در میان دیگر تذکره‌نویسان مورد بررسی، متعلق به دولتشاه در تذکره الشعرا است. وی بعد از ذکر مقدمه‌ای در خصوص برتری «مرتبه انسان در میان سایر موجودات به امتیاز قوه نطق به اهمیت مقام اجتماعی هنرمند و دلایل و پیشینه‌های آن می‌پردازد: «نطق و فصاحت انسانی را کلید ابواب معانی نهاده‌اند بلکه طلسم کنوز دقایق را بدین مفتاح گشاده‌اند. آدمی به قوت نطق و تمیز از حیوان ممتاز است و گرنه در وجود با جمیع خلایق انباز است. زبان بهایم و دوا بیه زندان صموت و حجاب محبوس است و اگر نه همه اشیاء به نزدشان محسوس است. عارف رومی قدس سره در این باب می‌فرماید:

حسن حیوانی ندارد اعتبار/ ای اخی در کوی قصابان گذار

فربهی حیوان کند از خورد و نوش/ می‌شود انسان قوی از راه گوش»

(دولتشاه سمرقندی، ۱۳۸۲: ۴)

۴-۳-۲- خاصیت رسانگی شعر

دولتشاه خاصیت رسانگی شعر یعنی قدرت بی بدیل شعر از نظر بیان و انتقال افکار و اسرار و معانی را، دلیل تخصیص و برتری «فره شعرا از فصحا و بلغا» می‌داند. وی با اشاره به این قدرت در بیان افکار و اسرار و معانی و مقام شاعران قبل از اسلام و استناد به روایاتی هم‌چون حدیث پیامبر (ص) در مورد شعر (ان من الشعر لحکمه) و اهمیت دادن پیامبر به شاعران و دادن صله به ایشان (هم‌چون حسان بن ثابت) و شعر گفتن امام علی (ع) و ائمه معصومین و تابعین و مشایخ طریقت و سلاطین روزگار، مقام شاعران را مقامی رفیع می‌داند. (نک همان: ۵-۷)

در موردی دیگر می‌توان به حکایت اصمعی و نزول وی به قبیله بنی اسد و حضور در ضیافت اولاد طلحه بن جبیر اسدی از امراء بنی اسد اشاره کرد. اصمعی مدیحی جهت این قوم می‌سراید و صله‌ای به میزان سه هزار گوسفند با سه غلام چوپان از ایشان دریافت می‌کند و سپس فضایل و کرم و ایادی و نعم این قوم را در مجلس هارون الرشید بازگو می‌نماید و همین امر سبب می‌شود که هارون الرشید به این قبیله اقطاع، مراسم و مرتبه امارت اعطا نماید. صحبت این قبیله به اصمعی که «ما بزرگی را از تو به گوسپند لاغری چند خریده‌ایم» نشان از قدرت‌تکرارکرد رسانه‌ای شعر و استفاده نهادهای اجتماعی از این ابزار برای حفظ بقا و بزرگی و شهرت و تداوم در مناسبات قدرت و اجتماع دارد. (همان: ۹)

۴-۳-۳- هنر شاعریتنها متحدی فصاحت و بلاغت قرآن

دلیل دیگر وی بر اهمیت مقام شعر و شاعری این است که تنها علمی که قرآن در مقام معارضه و تحدی‌طلبی با آن برآمده، علم فصاحت و بلاغت و هنر شعر و شاعری است. قرآن معجزه پیامبر در زمان رواج و اعجاز سخن و فصاحت و بلاغت نازل شده و خط نسخی بر این اعجاز گردیده و علمی که قرآن در مقام معارضه با آن برآمده و ناسخ آن است و آن را به تحدی طلبیده را هیچ قدرتی نمی‌تواند از بین ببرد و بشکند. (نک همان: ۶-۷)

۴-۳-۴- تأثیر تخصص و شایستگی هنری در والایی مقام شاعر

موضوع دیگر درباره مقام اجتماعی هنرمند که دولتشاه به آن اشاره کرده اهمیت مقام شاعران عجم از نظر سلاطین و حکام روزگار است و اشاره به این که در روزگار وی پایه قدر این فرقه به دلیل ورود ناهلان و بی‌استحقاقان مدعی به عرصه شاعری، گسترش شعر در میان عامه و کسانی که شایستگی ورود به این شغل را ندارند و هم‌چنین رواج نقد ادبی در بین کسانی که شایستگی و تخصص در این علم را ندارند؛ شکسته و متنزل شده است. (نک همان: ۱۰) و در این زمینه هشدار انوری از ورود ناهلان و بی‌استحقاقان که مدعی ورود به این شغل شده‌اند، را گوشزد کرده:

«حکیم فاضل اوحد الدین انوری از روی غصه و رنج این طائفه این بیت گوید:

شعر در نفس خویشتن بد نیست / ناله من ز خست شرکا است

و این داوری و گله‌مندی انوری را با قطعه‌ای از سخنان شیخ عارف آذری برطرف کرده و این جماعت را نیز بدان‌چه دانند و توانند معذور داشته‌است:

اگرچه شاعران از روی اشعار/ ز یک جامند در بزم سخن مست

ولی با باده بعضی حریفان/ فریب چشم ساقی نیز پیوست

زبان معنی ایشان که نظم دهان/ از گفته صورت فروبست

همه غواص دریای شمالند/ که در بحر حقیقت افگند شست

مبین یکسان که در اشعار این قوم / و رای شاعری چیزی دگر هست»

(نک همان: ۱۰ و ۱۱)

۴-۳-۵- تأثیر نیاز هنرمند به نهاد قدرت

هم‌چنین دولتشاه به نظر انوری در تأثیر هنرپروری و حمایت نهاد قدرت از هنرمندان در زندگی هنری ایشان و استقبال از هنر شاعری اشاره می‌کند. «انوری در این باب می‌گوید:

چرا به شعر مجرد مفاخرت نکنم / ز شاعری چه به آمد جریر و اعشی را» (همان: ۹)

و در موارد دیگری از نیاز هنرمند به نهاد قدرت برای حفظ بقا و نامجویی اشاره کرده‌است. نمونه را: «(فردوسی) ابتدای حال فردوسی آن است که عامل طوس بر او جور و بیدادی کرده به شکایت عامل طوس به غزنین رفته و مدتی به درگاه سلطان محمود تردد می‌کرد و مهم او میسر نمی‌شد و به خرج الیوم درماند. شاعری پیشه ساخت قطعه و قصاید می‌گفت و از عام و خاص وجه معاش بدو می‌رسید.» (همان: ۵۰ و ۵۱) و یا در موردی دیگر: «ذکر محامد صاحب دولتی که این خدمت وقف خیرات و احسان او است.» (همان: ۱۴) و یا: «(حریری) حکایت کنند که حریری کتاب مقامات را تصنیف کرد و پیش مقتدر خلیفه برد، خلیفه او را نوازش‌ها نمود.» (همان: ۲۶)

۴-۲-۳- میزان تشخیص طبقه اجتماعی شاعران از دیدگاه دولتشاه سمرقندی

در ساختار و تبویب معرفی شاعران در تذکره الشعراء طبقه اول، دوم، سوم، چهارم و پنجم مربوط به معرفی شاعران صرف یعنی شاعرانی که وجه تشخیص آن‌ها هنر شاعری آن‌ها است و شاعران طبقه ششم، هفتم و خاتمه مربوط به عالم-شاعران و عارف-شاعرانی است که با وجود مشغله‌های علمی و عرفانی دیگر، گاه گاهی همّت عالی شان از فراز اوج عرفان به نشیب دامگاه شاعران میلانی می‌نماید. نسبت دادن شعر به پیامبران، امامان، هم‌چون نسبت شعر به امیرالمومنین علی(ع) (با وجود بی ادبی دانستن این مطلب) اشاره نموده که آن حضرت بدین فن التفاتی نموده و دیوان مشتمل بر قصائد معما و مقطعاتی را از آن حضرت نقل نموده است. (همان: ۲۰ و ۲۱) هم‌چنین نسبت شعر به عالمان و دانشمندان دین با وجود اظهار تذکره‌نویس به این نکته که مقام معنوی، علمی و عرفانی ایشان از نسبت دادن به شعر و شاعری مبرا است؛ با این حال اصرار دولتشاه به نسبت دادن شعر و شاعری به ایشان و آوردن شواهد شعری از ایشان جهت تیمن و تبرک در تذکره مشاهده می‌شود.

برجسته سازی و بارز نمودن دیگر وجوه شخصیتی و اجتماعی شاعران هم‌چون عالم بودن یا عارف بودن و جای گذاری ایشان در طبقات دیگر هم‌چون طبقات عالمان دینی و عارفان و فرعی و کمرنگ‌تر نمودن وجه هنری و شعری آن‌ها و دون مراتب دانستن هنر شاعری درباره آنان یکی دیگر از نمودهای معیار طبقه اجتماعی شاعر از دید دولتشاه است. در معرفی جامی:

«هر چند مقام آن بزرگوار مد الله فضائله و برکاته عالی است و شیوه شاعری که دون مراتب بزرگوارش خواهد بود... اما گاه گاهی همّت عالی اش از فراز اوج عرفان به نشیب دامگاه شاعران میلانی می‌نماید. از این جهت از روی تیمن و تبرک ذکر حالات و مقامات و تحریر اشعار آن حضرت به تقریر می‌پیوندد.» (همان: ۴۸۲ و ۴۸۳)

میزان تشخیص طبقه اجتماعی شاعران در تذکره الشعرا در حد پایین و آمیختگی طبقات دیگر در طبقه هنرمندان مشاهده می‌شود. هم‌چنین برجسته نمودن دیگر ابعاد اجتماعی شاعر از قبیل عالم و عارف بودن و ارجحیت این ابعاد بر بعد هنر شعری شاعر در این تذکره نمودار است. با وجود مباحث نظری فراوان در باب مقام والای هنرمند و شاعر، با بررسی ساختار معرفی شعرا و گزاره‌های نقدی در تراجم شاعران، مشخص شد وجه هنری شاعران از نظر دولتشاه از وجوه علمی و عرفانی پایین‌تر است و در طبقه‌بندی دین مراتب علمی و عرفانی جای می‌گیرد.

۴-۴-۱- مقام اجتماعی شاعران در تحفه سامی

۴-۴-۱-۱- اعتبار و ارزش شعر

سام میرزا نیز هم‌چون دولتشاه در تذکره الشعرا بعد از ذکر مقدمه‌ای اهمیت هنرمند را ناشی از اعتبار و ارزش سخن و شعر می‌داند. سخن از خصایص انسانی است و شعر از محسنات روحانی است و هر دو منتج از عشقند: «سخن که یکی از خصایص انسانی است مثمر او و شعر که یکی از محسنات روحانی است منتج او.» (سام میرزا، ۱۳۱۴: ۳) و یا در موردی دیگر: «شعر گوهر گرانمایه گان وجود است. بلکه اختر بلندپایه سپهر مقصود.» (همان: ۳) در نزد سام میرزا مقام شاعری از اهمیت و ارزش برخوردار است:

«شعرا برگزیده درگاه الهی‌اند و ذات ایشان مهبط انوار نامتناهی

پیش و پسی بست صف کبریا/ پس شعرا آمد و پیش انبیا» (همان: ۳)

وی در معرفی احوال بسیاری از شعرا به وابستگی و معاشرت هنرمندان با سلاطین و امرای زمان و جایگاه والای ایشان اشاره می‌کند. برای نمونه در معرفی قاضی محمد: «و با تمام ارکان دولت صاحبقران مصاحب بود و از شدت قرب مشرب با ایشان در غایت حصول مقاصد و مآرب.» (همان: ۷۳)

۴-۴-۲- مرتبه شعر در شأن و جایگاه مقایسه با قرآن

هم‌چنین در باب سرچشمه اعراض از شعر و شاعری در روایت دینی و نفی شاعری از مقام پیامبر (ص)، به دلیل تأثیر انکارناپذیر شعر در اذهان و روان‌ها، نفی جنس سخن قرآن از شعر را به دلیل این که در شأن و جایگاه مقایسه با قرآن مطرح شده و در قرآن نیز به آن اشاره شده، خود دلیلی واضح و برهانی لایحبر ارتقای مراتب شعر دانسته «تا کوتاه‌نظران اندک‌بین نظم و ترتیب قرآن را متهم به سلیقه شعر ندارند و معاندان جاده یقین متصدی آن را از زمره شعرا نشمارند و این کمالی است ظاهر و اعتلائی است باهر.

پایه شعر بین که چون ز نبی / نفی نعت پیمبری کردند

بهر تکذیب صحت قرآن / نسبت او به شاعری کردند» (همان: ۴)

۴-۴-۳- نقش هنر شاعری در احیای آثار ارباب دیار

در معرفی ملامحیی لاری: «از جمله شاگردان علامه دوانی است و در عروض و علو سلیقه و صفای خاطر قرینه فغانی است و احیای آثار ارباب آن دیار از او است و شرف افتخار آن طایفه بدو، چنان‌چه نتایج طبع او مؤید این مقال و

مصدق این حال است.» (همان: ۱۳۰) به کارکرد شعر به مثابه ابزاری برای حفظ بقا و جاودانگی و شرف افتخار ارباب آن دیار به این شاعر اشاره می‌کند. نیز سام میرزا در موارد فراوانی به مقام والای هنرمند و اهمیتی که این طبقه‌نزد دربار پادشاهان و امرا داشتند اشاره می‌کند. در معرفی قاضی میرک: «صاحب مجالس النفایس آورده که هیچ پادشاهی اهل علاقه را آن قدر تعظیم که پادشاه او را کرد نکرده‌اند و در واقع چنین است و الحق بی‌جایگاه نیز نبوده چرا که او به انواع فضایل و آداب خوش‌طبعی آراسته بود و مردم اهل فضل و کمال در زمانش مرفه‌الحال و فارغ‌البال بوده‌اند.» (همان: ۷۲) یا در معرفی مولانا زین العابدین «و آخر به خدمت صاحبقران مغفور افتاده چندان رعایت یافت که هیچکس از آن طایفه در هیچ زمان مثل او نیافته و ظرایف و لطایف که در میان او و صاحب قرآن مغفور واقع شده مشهورست چون ایراد آن موجب بی ادبی بود گستاخی ننمود.» (همان: ۸۳)

۴-۴-۳- تأثیر شاخص‌های درونی هنر شعری بر مقام شاعر

علاوه بر شاخص‌های برون متنی هم‌چون کارکردهای اجتماعی هنر، شاخص‌های درونی هنر شعرینیز هم‌چون محتوا و اشتغال و احتوای شعر بر معانی قبیح هم‌چون مدح، ذم، هجو و نشر اباطیل و اکاذیب از طریق تأثیر بر اذهان مخاطب و انحراف آن‌ها از طریق نشر این گونه محتوای نامناسب نیز در نظر تذکره نویسان در تعیین مقام اجتماعی هنرمند و تنزل و ترفع آن تأثیر دارد. سام میرزا شاعران را از نظر استفاده یا عدم استفاده از شعر به عنوان ابزار مدح و ذم لثیمان به دو گروه شقی و سعید تقسیم نموده است: «اگرچه فرقه‌ای از ایشان بنابر مدح و ذم لثیمان خلعت شقاوت در جامه خانه و الشعراء یتبعهم الغاون پوشیده‌اند... اما دیگران بجهت سعادت حسن معرفت از اقداح راح الا الذین آمنو و عملو الصالحات ساغر ناب حقیقت نوشیده و چشانیده» (همان: ۳)

۴-۴-۴- تأثیر نیاز هنرمند به نهاد قدرت بر تعیین مقام شاعر

در موارد فراوانی به میل و اشتیاق هنرمندان به هند تفرجگاه اهل ذوق و ادب ایران اشاره می‌کند. تشویق‌های گونه گون و زرافشانی‌های پیاپی در مقدم شاعران و هنرمندان و ادب‌شناسان پارسی بابریان، گورکانیان و صوبه داران هند باعث شد که هنرمندان برای حصول مقاصد و مآرب خویش بازار کاسد ایران را رها کنند و به هند وی آورند. شوق شکرستان هند چنان در دل‌ها جای گرفته بود و بدان گونه آشکار و برملا بود که خود به ایجاد مضمون‌هایی در شعر قرن دهم و یازدهم هجری انجامید. (نک صفا، ۱۳۶۹/ ۱/ ۵: ۴۸۶ و ۴۸۷) مولانا شمس الدین محمد، «در محلی که متوجه هند شد این قطعه را در سلک نظم کشیده بود:

سوی هندوستان روم کانجا/ کار اهل هنر نکو رفته

که سخا و کرم ز روی جهان/ به زمین سیه فرورفته» (همان: ۷۶)

اما گاه طمع بیهوده و انتظار مزد و پاداش فراوان از مخدوم سبب تنزل مقام اجتماعی هنرمند در اجتماع می‌شود. سام میرزا در تحفه به مرزبندی شاعران از این جنبه در طبقه هنرمندان توجه دارد. او به شاعرانی اشاره می‌کند که از شاعری همین گدایی یافته‌اند. در معرفی مولانا محتبی: «اردبیلی است و از شعرای غیر مشهور است و از شاعری همین گدائی یافته» (همان: ۱۴۵) هم‌چنین به نظر برخی شاعران اشاره می‌کند که از هنر شاعری و برخی همکاران هنرمند خویش به دلیل طمع بیهوده و انتظار مزد و پاداش از مخدوم خویش ابراز بیزاری می‌کنند و شواهد و مضمون‌های

شعری در همین زمینه از آن‌ها می‌آورد. به عنوان نمونه در معرفی زلالی هروی «از چشمه ضمیر صافی زلال اشعار لطافت آثار مترشح می‌ساخت و از سائر اقسام شعر به قصیده بیشتر می‌پرداخت و در قصیده که شکایت از شعرا کرده بود:

بکر فکرم ناید از بی کاغذی بیرون به روز/ هم‌چو ابکار بنات النعش از بی چادری
شعر فضل و شاعر آمد فاضل اما چون طمع/ لازم شعر است بیزارم ز شعر و شاعری» (همان: ۱۲۷)

۵-۴-۴- میزان تشخیص طبقه اجتماعی شاعران در تحفه سامی

در ساختار فصل‌های تذکره از لحاظ تقدیم و تأخر و ترتیب معرفی و نقد اشعار، معرفی سلاطین، سادات عظام و علمای افادت اعلام، حضرات واجب‌التعظیم که اگرچه شاعر نبوده‌اند و اما گاهی زبان به گفتن شعر می‌گشوده‌اند، وزرای مکرم و سایر ارباب قلم، مقدم بر ذکر شاعران مقرر و فصحای بلاغت‌گستر است که در صحیفه پنجم به معرفی آن‌ها پرداخته شده است. بعد از معرفی شاعران مقرر نوبت به ذکر طبقه ترکان و شعرای مقرر ایشان می‌رسد و در نهایت نیز به ذکر سایر عوام و اختتام کلام پرداخته‌است. (سام میرزا، ۱۳۱۴: ۶) صحیفه پنجم در ذکر شاعران مقرر و فصحای بلاغت‌گستر است. ابتدا در ذکر شاعرانی که به تخلص مشهوراند و آن مشتمل است بر دو مطلع، مطلع اول شعرا و علمای بلاغت انما افضلهم و اقدمهم و مطلع ثانی در ذکر سایر شعرا. معیار طبقه اجتماعی شاعر در معرفی شاعران از لحاظ تأثیر بر ساختار و تبویب تذکره مشهود است. علاوه بر آن تعدد و حجم معرفی شاعران از طبقات اجتماعی بالای جامعه هم‌چون ذکر شاهان و افراد ذی منصب و مقامی که علی‌رغم اشتغالات فراوان دیگر به شعر و شاعری علاقه نشان می‌دهند به موجب کلام الموک ملوک الکلام، مشاهده می‌شود. بر این اساس در ساختار، بخش‌بندی کتاب و تقدیم و تأخر معرفی شاعران، توجه سام میرزا به طبقات اجتماعی دیگر هم‌چون پادشاه-شاعران، عالم-شاعران و... مشهود است. اما از طرف دیگر در شرح تراجم شاعران توازن یکسان در توجه به ساختار اجتماعی ادبی و وجه و بعد هنری زندگی شاعران دیده می‌شود و بر این مبنا میزان تشخیص طبقه اجتماعی شاعران در تحفه سامی رعایت شده است.

۴-۵-۵- مقام اجتماعی شاعران در تذکره نصرآبادی

۴-۵-۱- سخن منظوم به مثابه ابزاری برای جاودانگی

نصرآبادی در تذکره خویش ابتدا سخن را با تعریفی از شعر آغاز نموده است و از کارکردها و ویژگی‌های شعر ابزاری برای جاودانگی را برشمرده است: «سخن منظوم عقد گوهری است از بحر خاطر در صدف صفحه جلوه گر و شاهی است که قصب در بر بزم افروز اهل هنر است و مشعلی است که از صرصر حوادث نمی‌میرد و چراغی است که از ملاقات نفس روشنی پذیرد و رو سفید و روشن کننده آدمی جاویدان است.» (نصرآبادی، ۱۳۱۷: ۳) و با نقل شعری از نظامی به اهمیت مقام سخن پروران اشاره نموده است:

«بلبل عرشند سخن پروران/ باز چه مانند به آن دیگران

ز آتش فکرت چو پریشان شوند/ با ملک از جمله خویشان شوند» (همان: ۳)

نصرآبادی در مقدمه تذکره هم‌چون عوفی در لباب، به مجلس صاحب بن عباد اشاره می‌کند. به روایت نصرآبادی در این مجلس ابومحمد خازن به نیاز شاعر به قربت ملوک و وزرا اشاره کرده و شعر را به مثابه ابزاری جهت نیل به این هدف معرفی می‌کند. نظر ابومحمد خازن و دلیلی که برای اهمیت شعر و معیار ارزشمندی شعر به آن استناد می‌کند، در این میان مورد توجه و اهمیت است؛ چنانچه عوفی و نصرآبادی در باب معیارهای ارزش آفرین اجتماعی به آن توجه نموده‌اند. بحث ابومحمد خازن به این صورت است که اگرچه ارباب فضل و علما از هر هنر نصیبی و از هر علم نصیبی دارند اما این‌ها همه کافی و وسیلت حصول اغراض آن‌ها نیست و قربت ملوک و وزراء و مقارنت صدور و کبرا «به واسطه ابیات آبدار و اشعار دلفریب است که هر وقت بدیهه اتفاق افتد.» (همان: ۳)

در همین مجلس نظر مخالفان شعر و دلایل آن‌ها نیز قابل توجه است. آنان قبح شعر و تنزل مقام شاعری را احتوای شعر بر مضامینی هم‌چون مدح و مذمت می‌دانستند. مخالفان شعر آن را شعاری مذموم دانسته و شاعر را در همه اوقات ملوم، «چرا که اکثر و اغلب اشعار یا در مدحت یا در مذمت است و بنای هر دوبر اکاذیب فاحش» (همان: ۳) در این قسمت نقل قول نصرآبادی از شعری از ظهیر فاریابی حائز اهمیت است. در این ابیات ظهیر به طبقه اجتماعی شاعران اشاره کرده و با این که کمترین پایه و هنر خود را شاعری می‌داند اما به واسطه این هنر سختی و بیداد زیادی را تحمل نموده و از مقام نازل خود به دلیل مضامین ابراز نیازی که در شعر بیان می‌دارد شکایت و گله نموده است:

کمینه پایه من شاعری است خود بنگر/ که چند گونه کشیدم ز دست او بیداد
بهین گلی که مرا بشکفتد از او این است/ که بنده خوانم خود را و سرو را آزاد
گاهی لقب نهم آشفته زنگی‌ای را حور/ گهی خطاب کنم مست سغله را راد
... القصه هر یک به بیان آبدار/ جانب یک طرف را رعایت می‌کردند. (همان: ۳)

۲-۵-۴- میزان تشخیص طبقه اجتماعی شاعران در تذکره نصرآبادی

ملاک نصرآبادی در ترتیب و تقدیم و تأخر معرفی و گزینش شاعران، طبقه اجتماعی شاعر است. ساختار تذکره نصرآبادی بر اساس اهمیت طبقات اجتماعی شاعران اولویت‌بندی شده و طبقه اجتماعی شاعران معیار اصلی در ترتیب معرفی شاعران است. در معرفی انتخاب پادشاهانی که شعر هم می‌سرایند، شواهد فراوانی دارد. (تذکره نصرآبادی، ۱۳۱۷: ۸ و ۷)

بر اساس توضیحات بالا در معیار طبقه اجتماعی هنرمند در تذکره نصرآبادی به نسبت مساوی به ساختار اجتماعی و ساختار هنری توجه شده و بر این مبنای طبقه اجتماعی شاعران در تذکره نصرآبادی دارا تشخیص نسبی است.

نتیجه‌گیری

با توجه به نظرات صاحبان تذکره‌های مورد بحث، عوامل تعیین‌کننده اجتماعی در جایگاه و مقام اجتماعی شاعران متفاوت است و به این که در هر دوره کدام کارکرد هنر در نزد ارباب قدرت و هنر معیار و اصل باشد و گزینش شود، بستگی دارد. جایگاه و مقام اجتماعی شاعران به عامل گزینش تذکره‌نویس از کارکرد هنر بستگی دارد که خود نیز متأثر از ارزش‌های حاکم بر جامعه و ذوق زمان تذکره‌نویس است. از مهم‌ترین کارکردهای شعر و هنر از دید تذکره‌نویسان خاصیت رسانگی شعر و ابزاری برای حفظ بقا و جاودانگی، شهرت، اعتبار و در این راستا نیاز دو سویه ارباب قدرت

و هنر به یک‌دیگر است. مشترکات تذکره نویسان مورد بررسی با توجه به تقدم و تأخر زمانی در گزینش و انتخاب شاعران و معیارهای ارزش آفرین هنر شاعری ایشان، بیانگر این واقعیت است که تذکره نویسان عمدتاً در گزینش شاعران از اصول و موازین زمانه، ساختارهای اجتماعی حاکم بر جامعه و نگرش حاکم بر جامعه پیروی می‌کنند. بحث در باب مقام اجتماعی هنرمند در تذکرها به دو صورت نظر و عمل دیده شد که ممکن است بین نظر و عمل تذکره‌نویس نیز مغایرت باشد. علاوه بر گزینش کارکردهای بیرونی هنر در تعیین مقام اجتماعی هنرمند، شاخص‌های درونی هنر شعری هم‌چون محتوا و اشتمال و احتوای شعر بر معانی قبیح هم‌چون مدح، ذم، هجو و نشر اباطیل و اکاذیب از طریق تأثیر بر اذهان مخاطب و انحراف آن‌ها از طریق نشر این گونه محتوای نامناسب نیز در نظر تذکره نویسان یکی از دلایل تنزل مقام اجتماعی هنرمند است. از این جهت تذکره نویسان تقسیم‌بندی‌هایی هم‌چون شقی و سعید برای شاعران دارند.

در نتیجه توجه تذکره‌نویس در به شمار آوردن طبقات گوناگون در طبقه شاعران میزان تشخیص طبقه اجتماعی شاعران در تذکره مشخص می‌شود. اساس در تعیین تشخیص طبقه اجتماعی هنرمند توجه تذکره‌نویس به «وجه هنری و ادبی شخصیت شاعران» است. هر چه میزان آمیختگی طبقات دیگر با طبقه شاعران در تذکره کمتر و میزان معرفی طبقات دیگر اجتماع در گروه شاعران کمتر باشد تشخیص طبقه اجتماعی شاعران بیشتر است و این میزان در تذکرها متفاوت است. در بعضی تذکرها طبقه اجتماعی شاعران دارای تشخیص بالایی است و به وجه و بعد هنری طبقه شاعری توجه بیشتری شده است. در بعضی تذکرها نیز آمیختگی طبقه شاعران با دیگر طبقات و یا توجه به به ابعاد دیگر شخصیتی شاعران هم‌چون عالم، عارف یا رجال قدرت بودن آن‌ها بیشتر مشاهده می‌شود و به تشخیص هنر شاعری شاعران کمتر توجه شده است. بر این اساس به ترتیب بالاترین میزان تشخیص طبقه اجتماعی شاعران در چهارمقاله، تحفه سامی و نصرآبادی و کمترین میزان تشخیص شاعران در تذکره الشعرا مشاهده می‌شود و تذکره‌هایی هم‌چون لباب الالباب حالتی بینابین دارند. میزان توجه تذکره‌نویس به تشخیص طبقه اجتماعی شاعران در تذکره‌ها یکی از ملاک‌های تشخیص صحت و سقم گزاره‌های نقدی در تذکره‌ها می‌تواند باشد.

پی‌نوشت‌ها

۱- هم‌چنین نک: نظامی عروضی، ۱۳۲۷: ۴۶ و ۴۷

۲- هم‌چنین نک موارد بیشتر کارکرد اجتماعی شعر در حفظ و بقاء نام که سبب اهمیت مقام اجتماعی هنرمند: (عوفی،

۱۳۶۱: ۶۶)

منابع

- ابن خلدون، عبدالرحمن بن محمد (۱۳۸۲)، *مقدمه ابن خلدون*، ترجمه محمد پروین گنابادی، ج ۱، چ ۱۰، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
- ابن خلدون، عبدالرحمن بن محمد (۱۳۸۲)، *مقدمه ابن خلدون*، ترجمه محمد پروین گنابادی، ج ۲، چ ۱۰، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
- احسانی، محمد (۱۳۹۵)، «جامعه‌شناسی حکایت‌های منظوم و منثور عرفانی از قرن پنجم تا آخر سده هشتم بر اساس متون نظم و نثر فارسی»، رساله دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه.
- احمدی، بابک (۱۳۸۷)، *حقیقت و زیبایی (درس‌های فلسفه هنر)*، چاپ پانزدهم، تهران: مرکز.
- ارسطو (۱۳۴۳)، *فن شعر*، ترجمه عبدالحسین زرین کوب، چ دوم، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- اسداللهی، حمیدرضا (۱۳۸۸)، «تحلیل و تبیین نوع نگرش تذکره‌نویسان به شاعران»، به راهنمای محمدحسن حائری، دانشگاه علامه طباطبائی.
- اسدی، فهیمه (۱۳۹۴)، «دلایل اجتماعی گرایش ایرج میرزا به ادب غنایی»، *شعرپژوهی (بوستان ادب)*، سال هفتم، شماره دوم، پیاپی ۲۴، تابستان: ۲۵-۵۰.
- افلاطون (۱۳۴۶)، *چهار رساله (منون، فدروس، ته تتوس، هی پیاس بزرگ)*، ترجمه محمود صناعی، تهران:
- افلاطون (۱۳۵۳)، *جمهوری*، ترجمه محمدحسن لطفی، تهران: خوشه.
- افلاطون (۱۳۵۱)، *پنج رساله (شجاعت، دوستی، ایون، پروتاگوراس و مهمانی)*، ترجمه محمود صناعی، چ سوم، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- بازرگانی، ابراهیم (۱۳۹۵)، «چیستی و چگونگی شعر از نگره فارابی با تأکید بر دو رساله شعری وی: مقاله فی قوانین صنایع الشعراء و کتاب الشعر»، *فصلنامهٔ کیمیای هنر*، سال پنجم، شماره ۲۰.
- حسن زاده میرعلی، عبدالله، خاتمی، احمد و سیده زهره نصیری (۱۳۹۴)، «تأثیر طبقه اجتماعی بر شعر شاعران دوره مشروطه با تمرکز بر اشعار ایرج میرزا و فرخی یزدی»، *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، شماره سی و نهم، زمستان: ۴۵-۶۷.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۶۱)، *نقد ادبی*، ج ۱، چ ۳، تهران، امیرکبیر.
- سام میرزای صفوی (۱۳۱۴)، *تحفه سامی*، با تصحیح و مقابله وحید دستگردی، تهران، ارمغان.
- سمرقندی، امیر دولتشاه (۱۳۸۲)، *تذکره الشعراء*، به اهتمام و تصحیح ادوارد براون، تهران، اساطیر.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۰)، *سیر غزل در شعر فارسی*، چ ۳، تهران، فردوس.
- شوکینگ، لوین ل (۱۳۷۳)، *جامعه‌شناسی ذوق ادبی*، ترجمه فریدون بدره‌ای، تهران، توس.
- صفا، ذبیح الله (۱۳۶۹)، *تاریخ ادبیات در ایران*، جلد پنجم، بخش اول، تهران: فردوس.
- عوفی، محمد، (۱۳۶۱)، *لباب الالباب*، به سعی و اهتمام ادوارد براون، ترجمه محمد عباسی، دوره دو جلدی، تهران، فخر رازی.
- فارابی، محمد بن محمد (۱۴۰۵ق)، *فصول منتزعه*، چاپ دوم، تحقیق دکتر فوزی نجار، تهران: مکتبه الزهراء.
- فارابی، محمد بن محمد (۱۴۲۱ق)، *کتاب السیاسة المدنیة*، تقدیم و شرح: علی بوملحم، بیروت: دار ومکتبه الهلال.
- فاضلی، نعمت الله (۱۳۷۴)، «درآمدی بر جامعه‌شناسی هنر و ادبیات»، *فصلنامهٔ علوم اجتماعی*، دوره ۴، شماره ۷ و ۸، صص ۱۰۷-۱۳۳.
- ناصرخسرو، قبادیانی (۱۳۷۸)، *دیوان اشعار*، به تصحیح دکتر مجتبی مینوی و مهدی محقق، چاپ پنجم، تهران: دانشگاه تهران.
- نصرآبادی اصفهانی، میرزاحمد طاهر (۱۳۱۷)، *تذکره نصرآبادی*، تصحیح وحید دستگردی، تهران: ارمغان.
- نصیرالدین طوسی، محمد (۱۳۷۳)، *اخلاق ناصری*، چاپ پنجم، تهران: خوارزمی.
- نظامی عروضی، احمد بن عمر بن علی (۱۳۲۷)، *چهارمقاله*، تصحیح محمد قزوینی، به کوشش محمد معین، تهران، ارمغان.

علت وجودی قربانی و بلاگردانی در اساطیر ملل

ساهره محمدی

دانشجوی کارشناسی ارشد ایران‌شناسی دانشگاه گیلان

Saherehmohamadii@gmail.com

سید مجتبی میرمیران

استادیار دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه گیلان، گروه ایران‌شناسی

mirmiran@guilan.ac.ir

چکیده

ذهن و به عبارتی روان انسان دارای تاریخ مخصوص به‌خود است و نیز دارای نشانه‌های بسیاری است که از مراحل قبلی رشد آن به جا مانده است. شاید مناسک عید باروری انسان عصر نوسنگی را به عنوان یک باور قدیمی بی اعتبار بدانیم، یا در زندگی مدرن امروز برای انسان جدید باور دفع شر از طریق صدقه یا بلاگردانی به واسطه قربانی آن‌قدر قدیمی و نامانوس باشد که او نتواند آن‌ها را به راحتی پذیرا گردد. اما این قدرت هنوز نقش روانی مهمی ایفا می‌کند. در روزگار باستان آیین قربانی، مهم‌ترین آیین دینی تلقی می‌شد و به عنوان یک رفتاری دینی اجتماعی در جای جای جهان رفته رفته از شکل ابتدایی به نظام پیچیده‌ای بدل گردید زیرا نظام، تکوین و آفرینش تمام کاینات وابسته به این عمل تصور می‌شد. علی‌رغم تنوع محیط جغرافیایی در اسطوره‌ها، در این بررسی مشخص شد اسطوره‌ها شباهت‌های زیادی با یک‌دیگر دارند. این شباهت‌ها نشان می‌دهد که انسان‌ها دغدغه‌های مشترکی دارند که گاه ناشی از تاثیر و تأثیر طبیعی اساطیر است و گاه نیز از باورهای بنیادین و نیازهای مشترک بشر که حاصل اشتراکات تجارب زیستی انسان‌ها است، ناشی می‌شود. بلاگردانی یک آیین اسطوره‌ای مذهبی است که در میان اقوام و ملل مختلف با اهداف گوناگون از دیرباز رواج داشته است. در این پژوهش نشان می‌دهیم که تعدیل قربانی‌های انسانی به قربانی‌های حیوانی از آثار نیک پایه‌گذاران ادیان الهی است. در متون مختلف فرهنگ ایرانی، اغلب حیواناتی مانند: گاو، شتر، گوسفند، اسب و گاه مادیان، گورخر، الاغ و ماکیان به مناسبت‌های گوناگونی مانند بلاگردانی، دفع نحوست و چشم‌زخم، شکرگزاری، کامیابی در امور تولد فرزند، تقویت روان مرده، دفع جادو و ابطال طلسم قربانی می‌شوند. پژوهش حاضر که به شکل بنیادی بر پایه مطالعات کتابخانه‌ای و با روش توصیفی تحلیلی انجام شده است، با تکیه بر منابع مرتبط با آیین قربانی از فرهنگ‌های مختلف جمع‌آوری شده و مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته‌اند که در دو بخش قربانی‌های خونین (خون‌ریختن) و غیرخونین انجام می‌شود و هم‌چنین به بیان ارتباط آن‌ها با بلاگردانی نیز پرداخته‌ایم. در واقع ابتدا منابع موجود را بررسی کرده، پس از تحلیل و تفسیر نتیجه به‌دست آمده، در ادامه به دنبال نشان دادن رابطه‌ای معنادار میان این موارد بوده‌ایم که بیانگر آن است برخی اعمال در عمیق‌ترین لایه‌های ناخودآگاه انسان قرار گرفته و به گونه‌ای در آرامش روانی شخص اهمیت بسیاری دارد. این مقاله به شرح و بررسی یک باور و اندیشه‌ای اسطوره‌ای در زمینه ارتباط میان بلاگردانی، صدقه و قربانی می‌پردازد و نشان می‌دهیم چه ویژگی‌های مشترکی میان آن‌ها وجود داشته و تاثیر اجرای این آیین بر تفکر مردم در سرزمین‌های مختلف به‌ویژه ایران به چه شکل بوده است؛ و اینکه در طول زمان با پیشرفت خرد انسانی آیین قربانی نیز تکامل یافته است.

کلیدواژه‌ها: بلاگردانی، قربانی خونین، قربانی غیرخونین، اسطوره.

مقدمه

بسیاری از عناصری که فرهنگ جوامع بشری را تشکیل می‌دهند، ریشه‌های واحدی دارد، و از پیچ‌وخم‌های زمانه بی‌تاریخ عبور کرده تا به دوره تاریخی رسیده و بعد از آن نیز در هر عصر و عهده و در هر بوم و دیاری نزد هر قوم و ملتی رنگی از درک و پندار و اعتقادات آنان را گرفته و ظهوری تازه یافته است. بلاگردانی یکی از جنبه‌های اسطوره‌ای برای انتقال و دفع شر از گذشته‌های دور تاکنون بوده است. «در گذشته جنبه‌های گوناگونی برای انتقال شر وجود داشته است و انسان همیشه در تلاش بوده است تا با انجام برخی کارها مانند قربانی کردن، خون‌ریختن، دعانویسی و بستن آن بر بازو، دعا و نیایش و امثال این‌ها شر و بلا را دفع کند» (فریزر، ۱۳۸۳: ۵۴۹) فلسفه انتقال شر به دو دلیل نزد انسان‌ها از گذشته تا کنون رایج بوده است، یکی آن‌که انسان ابتدایی با توجه به فکر مرموز و غریب خود که حاکی از عدم شناخت طبیعت اطرافش بوده، به راحتی راضی نبوده است تا سلطه طبیعت را بپذیرد، بنابراین برای بسط و شرح آن به راه حل‌های متفاوتی از جمله قربانی کردن، دعا، نیایش، خون ریختن، تعویذ و... روی می‌آورد؛ زیرا از این طریق و با انتقال درد و محنت، به آسانی به اشیای مادی دست می‌یافت و پس از انتقال شر به اشیای مادی آن‌ها را دور می‌انداخت (خوارزمی، ۱۳۹۲: ۴-۳).

یکی از راه‌های جلب رضایت خدایان برای دفع شر و مضرت و جلب رضایت، پرستش است که، زاییده آگاهی انسان به ناتوانی‌اش در مقابله کردن با پدیده‌هایی است که خارج از اراده و قدرت اوست. «ایمان به بقای روح و عظمت روان نیاکان، باور به نیروی مینویی که جاری و حاضر در همه پدیده‌ها است» (بهار، ۱۳۸۶: ۳۵۰). وقوف به وجود نیرویی برتر، نیاز به ستایش و پرستش آن فرا نیرو را متجلی می‌کند. این هستی با نام‌ها و خویشکاری‌های بسیار زیادی در دوره‌های مختلف تاریخ پرستیده شده و مراسم قربانی از ازل، یکی از ارکان اصلی عبادت بوده است.

قربانی نه تنها نزدیک‌ترین پیوند میان جهان مادی با عالم الوهیت است، بلکه زمانی خود تجسم کنش ایزدان انگاشته می‌شود. «هر نوع مراسم قربانی، تکراری‌ست از کار آفرینش» (الیاده، ۱۳۸۲: ۲۵). قربانی در جهان باستان، ابزاری برای جلب حمایت، و خوشنودی ایزدان قلمداد می‌شد و حتی گاه در بیکرانگی اساطیر خود نیرویی مجرد بود.

همواره در طول تاریخ از زمان باستان، قربانی و مراسم ذیل آن بر طبق سنن و اعتقادات گوناگون شکل می‌گرفته و وجود داشته است، به طور مثال در برخی سنن اسطوره‌ای، جهان از بخش‌های بدن شکار قربانی آفریده شد، مثل نمادهای بابلی که در آن جهان از بدن مثله شده تیامت ساخته شد (کوپر، ۱۳۸۶: ۲۷۶). آن‌چه در قربانی همیشه تقدیم می‌شده خود زندگی بوده که به شکل یا اشکال مختلف دیده می‌شد. قربانی یک جشن زندگی است یک شناخت از امر قدسی و ماهیت زوال ناپذیر است. در قربانی زندگی وقف شده یک تقدیمی به عنوان نیروی قدسی که قید و بندی را بین قربانی کننده و نیروی قدسی برقرار می‌کند، وجود دارد. در قدرت یا زندگی از منشا الهی، زندگی به وسیله زندگی تغذیه می‌شود. بنابراین، قربانی یک افزایش قدرت قدسی است که نهایتاً برای قربانی کننده سودمند است. کشتن حیوان وسیله‌ای است که زندگی آن وقف (شیئی قربانی شده) رها شده است و بنابراین برای خداوند قابل دسترسی می‌شود و خرابی یک غذای تقدیمی در آتش قربانگاه وسیله‌ای است که خداوند به تقدیمی می‌رسد (فهرتی، ۱۹۹۰: ۸۳۷). قدمت رسم قربانی به دستور خداوند به قابیل و هابیل می‌رسد. به فرمان خداوند آدم مامور گشت تا میراث نبوت و گنجینه‌های دانش خود را نزد او، فرزند کوچک‌ترش بگذارد و او را تعلیم دهد. قابیل از این قضاوت پدر لب به اعتراض گشود و باز قرار شد که آن دو نزد خدا قربانی کنند و قربانی هر کدام که قبول گردید او رسالت را بر عهده

می‌گیرد. هابیل از گله خود گوسفندی پروار و قابیل از کشتزارها و مزارع خود مقداری گندم نامرغوب را نذر کرد. آتشی به اذن خداوند از آسمان فرود آمد و قربانی هابیل را بلعید و باز نذر هابیل مورد قبول خداوند قرار گرفت (درودگر، ۱۳۸۲: ۱۳ و ۱۴). در بیشتر مواقع فرهنگ سامی، و هم‌چنین اهمیت پیشکشی‌های خونی این تصور را ایجاد کرده که قربانی به معنی ذبح یک حیوان و پیشکش نمودن آن به پیشگاه خداوند است. اما قربانی، چنانچه که از معنای آن دریافت می‌شود، شامل پیشکشی‌های غیرخونی هم می‌شود. می‌توان گفت قربانی خونی تنها یکی از نمونه‌های عمل قربانی است که در بسیای از جوامع کهن رایج بوده است. انواع گوناگونی از قربانی‌های غیر خونی وجود دارد مانند دعا کردن که خود نوعی صدقه یا قربانی کلامی محسوب می‌شود.

هدف از آیین قربانی، تقرب به خدایان و جلب رضایت آن‌ها بوده است تا قربانی کننده با پیشکش قربانی از نیرو و حمایت الهی بهره‌مند شود. این پیشکش‌ها مقدس بودند و افراد باور داشتند با خوردن گوشت قربانی، تقدس می‌یابند. بلاگردانی و دفع حوادث ناگوار از خود و اطرافیان از دیگر اهداف قربانی کردن است. با وجود همه گوناگونی‌ها و تفاوت‌ها، تمامی صورت‌های این عمل در یک چیز مشترک است و آن وجه تقدس و متعالی بودن آن است. این تقدس و استعلا به کل فرآیند قربانی کردن تسری می‌یابد: از یکسو، انگیزه با نیت فرد قربانی‌کننده از مرز منافع شخصی مادی، فراتر رفته و به قلمرو امور مقدس و مابعدالطبیعی نزدیک می‌شود و از سوی دیگر، شیوه‌های قربانی کردن از شیوه‌های اجرای معمول جدا شده و ترتیبی آیینی و مناسکی می‌یابد. با فراهم شدن این دو حیطه که می‌توان آن را تقدس ذهنی و عملی خواند، قربانی شونده نیز خودبه‌خود از قلمرو امور نامقدس جدا شده و به قلمرو امور مقدس، وارد می‌شود. این فرآیند، وجه مشترک تمامی اشکال آیین قربانی است که در واقعیت‌های اجتماعی و تاریخی معین، صورت‌های ویژه‌ای به خود گرفته است (اسلام، ۱۳۹۴: ۶۷). «قربانی و پیشکش‌ها در حکم ضیافت‌هایی است که آدیان برای خدایان تهیه می‌کنند و خدایان نیز نیروی لازم را جهت نبرد با قوای ناسودمند می‌اندوزند و حاصل این نیرو و توان، پیروزی در پیکار است و به دنبال آن، پربار شدن درختان، فراوانی محصول و گله، سرسبزی دشت‌ها و پُرآبی چشمه‌ها و رودها (مصطفوی، ۱۳۶۹: ۷۰). انسان همواره به دنبال درجات بالاتر در زندگی و رسیدن به کمال بوده و در این راه از بخشش هیچ چیز حتی جان خود و دیگران کوتاهی نمی‌کرده. تقدیم انواع قربانی به درگاه خدایان به منظور جلب توجه و کمک آن‌ها یکی از تدابیری بود که بشر در تمام طول تاریخ سعی داشت به وسیله آن به خواسته‌هایش دست یابد و این نکته قابل توجه است که ارتباط جوامع انسان‌ها از خدایان با رشد خردشان و کسب داد و ستدهای مختلف در زندگی دچار تحولات عمیقی شده است.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌هایی که در زمینه قربانی کردن انجام شده در اینجا به چند مورد اشاره می‌شود. فریزر (۱۳۸۳)، در «شاخه زرین»، ترجمه کاظم فیروزمند به صورت بسیار کاملی به مبحث باور بلاگردانی و انتقال شر و دفع آن پرداخته است. فولادی (۱۳۹۸)، در مقاله «باورهای عامیانه درباره خونریزی» به جایگاه خونریزی و قربانی در فرهنگ عامه بر اساس طومارهای نقالی پرداخته است. لسان (۱۳۵۵)، در مقاله‌ای با عنوان «قربانی از روزگار کهن تا امروز» به بررسی سیر عمل و آیین قربانی از اساطیر تا امروز به عنوان یکی از مصادیق برجسته بلاگردانی پرداخته است. حیدری و صادق‌پور (۱۳۹۸)، در مقاله «اسطوره خون» به طور تطبیقی به بررسی کارکردهای خون پرداخته‌اند و اغلب، کارکرد خون را میان

ملل بیگانه بررسی کرده‌اند و به ذکر مصادیق اندکی از شاهنامه از جمله کشتن سیاوش و حمام ضحاک در خون جانوران پرداخته‌اند. آقای میبیدی (۱۳۹۰)، در مقاله «فطری بودن قربانی و راز انحرافات آن در ادیان ابتدایی» آیین قربانی را در طول تاریخ بررسی کرده است و به بررسی شیوه‌های تقدیم قربانی و ورود انواع تحریفات به این آیین پرداخته است. در مقالات یاد شده بیشتر به آوردن نمونه‌های جزئی از قربانی انسانی و حیوانی در فرهنگ عامه پرداخته شده و بدون تحلیل و بررسی براساس نظریه‌های مربوط به آیین قربانی‌ست.

باور بلاگردانی و دفع شر در ملل مختلف

بلاگردانی باوری است که کم و بیش در زندگی همه جوامع وجود دارد؛ به نظر می‌رسد که این باور به عنوان مرهمی در جواب ناامنی‌ها و ترس از خطر، در وجود آن‌ها شکل گرفته و در واقع نوعی تلاش ناگزیر برای خلاصی از بیماری، مرگ، آسیب و رهایی از حوادث ناخوشایند است. دایکسی معتقد است تمام وقایع بد و بلایا می‌توانند به کمک فرایند انتقال به دیگری (اعم از گیاه، حیوان و فرد دیگر) رفع گردند. در ادبیات هر ملتی روشی غیرمنطقی برای این امر در نظر گرفته شده است که به کمک آن بلایا به غیر منتقل می‌گردد؛ گرچه ریشه این امر در عدم آگاهی و ناتوانی افراد در برخورد با حوادث و پیشامدهاست (جاهودا، ۱۳۷۱: ۱۴۲). با آنکه غیرمنطقی، جاهلانه، خیالی و هیجان‌انگیز بودن، ویژگی اساسی و مشترک بیشتر این باورها است، اما از این نکته نمی‌توان چشم‌پوشی کرد که باورهای چون بلاگردانی تأثیر غیرقابل انکاری بر رفتار انسان‌ها دارد و پیشرفت دانش بشر تأثیر مهمی بر محو بسیاری از آن‌ها در صحنه زندگی داشته است (صرفی، ۱۳۹۱: ۹۹۵). بشر برای رسیدن به آمال و آرزوهای خویش به عقل اتکا نمی‌کند و به واسطه میل و احتیاجی که به دانستن علت وجود اشیا و رفع مخاطرات و بلایا دارد به قلب، احساسات و اعمال ناشی از این احساسات پناه می‌برد؛ از این رو هر بخش از زندگی که در معرض تهدید بیشتری قرار گیرد و یا هراس بیشتری درباره آن به وجود آید، جهت دفع شر و مصیبت ناشی از آن، زمینه مناسب‌تری برای ایجاد باورهای مربوط به بلاگردانی فراهم می‌کند. بلاگردانی و انتقال شر، تدبیری است که انسان غیرمتمدن چاره‌گر و در عین حال خودخواه به آن متوسل می‌شود تا خود را به قیمت رنج و درد همسایه‌اش، آسوده سازد. البته شری که انسان درصدد است خود را از آن رها سازد لازم نیست حتماً به انسانی منتقل شود، می‌توان آن را به شی یا حیوانی انتقال داد (فریزر، ۱۴۰۱: ۲۹۹). مردم بر این باورند که به عنوان مثال، با ذبح حیوان می‌توان از وقوع بلا جلوگیری کرد. این شیوه از بلاگردانی را شاید بتوان مرسوم‌ترین نوع دفع شر و انتقال نحوست به قربانی و حیوانات دانست (وارنیک، ۱۳۷۱: ۱۱). فریزر، مقصود قربانی را بلاگردانی می‌داند. در گذشته جنبه‌های گوناگونی برای انتقال شر وجود داشته است و انسان‌ها همیشه در تلاش بوده‌اند تا با انجام برخی کارها مانند قربانی کردن، خون ریختن، دعانویسی و بستن آن بر بازو، دعا، نیایش و ... شر و بلا را دفع کنند. (فریزر، ۱۴۰۱: ۲۹۲۲۹۹) به باور او «غالبا انتقال شر به اشیا مادی گامی است به سوی انداختن آن به دوش انسان زنده دیگر که این عمل را رد کردن شر می‌گویند، به عنوان مثال، انسان عصر اساطیر گاه بیماری خود را در سنگی پنهان می‌کرد تا هرکس به آن دست بزند دچار بیماری شود» (همان: ۲۹۶). در واقع مفهوم قربانی بلاگردان این است که با مرگ حیوان و پیشکش مادیات، حیات و آسایش قربانی‌کننده تضمین می‌شود و از بلا و آسیب رهایی می‌یابد.

این نمونه‌ها جنبه کاملاً سودمند انتقال شر را می‌نمایانند؛ نشان می‌دهند که انسان چگونه بر آن است که با منتقل کردن درد و محنت‌اش به اشیای مادی به آسودگی دست یابد و سپس آن اشیا را دور اندازد یا به صورتی درآورد که دیگر بی‌گزند باشند. با این حال، غالباً انتقال شر به اشیای مادی فقط گامی است به سوی انداختن آن به دوش انسان زنده دیگر. این جنبه تبهکارانه این انتقال است. نمونه‌هایش را در موارد زیر می‌بینیم. برای شفای دندان‌درد بعضی از سیاهان استرالیا یک نیزه‌انداز داغ را روی گونه می‌گذارند و سپس دورش می‌اندازند و دندان‌درد همراه آن به شکل سنگ سیاهی موسوم به هاریچ دور می‌شود. این گونه سنگ‌ها را می‌توان در تپه‌ها و تل‌های شنی قدیم یافت. آن‌ها را جمع می‌کنند و به طرف دشمنان می‌اندازند تا دچار دندان‌درد شوند. در میرزاپور نوعی انتقال بیماری، پرکردن ظرفی با گل و برنج و خاک کردنش در سر راه و پوشاندنش با سنگی تخت است. هر کس به آن دست بزند فرضاً دچار بیماری می‌شود. این عمل را چالووا یا «رد کردن شر» می‌نامند. چنین کاری هر روز در هند علیاً صورت می‌گیرد اغلب وقتی یک روز صبح در خیابان راه می‌روید کپه خاکی وسط راه می‌بینید که با گل تزیین شده است. این کپه خاک معمولاً محتوی پوست زخم و چرک و پلشت یک بیمار مبتلا به آبله است که آنجا گذاشته شده است به امید این که کسی دستش بزند و با مبتلا شدن به بیماری، آن آدم بیمار خلاص شود. باهیماها، قومی شبان در سرزمین تحت الحمایه اوگاندا، اغلب دمل‌های درشت و ریشه‌دار دارند. «شفای‌شان در این است که آن را به شخص دیگری انتقال دهند و راهش این است که از پزشک جادوگر گیاه بخرند، آن را بر محل دمل بمالند و در سر راه مردم خاک کنند. نخستین کسی که پا بر این گیاهان خاک شده بگذارد به آن بیماری مبتلا می‌شود و بیمار اصلی شفا می‌یابد» (فریزر، ۱۴۰۱: ۵۹۶).

گاهی بلاگردانی که با آن شر و بلای یک سال گذشته را دور می‌ریزند یک حیوان است. بوتیاس‌های جوهر، در غرب هیمالیا، سگی را انتخاب می‌کنند و به او بنگ و حشیش می‌دهند تا با ارواح در آمیزد و شیرینی و تنقلات می‌خورانند و آزادش می‌کنند تا در دهکده بگردد. سپس دنبالش می‌کنند و با چوب و سنگ می‌کُشندش و تصور می‌کنند که با این عمل در آن سال بلا و آفت و بیماری در دهکده وجود نخواهد داشت. در برخی نقاط برید آلباین رسم بود که در جشن سال نو سگی را جلو در خانه می‌آوردند و تکه نانی می‌دادند و سپس می‌رانند و می‌گفتند «دور شو، ای سگ، گم شو. درد و بلای آدم‌های خانه و حیوانات‌مان در این سال بخورد توی سرت!» به نظر می‌رسد سگ‌های سفیدی که ایروکواها هر سال در جشن سال نو خود می‌کُشند جنبه بلاگردان دارند یا داشته‌اند. به نوشته آقای ج. و. ه. کلارک که مراسم را در ژانویه ۱۸۴۱ شاهد بوده است، در روز اول جشن همه اجاق‌ها و آتش‌های دهکده را خاموش می‌کردند و خاکستر آن‌ها را به باد می‌دادند و با چخماق آتش تازه‌ای بر می‌افروختند، روز بعد مردها با لباس‌های شاد و رنگارنگ در دهکده راه می‌افتادند و گناه‌های مردم را جمع می‌کردند. با فرارسیدن صبح آخرین روز جشن دو سگ سفید انتخاب می‌کردند، رنگ قرمز می‌زدند و با پر و روبان و خرمره می‌آراستند. بعد آن‌ها را خفه می‌کردند و از نردبانی می‌آویختند. سپس آتش‌بازی و پایکوبی شروع می‌شد. نیم ساعت بعد جسد سگ‌ها را به خانه‌ای می‌بردند «و در آنجا گناه مردم به آن‌ها انتقال داده می‌شد». سرانجام لاشه‌ها را بر تل هیزمی می‌سوزانند. به گزارش پدر روحانی آقای کرک لند در قرن هجدهم، خاکستر یکی از این سگ‌های سفید را در دهکده جلوتر می‌پاشیدند. در روز کفاره که مصادف با دهم ماه هفتم بود، خاخام یهودی‌ها دو دست را بر بز زنده‌ای می‌گذاشت و همه گناهان و شرارت‌های بنی‌اسرائیل را بر او اقرار و اعتراف می‌کرد و وقتی همه گناهان به حیوان منتقل می‌شد، آن را در بیابانی

رها می‌کردند (فریزر، ۱۴۰۱: ۶۱۲). گاهی بلاگردان حیوانی آسمانی است، مردم مالابار چون هندوها برای گاو حرمت قایلند و کشتن و خوردن آن را «گناهی مثل آدم کشی یا قتل عمد می‌دانند». با وجود این، «برهمنان گناهان مردم را به یک یا چند گاو انتقال می‌دهند و سپس گاوها و گناهانی را که در خود دارند در محلی که برهمن تعیین می‌کند از بین می‌برند». مصریان باستان وقتی گاوی را قربانی می‌کردند، همه بلاها و شرارت‌هایی را که ممکن بود بر خودشان و بر سرزمین‌شان نازل شود و روی آورد بر کله گاو تلقین می‌کردند و سپس آن را یا به یونانیان می‌فروختند یا در رودخانه می‌انداختند (همان: ۶۱۳). اما در یونان متمدن رسم بلاگردان اشکالی تاریک‌تر از آن آیین ساده و سالمی به خود گرفت که پلوتارک رئوف و پرهیزگار اجرا کرد. هر وقت مارس، یکی از شلوغ‌ترین و پر رونق‌ترین مهاجرنشینان یونانی، دست‌خوش طاعون می‌شد، مردی از فقیرترین طبقه خود را بلاگردان می‌کرد. او یک سال به خرج مردم زندگی می‌کرد و بهترین غذاها را به او می‌دادند. سال که به سر می‌رسید لباس مقدس‌اش می‌پوشانند و با شاخ و برگ متبرک می‌آراستند و در شهر می‌گردانند و همگان دعا و نیایش می‌کردند که همه گناه و بلاهای مردم بر سر او فرود آید. سپس او را از شهر بیرون می‌کردند یا مردم آن قدر بر او سنگ می‌زدند که پشت دیوارهای شهر بمیرد. مردم آتن معمولاً تعدادی افراد پست و بینوا را به خرج مردم نگهداری می‌کردند و وقتی بلایی مثل طاعون، قحطی یا کمبود بر شهر حاکم می‌شد دو تا از این رانده شدگان را به عنوان بلاگردان قربانی می‌کردند. یکی از آنها برای مردان و دیگری برای زنان قربانی می‌شد. قربانی مردان دور گردن‌اش حلقه‌ای سیاه و قربانی زنان حلقه‌ای سفید از انجیر داشت. گاهی ظاهراً قربانی زنان خود نیز زن بود. آنها را در شهر می‌گردانند و بعد معمولاً با سنگسار کردن‌شان در خارج شهر قربانی می‌کردند. اما این قربانی کردن‌ها فقط خاص دوران استثنایی بلایای عمومی نبود؛ ظاهراً هر سال در جشنواره تارگلیا در ماه مه دو قربانی یکی برای مردان و دیگری برای زنان را از آتن بیرون می‌بردند، سنگسار می‌کردند و می‌کشتند. شهر آبدرا در تراس سالی یک بار پاکسازی می‌شد و یکی از اهالی شهر را که به این منظور کنار گذاشته بودند به عنوان بلاگردان یا قربانی نیابتی برای زندگی دیگران سنگسار می‌کردند و می‌کشتند؛ شش روز پیش از کشتن او رابطه او را با جهان خارج قطع می‌کردند «تا فقط او بار همگان را بر دوش گیرد» (فریزر، ۱۴۰۱: ۶۳۰-۶۲۹).

وقتی سنگالی سخت مریض باشد و از پزشکان کاری برنیاید یک رقااص شیاطین می‌آورند که با پیشکش دادن به شیاطین و رقصیدن با صورتک‌هایی مناسب آنها، این رقااص شیاطین بیماری را یکی یکی از تن بیمار بیرون می‌آورد و به بدن خود انتقال می‌دهد. با این‌گونه خارج کردن علت بیماری، رقااص ترفندباز روی تختی دراز می‌کشد و خود را به مردن می‌زند که می‌برندش به جای بازی در بیرون دهکده. آنجا دوباره سرحال می‌آید و زنده می‌شود و شتابان بر می‌گردد که دست‌مزدش را بگیرد. در سال ۱۵۹۰ یک جادوگر اسکاتلندی به اسم اگنس سمپسن محکوم شد که بیماری رابرت کرس نامی را مداوا کند «که هنگام اقامت در دامفری جادوگری غربی مبتلایش کرده بود، و او مرض را به خود منتقل کرد و با خرخر و رعشه و تشنج تا سحر سر کرد و در این مدت سر و صدای زیادی از خانه‌اش به گوش می‌رسید». این سر و صدای جادوگر برای آن بود که می‌خواست بیماری را به وسیله لباس از خود به سگ یا گربه‌ای انتقال دهد. متأسفانه کوشش او کمی منحرف شد. بیماری به جای آن‌که به حیوان فرود آید الکساندر داگلاس اهل دالکیت را گرفتار کرد که کم‌کم تحلیل رفت و مرد، در حالی که بیمار اصلی رابرت کرس، سلامتش را بازیافت. دایاک‌ها معتقدند که بعضی‌ها قدرت خشتی کردن نحوست را دارند (فریزر، ۱۴۰۱: ۵۹۷).

لوکادیایی‌ها هر سال از پرتگاه عشاق، پرتگاهی در منتهای جنوبی جزیره، محکومی را به عنوان بلاگردان به دریا می‌انداختند اما برای کاستن از خطرات سقوط پرنده‌های زنده و بال و پر به او می‌بستند و گروهی در قایقی کوچک در پایین منتظر بودند که او را بگیرند و به آن سوی مرز ببرند. این احتیاط‌های انسانی شاید صورت تعدیل شده مراسم قدیمی به دریا انداختن و غرق کردن بلاگردان‌ها بود. مراسم لوکادیایی در موسم قربانی برای آپولو برگزار می‌شد. آپولو معبدی در آن نقطه داشت. در جاهای دیگر رسم بود که هر سال مرد جوانی را به دریا بیندازند و بگویند «تو پس مانده ما باش». گمان می‌رفت که این آیین گروه شیاطین را می‌راند و آرام می‌کرد یا بنا به تفسیر دیگری دین مردم به خدای دریا را ادا می‌کرد و نجات‌شان می‌داد (فریزر، ۱۴۰۱: ۶۳۰). مداوای اعراب برای رنج و درد عشق که سر به جنون و مالیخولیا بزند این است که ظرفی آب بر سر بیمار می‌گذارند و توی آن سرب مذاب می‌ریزند و سپس سرب را در جای بازی خاک می‌کنند. به این ترتیب رنج و حرمان از تن بیمار به در می‌رود. بین میونس‌های چین وقتی پسر ارشد خانه به هفت سالگی می‌رسد، مراسمی موسوم به «راندن شیطان» اجرا می‌شود. پدر بادیادکی پوشالی درست می‌کند و در بیابان به باد می‌دهد تا همه شر و بدی را با خود ببرد (فریزر، ۱۴۰۱: ۵۹۵).

در جشنواره موسوم به کوکسکاتل، بزرگ‌ترین جشنواره سال مکزیکی، جوانی را هر سال پس از یک سال نگهداری و پرستش به عنوان تجسم خدای بزرگ به نشانه تزکاتلیپوکا «خدای خدایان» قربانی می‌کردند. به گفته ساهگون، راهب فرانسیسکن، که بهترین مرجع ما درباره مذهب ازتک است قربانی کردن خدای مجسم در انسان در عید پاک با چند روز بعد رخ می‌داد، بنابراین اگر او درست گفته باشد، مراسم و شیوه آن مقارن با عید مسیحی مرگ و رستاخیز منجی است. به گفته او تاریخ دقیق مراسم قربانی نخستین روز ماه پنجم ازتک بود که به گفته او از بیست و سوم یا بیست و هفتم ماه آوریل شروع می‌شد (فریزر، ۱۴۰۱: ۶۳۸-۶۳۷). ساکنان اولیه ایران باستان برای رهایی از بدبختی‌ها و حملات دیوان و رهایی از بیماری و نیروهای بد و اهریمنی، تعویذهایی بر خود می‌آویختند، این تعویذها دارای تصاویر بودند. هرگاه کسی دچار آسیبی می‌شد، جادوگرانی با آدابی ویژه برای رهایی او و انتقال شر به چیز دیگری مراسمی اجرا می‌کردند و این رسم در بین عیلامی‌ها نیز رایج بود (کومن، ۱۹۱۱: ۱۶۵). ایرانیان برای بلاگردانی دست به انواع جادوها می‌زدند، چنانکه می‌توان آن‌ها را بانیان واقعی جادوی سیاه در قرون وسطی نامید. «ثنویت مزدایی به این آیین‌ها خصوصیتی بخشید که تاثیر فرهنگ آن را می‌توان بر زندگی و افکار آریایی‌ها تا قرن‌ها مشاهده نمود» (همانجا). این آیین به شکل قربانی با بن‌مایه‌های جادویی به منظور رفع بلا در ایران باستان به شدت مورد توجه بوده است.

رسم قربانی از عهد باستان تا امروز

بازشناسی و تطبیق اساطیر ملت‌ها با یکدیگر، ما را در شناسایی زمینه‌های مشترک فرهنگی با ملت‌های اساطیری و شناختن عقاید مردم باستان یاری می‌کند. یافتن هرچه بیشتر این زمینه‌های مشترک می‌تواند بهانه‌ای برای گفت‌وگوی سازنده اجتماعی و سیاسی با ملت‌های اساطیری باشد. «در قرائت این اسطوره‌ها، شکاف میان فرهنگ‌ها، باریک می‌شود» (بیرلین، ۱۳۹۲: ۴). هر چند ارتباط قربانی و اسطوره، اکنون در نظام دینی ادیان پیشرفته چندان حس نمی‌شود، ولی برای مردمان ابتدایی که هنوز در نقاطی از جهان باقی مانده‌اند. قربانی نقش تعیین کننده در درک مفاهیم اسطوره‌ای دارد. بنا به تعریف میرچا الیاده، «اسطوره نقل کننده سرگذشتی قدسی و مینویی است، راوی واقعه‌ایست که در زمان اولین، زمان شگرف بدایت همه چیز داده است به بیانی دیگر اسطوره حکایت می‌کند که چگونه از دولت سرو به

برکت کارهای نمایان و برجسته موجودات مافوق طبیعی، واقعیتی، چه کل واقعیت: کیهان، یا جزیی از واقعیت: جزیره‌ای. نوع نباتی خاص، سلوکی و کردار انسانی، نهادی، پا به عرصه وجود نهاده است بنابراین اسطوره همیشه متضمن روایت یک «خلقت» است. یعنی می‌گوید چگونه چیزی پدید آمده، موجود شده و هستی خود را آغاز کرده است (الیاده، ۱۳۶۲: ۱۴). این تاریخ اسطوره‌ها سپس به صورت نمونه و الگویی در آمده که خط مشی انسان‌ها در مراسم آیین و عبادی آن‌ها را تنظیم می‌کند و به آن‌ها اعتبار می‌بخشد (شایگان، ۱۳۷۵، ۱۰۴-۱۰۳). پس مراسم آیینی، زمان اسطوره‌ای را هر دم و هر لحظه باز می‌آفریند و آن‌را به گردش وا می‌دارد و وقایع ازلی را از نو تجدید می‌کند. (همان، ۱۴۰). در اساطیر قریب به اتفاق بسیاری از ملت‌ها، کل جهان و یا زندگی نباتی و حیوانی از قربانی شدن موجودی اولیه، غول آسا و الهی به وجود آمده است. به عنوان مثال قربانی تیامات به دست مردوک در اساطیر بین‌النهرین (بهار، ۱۳۷۶: ۲۰۳). از آنجا که این قربانی در زمان ازلی و مقدس رخ داده است، هر قربانی، تقلیدی از نمونه‌های ازلی و تکرار کردارهای مثال است که زمان حال را بر می‌اندازد و قربانی نخستین را بازسازی می‌کند، در اثر نیروی شگرف و مرموز نهفته در آیین، زمان گذرا و همراه با آن مدت و استمرار متوقف شده و به حال تعلیق در می‌آیند. انسان به دوران اسطوره‌ای فرا افکنده می‌شود. (الیاده، ۱۳۷۸: ۵۰). به نظر می‌رسد که هدف نهایی قربانی قرب و نزدیکی به ملکوت و خدایان است. در زبان عربی واژه قربانی بر گرفته از «قرب» به معنای نزدیکی و تقرب است که این تقرب به درگاه یک ایزد یا وجود الهی و یا حتی بعضی از عناصر طبیعت می‌تواند باشد (رضائی‌راد، ۱۳۸۵: ۱۹۷). میشل پانوف و میشل پرن قربانی را چنین تعریف کرده‌اند: «عملی است که به وسیله آن حیوانات یا موجودات انسانی را از هم‌نوعانشان جدا نگه می‌دارند و آن‌ها را برای تقدیم به پیشگاه الوهیت به قتل می‌رسانند. (پانوف، ۱۳۶۸: ۳۲۵) این تعریف هم از لحاظ نوع پیشکشی و هم از نوع اهدای آن‌ها محدودیت دارد و هم‌چنین نوع ارتباط انسان و الوهیت نیز مشخص نشده است در دایره المعارف بریتانیکا قربانی چنان تعریف شده است: قربانی به عمل اهدای چیزهایی برای خدا یا دیگر موجودات فراطبیعی اشاره دارد. به وسیله قربانی کردن، اهدا به تملک خدا یا الوهیت‌ها در می‌آید و تقدیس می‌شود و از آنجا که هر چیزی که به عنوان قربانی اهدا می‌شود، شکلی از حیات است، قربانی کردن را می‌توان هم‌چون جشن زندگی و طبیعت و تصدیق آفریننده یا آفرینندگان آن دانست. در قربانی، حیات تقدیس شده یک فدیة به عنوان نیروی مقدسی که پیوندی را میان قربانی دهنده و الوهیت‌ها ایجاد می‌کند، رها می‌شود. به وسیله قربانی کردن و حیات به منبع الهی آن باز می‌گردد و قدرت آن منبع را تجدید می‌کند، به عبارتی دیگر نیروی حیاتی طبیعت با چیزی از جنس خود تغذیه می‌شود (بریتانیکا، ۱۹۷۱: ۸۶۴). تعریفی دیگر برای قربانی کردن از دایره‌المعارف آمریکانا به صورت خلاصه این‌گونه است: قربانی یک اصطلاح کلی برای هر عمل دینی است که در آن چیزی به الوهیتی داده می‌شود و در تملک آن الوهیت در می‌آید و به صورت آن چیز تقدیس می‌گردد (۱۹۹۳: ۴۷۰). در چاپ دیگری از دایره‌المعارف بریتانیکا، قربانی با تعریف زیر مشخص شده است: قربانی آیینی است که به منظور ایجاد یا حفظ رابطه گسسته شده (به واسطه گناهان بشر و خشم خدایان)، چیزی به درگاه الوهیت پیشکش می‌گردد (۱۹۷۳: ۱۲۸). ای. ا. جیمز این تعریف را ارایه کرده است: قربانی عموماً به آیینی قابل تعریف است که در طی آن چیزهایی ضایع یا تلف می‌شوند و مقصود از آن برقرار کردن روابطی است میان منبع قدرت آسمانی و کسی که به آن منبع قدرت برای منفعتی آتی نیازمند است (جیمز و همکاران، ۱۹۷۱: ۱). قربانی، گیاه، حیوان و یا انسانی است که برای جلب حمایت خدا یا خدایان آسمانی در برابر نیروهای شر انتخاب شده (بهار، ۱۳۸۱: ۳۰۷) و مرگ وی در واقع انتقال نیروی حیات از

قربانی شونده به قربانی کننده محسوب می‌شود. در بسیاری از جوامع قربانی انسان در گذار از تحولات فرهنگی و اجتماعی تبدیل به قربانی حیوان و یا گیاه می‌شود. البته در جوامعی که دارای توت‌م حیوان یا گیاه بودند، این شیوه از ابتدا مورد استفاده قرار می‌گرفته است. بدون در نظر گرفتن اینکه قربانی به چه کسی تقدیم شود در عرصه اساطیر و طول دوران مشاهده شده که خود، دارای تقدس و نیرویی الهی است. نمونه این نوع قربانی در اساطیر ایران زروان است: زمانی که هیچ چیز وجود نداشت، نه آسمان، نه زمین، تنها خدای بزرگ زروان وجود داشت که اسمش به معنی تقدیر یا سعادت است. او به مدت هزار سال قربانی کرد، باشد که صاحب فرزندی شود؛ فرزندی که باید نامش اهرمزد باشد و زمین و آسمان را بیافریند. در پایان این دوره هزار ساله، او دچار شک شد و به خود گفت ثمره این قربانی که تقدیم می‌دارم چیست و آیا صاحب فرزندی به نام اهرمزد خواهم شد، یا بیهوده تلاش می‌کنم؟ به محض اینکه این فکر برای او پیدا شد، «اهرمزد و اهریمن»، هر دو در بطن او پدیدار شدند اهرمزد به سبب قربانی که کرده بود و اهریمن به خاطر شکی که روا داشته بود (زهر، ۱۳۸۴: ۳۵۰). الیاده نیز بر این باور است که: «در دوران مادرسالاری، هر سال ملکه، همسری را به نام پادشاه مقدس انتخاب می‌کرد. پادشاه مقدس پس از مدتی قربانی می‌شد و ملکه، خون او برای برکت بر روی مزارع و حیوانات اهلی می‌پاشید» (۱۳۸۹: ۹۹). این نظریه بر این عقیده استوار است که سعادت و بهروزی در امور طبیعی و اجتماعی بستگی به زندگی پادشاه دارد و هنگامی که قدرتش رو به نابودی می‌نهد، برای حفظ توازن طبیعت، بایستی قربانی شود. با توجه این موارد می‌توان استنباط کرد که همه ادیان در ابتدا آیین‌های باروری بوده‌اند که حول محور پرستش و قربانی متمرکز شده‌اند. با توجه به جانشینی و تعدیل قربانی پادشاه الوهی با فرد گناهکار در دوره‌های بعد، هر نوع قربانی که به منظور باروری و حاصل‌خیزی محصول و طبیعت انجام شود نیز زیر این عنوان بررسی می‌شود.

تایلور از قربانی با عنوان پیشکشی برای یاری نیروهای برتر یاد می‌کند. او این آیین را همانند پیشکشی که ممکن بود به یک پادشاه به خاطر احترام انجام شود و توجهی را به دنبال داشته باشد، در نظر می‌گیرد (یونگرت، ۱۹۹۵: ۹۶). تایلور قربانی را کشش طبیعی درون انسان تعریف می‌کند که تعهدی است بین او و آنچه که در ذهنش به عنوان مقدس در نظر می‌گیرد. از این‌رو، او قربانی را پیشکشی به موجودات برتر به جهت به دست آوردن توجه و یاری بیشتر آن‌ها می‌داند (جیمز: ۱۹۵۲). درواقع تایلور قربانی را عملی برای خشنودی نیروهای فراطبیعی و ارواح درگذشتگان (آنیمیسیم) می‌داند که حامی بازماندگان هستند.

ماکس وبر، نظریه تعدیل قربانی را مطرح می‌کند و نقطه آغاز تعدیل قربانی از انسانی به حیوانی و نمادین را عقلانی شدن نظام دینی می‌داند. از نظر وبر، سیر کلی تاریخ بشر حرکت در سیر عقلانی شدن است. این روند اگرچه به باور او خطی نبوده و با فراز و نشیب‌های فراوان و رفت و برگشت‌های متعدد همراه است، سیر گریزن‌ناپذیر جوامع انسانی را نشان می‌دهد (وبر، ۱۳۸۴: ۱۲ و ۱۵). وبر دین‌های جادوگرانه و اسطوره‌ای را در مقایسه با ادیان بزرگ پس از آن‌ها، به علت افراط در رازآمیزی و انحصارگرایی کاهنانه و نیز فقدان آموزه‌های اخلاقی منسجم و مدرن، دارای عقلانیت کمتر می‌داند. به باور او، پیامبران بزرگ با افسون‌زدایی از جهان و گردآوری آموزه‌های اخلاقی در نظامی منسجم، عامل عمده تحول از ادیان اسطوره‌ای و جادویی به نظام‌های بزرگ دینی بوده‌اند. (اسالم، ۱۳۹۴: ۲۹ و ۲۵). وبر بر این باور است که با تحول قربانی از انسانی به حیوانی یا از خونی به غیرخونی، این آیین تا حدی جنبه‌های غیرانسانی و خشن خود را از دست داده و با عواطف انسانی نرم‌تر و از بن‌مایه‌های خرافی دور شده است. چشم‌زخم نیز از باورهای

قدیمی و رایج در جهان است، هرچند این باور امروزه تا حدودی کم‌رنگ شده است، اما ردپای آن را می‌توان در اساطیر ملل و اقوام متعدد مشاهده نمود. «در اساطیر هندی برای دفع چشم‌زخم، خالی را بین دو ابروی زنی که فرزند زاییده است می‌گذرانند تا چشم‌زخم و ارواح خبیث بلایی بر سر زن و کودک او نیاورد و این مساله از وجوه اشتراک عقاید اساطیری ایرانیان و هندیان در دفع چشم‌زخم است» (ده‌بزرگی، ۱۹۵۱: ۴۶۸). در اکثر جوامع و تمدن‌های کهن از جمله مصر باستان نیز می‌توان نمونه‌هایی از دفع چشم‌زخم را مشاهده کرد. در مصر کهن به منظور خنثی کردن نیروهای آشوب و تقویت روحیه صاحب آن تا رسیدن به همراهان خدای خورشید و رفع و دفع بلاها و آشوب‌ها از تعویذهایی به نام چشمان هوروس جهت رفع چشم‌زخم استفاده می‌شد. بسیاری از اقوام از جمله عرب‌ها، چینی‌ها و حبشی‌ها نیز به چشم‌زخم باور داشتند و به همین خاطر از اسپند و انواع تعویذها جهت دفع آن بهره می‌بردند (محمدی، ۱۳۸۶: ۱۰). در فرهنگ ایران باستان شورچشمی به عنوان پدیده‌ای اهریمنی دانسته شده و مجازات‌هایی هم برای افراد شورچشم و بدچشم در نظر گرفته می‌شد. در یشت چهاردهم از اوستا (بهرام‌یشت) بندهای ۳۵ و ۳۶ نیز سیمرغ فرخ‌بال، مرغ مرغان خوانده می‌شود و از جانب اهورامزدا به زرتشت توصیه می‌شود که پری از آن را بر تن مالد و آن را تعویذ خود سازد. در فرکرد ۱ و نندیداد و بندهشن نیز جهت رفع شورچشمی و آسیب‌های آن مطالبی آمده است (اسلامی‌ندوشن، ۱۳۷۲: ۵۲). برای اجتناب از چشم‌زخم نزد عامه، کارهایی متداول است، از جمله اسپند دودکردن، تخم مرغ شکستن، توسل به طلسم و تعویذ، بخور، آویختن مهره‌های آبی، نعل اسب، سنگ عقیق، آویختن ادعیه و آیات قرآن. در تمدن اسلامی با توجه به آیات قرآن در سوره قلم آیه ۵۱ اشاره صریحی به چشم‌زخم دارد؛ اغلب مفسران شان نزول آن را همین مساله می‌دانند. گروه اخوان‌الصفاء، ابن‌سینا، غزالی، امام فخر رازی، ملاصدرا و بسیاری از حکما و پژوهشگران برای آن حقیقت قایل بوده‌اند و حتی فیلسوف خردگرایی چون ابن‌خلدون که با عرفان و بسیاری از احکام فلسفه نیز مماشات نمی‌کند صحت چشم‌زخم را قبول دارند و نمونه‌هایی از آن را نقل می‌کنند. «در زمان پیامبر اکرم (ص) در طایفه بنی‌اسد کسانی بودند که کمتر کسی از خطر چشم‌زخم‌شان مصونیت می‌یافت، این افراد درصدد بودند که پیامبر خدا را با چشم‌زخم از پای درآورند. گفته شده است که «و إن یکاد» به همین مناسبت نازل شده است» (بهشتی، ۱۳۸۰: ۵۴۹).

نتیجه‌گیری

قربانی، رسمی است که در بیشتر ملت‌ها و در دوران مختلف تاریخ، رواج داشته است و افراد با ذبح انواع حیوانات و پیشکش آن به نیروهای فراطبیعی، تلاش می‌کردند به آن‌ها نزدیک شوند و لطف و خشنودی‌شان را نسبت به خود جلب کنند. در اساطیر ایرانی، آیین قربانی هم از ناحیه نیروهای وابسته به قلم و خیر و مم در طیف نیروهای شر برای دستیابی به وضعیت برتر انجام می‌گرفت. در یشت‌های اوستا قربانی‌های خونین از سوی پادشاهان ایرانی و نیز از سوی مخالفان را، ایزدی، یعنی ضد قهرمانان برای رسیدن به قدرت و پیروزی و منکوب کردن نیروهای مخالف و دفع شر صورت گرفته است. از دیرباز قربانی یکی از راه‌های برقراری ارتباط با خدایان و نیروهای برتر محسوب می‌شد و انسان ابتدایی برای تصرف در طبیعت از آن استفاده می‌کرد. در مورد قربانی حیوانی در فرهنگ ایران با توجه به منابع مختلف می‌توان گفت که قربانی حیوان از قبیل: قربانی گوسفند به منظور کمک به تهیدستان، قربانی شتر برای دفع شر، قربانی گاو، گوسفند و اسب در مراسم ازدواج به منظور بلاگردانی و دفع چشم بد، به کار گرفته می‌شد. در متون غنایی

نیز با توجه به فضای عاشقانه و ملایم آن، قربانی‌های حیوانی نسبت به سایر متون، بسیار محدود است در این متون، بیشتر سخن از تقدیم و بخشیدن حیوانات به معابد و آتشگاه است و به ندرت از ذبح و خون ریختن سخن می‌رود. اسب، شتر، گاو و گوسفند از قربانی‌های حیوانی است که با اهدافی مانند: آشکار شدن حقیقت، شکرگزاری از سلامتی، پیروزی در جنگ و تولد فرزند پیشکش شده است. گاه قربانی برای زنده شدن مقتول، بلاگردانی از باغ و محصول، شکرگزاری از اجابت دعا، قربانی در مراسم سوگواری و به منظور شادی روان در گذشته و دفع جادو پیشکش می‌شوند. در مورد هماهنگی نمونه‌های قربانی انسان با نظریه‌های مرتبط با قربانی، نظریه‌های بلاگردانی فریزر و خشنودی ایزدان از نظر بویس و تایلور در تحلیل مصادیق قربانی، کارآمدتر و انعطاف‌پذیرتر از سایر نظریه‌هاست. بنا به پژوهش انجام شده روشن شد اهدا کنندگان قربانی، انواع پیشکش‌ها و قربانی‌ها، آیین‌ها و مراسم و روش‌های اهدای قربانی، مکان‌های برگزاری قربانی، زمان‌های برگزاری قربانی و انگیزه‌های قربانی کردن کاملاً شخصی دارند؛ اهدا کنندگان قربانی در ادیان هم به صورت گروهی و اجتماعی و هم به شکل فردی انگیزه‌هایی شخصی دارند، تاکید کرده‌اند. در جوامع غیر طبقاتی اهدای قربانی می‌توانست توسط هر شخصی صورت گیرد، ولی هرگاه یک قربانی به گروه مربوط می‌شد، می‌بایست شخص معینی این کار را برعهده گیرد. در ابتدایی‌ترین جوامع بشری شخص اهدا کننده ممکن بود رئیس خانواده یا قبیله، یک ریش سفید یا سرکرده شکارگران باشد. در جوامع مادر سالار این وظیفه ممکن بود به عهده یک زن قرار بگیرد. قربانی به عنوان حلقه‌ای میان جهان مادی و جهان قدسی است. گاهی واکنشی‌ست از سر اضطراب و در برخی مواقع وسیله‌ای است برای رفع خشونت، قربانی کردن اهدای زندگیست، جشنی‌ست دو سویه، چرا که با عمل قربانی یک زندگی را پیشکش می‌کنی و جانی دوباره به زندگی پیشین می‌دهی؛ و بنابراین زندگی در چنبره چرخ هستی می‌چرخد و استمرار می‌یابد.

منابع

- اسالم، علیرضا، ۱۳۹۴ «تحول قربانی از انسان به حیوان»، پژوهش‌های ادیبانی، س، ۳، ش، ۶، صص ۶۵-۸۷.
- اسلامی‌ندوشن، محمدعلی، ۱۳۷۲، داستان داستان‌ها، ج ۲، تهران.
- آقایی مبینی، احمد، ۱۳۹۰، «فطری بودن قربانی و راز انحرافات در آن در ادیان ابتدایی»، مجله معرفت ادیان، س ۲، ش ۲، صص ۱۴۲-۱۱۷.
- الیاده، میرچا. ۱۳۸۲، اسطوره، رویا، راز. ترجمه رویا منجم. چاپ سوم (اول علم)، تهران: علم.
- الیاده، میرچا، ۱۳۷۸، اسطوره بازگشت جاودانه، ترجمه بهمن سرکاراتی، چاپ اول، تهران، نشر قطره.
- الیاده، میرچا، ۱۳۸۹، رساله در تاریخ ادیان. ترجمه جلال ستاری. چاپ چهارم. تهران: سروش.
- الیاده، میرچا، ۱۳۶۲، چشم‌اندازهای اسطوره، ترجمه جلال ستاری، تهران، توس.
- الیاده، میرچا، ۱۹۸۷، «قربانی»، دایره‌المعارف دین، چ ۱۲.
- الیاده، ۱۳۷۴، اسطوره، رؤیا، راز، ترجمه رویا منجم، تهران، فکر روز.
- بهار، مهرداد، ۱۳۷۶، از اسطوره تا تاریخ، گرد آورنده و ویراستار ابوالقاسم اسماعیل‌پور، نشر چشمه، تهران، چاپ اول، ص ۲۰۳.
- بهار، مهرداد، ۱۳۸۱، پژوهشی در اساطیر ایران، چاپ چهارم، تهران، آگه.
- بهار، مهرداد، ۱۳۸۶، ادیان آسیایی، چاپ ششم، تهران، نشر چشمه.
- بهشتی، احمد، ۱۳۸۰، «تحلیل معجزه با نگاهی به تاثیر نفس در بدن»، مکتب اسلام، ش ۵، صص ۹۱-۵.
- بیرلین، جی، ۱۳۹۲، اسطوره‌های موازی، ترجمه عباس مخبر، تهران، مرکز.
- پانوف، میشل و میشل پرن، ۱۳۶۸، فرهنگ مردم‌شناسی، ترجمه اصغر عسگری خانقاه، چاپ اول، تهران، نشر ویس.

- جاهودا، گوستاو، ۱۳۷۱، روان‌شناسی خرافات و بلایا، ترجمه محمدتقی براهنی، چ ۱، تهران، البرز.
- حیدری، حسین و مزگان صادق‌پور، ۱۳۹۸، «اسطوره خون»، فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطور شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران- جنوب، س ۱۵، ش ۵۵، صص ۱۴۰-۱۰۷.
- خوارزمی، حمیدرضا، ۱۳۹۲، «باور بلاگردانی در شاهنامه» دوفصلنامه فرهنگ و ادبیات عامه، س ۱، ش ۲، صص ۲۴-۱۰.
- درودرگر، یوسف، ۱۳۸۲، خلاصه تاریخ انبیا از آدم تا خاتم‌الانبیا (ص)، نشر جمال‌الحق.
- ده‌بزرگی، ژیا، ۱۳۸۱، «چشم‌زخم در باور و فرهنگ ایرانیان»، چیستا، ش ۱۹۷ و ۱۹۶، صص ۴۶۱-۴۵۷.
- رضایی راد، ۱۳۸۵، محمد، ریاضت صوفیانه و آیین‌های قربانی، یاد بهار، چاپ اول، تهران، انتشارات آگه.
- زهر، روبرت کارلوس، ۱۳۸۴، طلوع و غروب زردشتی‌گری، ترجمه تیمور قادری، چ ۱، تهران، مهتاب.
- سالم، عبدالعزیز، تاریخ عرب قبل از اسلام، ترجمه باقر صدری‌نیا، تهران: علمی، ۱۳۸۰.
- شایگان، داریوش، ۱۳۷۵، ادیان و مکتب‌های فلسفی هند، ج ۱ چاپ چهارم، تهران، انتشارات امیرکبیر.
- صرفی، محمدرضا، ۱۳۹۱، باورهای مردم کرمان، چ، کرمان، دانشگاه شهیدباهنر کرمان.
- فاهرتی، آر، ال، ۱۹۹۰، «قربانی»، دایره‌المعارف جدید، بریتانیکا، هنینگر، جی.
- فریزر، جیمز جورج، ۱۴۰۱، شاخه زرین، پژوهشی در جادو و دین، ترجمه کاظم فیروزمند، چاپ شانزدهم، تهران، انتشارات آگه.
- فریزر، جیمز جورج، ۱۳۸۳، شاخه زرین. ترجمه کاظم فیروزمند، چ ۲، تهران، آگه.
- فولادی، محمد و زهرا غلامی، ۱۳۹۸، «باورهای عامیانه درباره خون‌ریزی»، فرهنگ عامه، س ۷، ش ۲۵، صص ۱۰۴-۸۱.
- کوپر، جی. سی، ۱۳۸۶، فرهنگ مصور نمادهای سستی، ترجمه ملیحه کرباسیان، فرهنگ نشرنو.
- کومون، فرانتس. ۱۳۷۷، ادیان شرقی در امپراطوری روم. ترجمه ملیحه معلم و پروانه عروج. چ ۱. تهران: سمت.
- لسان، حسین، ۱۳۵۵، قربانی از روزگار کهن تا امروز، شماره ۱۶۷، صص ۶۰-۷۰.
- محمدی، هاشم، ۱۳۸۶، «چشم‌زخم در ادب و فرهنگ ایران» نشریه حافظ، ش ۴۴، صص ۱۰-۱۲.
- مصطفوی، علی اصغری، ۱۳۶۹، اسطوره قربانی، چاپ اول، تهران، انتشارات بامداد.
- وارنیک، فیلیپ، ۱۳۷۱، فرهنگ خرافات، ترجمه و گردآوری احمدی حجاریان، چ ۱، تهران، مترجم.
- وبر، ماکس، ۱۳۸۴، اقتصاد و جامعه، ترجمه عباس منوچهری و دیگران، چ ۱، تهران، سمت.
- یونگرت، سی، جی، ۱۹۹۸، قربانی، دایره‌المعارف دین و اخلاق، جیمز هستینگ، چ ۱۱، پ ۳۶، آمریکا.
- James Hastings (ed.). 1952, vol 11. U. S. A. , T. & T. Clark

The existential reason for sacrifice and scapegoating in the mythology of nations

The human mind, or rather the human psyche, has its own history and many traces that have remained from its previous stages of development. We might consider the fertility festival rituals of Neolithic humans as an old belief that is no longer valid, or in today's modern life, the belief in warding off evil through charity or scapegoating through sacrifice is so old and unfamiliar to modern man that he cannot easily accept them. However, this power still plays an important psychological role. In ancient times, the sacrificial ritual was considered the most important religious ritual. and as a religious-social behaviour, it gradually evolved from a primitive form into a complex system in various parts of the world, because the system of evolution and creation of the entire universe were believed to be dependent on this act. Despite the diversity of geographical environments in myths, this study revealed that myths share many similarities. These similarities indicate that humans have common concerns that sometimes result from the natural influence and interaction of myths and sometimes from fundamental beliefs and shared human needs that are the result of shared human life experiences. Scapegoating is a mythological-religious ritual that has been prevalent among various ethnic groups and nations for various purposes since ancient times. In this research, we demonstrate that the modification of human sacrifices to animal sacrifices is one of the good legacies of the founders of divine religions. In various texts of Iranian culture, animals such as cows, camels, sheep, horses, and sometimes mares, zebras, donkeys, and poultry are often sacrificed for various occasions such as scapegoating, warding off misfortune, and the evil eye, giving thanks, achieving success in matters of childbirth, strengthening the soul of the deceased, warding off magic, and nullifying spells. The present research, which is fundamentally based on library research and employs a descriptive-analytical method, relies on sources related to the ritual of sacrifice from various cultures that have been collected, examined, and analysed. The analysis is conducted in two sections: bloody sacrifices (bloodletting) and non-bloody sacrifices, and it also addresses their relationship with scapegoating. In fact, we initially examined the existing sources, and after analysing and interpreting the results obtained, we aimed to demonstrate a meaningful relationship among these elements. This indicates that some actions are embedded in the deepest layers of the human unconscious and are of great importance for an individual's psychological well-being. This article describes and examines a mythological belief and thought regarding the relationship between scapegoating, charity, and sacrifice, and we show what common characteristics exist among them and how the practice of these rituals has influenced people's thoughts in various lands, especially in Iran; and how, over time, with the advancement of human reason, the ritual of sacrifice has also evolved.

Keywords: Scapegoating, bloody sacrifice, non-bloody sacrifice, myth

تحلیل دو رمان «التهاب» و «موسم آشفته‌گی» شهریار عباسی با تأکید بر دیدگاه پل تیلیش

مریم محمدی شکبیا

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور واحد تحصیلات تکمیلی تهران

Shakiba.maryam@hotmail.com

دکتر مصطفی گرجی

استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور

gorjim111@yahoo.com

چکیده

رمان معاصر به‌عنوان بازتاب‌دهنده عمیق تجربیات و دغدغه‌های انسانی و اجتماعی، با فلسفه و روان‌شناسی درهم تنیده است. این ژانر ادبی به بررسی احساسات، چالش‌ها، بحران هویت و گم‌گشتگی بشر در جامعه مدرن می‌پردازد.

در این راستا، آثار شهریار عباسی، به‌ویژه رمان‌های «التهاب» و «موسم آشفته‌گی» نمایانگر این هم‌نشینی هستند. عباسی در عین آن که نویسنده جنگ شناخته می‌شود، با نگاهی نوین به موضوع جنگ، از کلیشه‌های رایج فراتر می‌رود و با سفر به درون پیچیده آدمی به تحلیل روان‌شناختی شخصیت‌ها و زندگی انسان معاصر می‌پردازد. در این رمان‌ها، جنگ و زلزله نه تنها رویدادی خارجی، بلکه چالشی درونی و تأثیرگذار بر آمال و آرزوهای انسانی هستند. عباسی در این آثار، اضطراب مرگ و سرنوشت، محکومیت و گناه و پوچی و بی‌معنایی را به خوبی در شخصیت «حسن» و «سیاوش» به تصویر می‌کشد. این آثار، با نگاهی عمیق، سؤالات بنیادینی در مورد وجود، هویت و بیم و امیدهای انسانی مطرح می‌کنند و به خواننده رخصت می‌دهند، در مواجهه با شخصیت‌ها و چالش‌های آنان به خودآگاهی عمیق‌تر نایل شود و هم‌دلی بیشتری نسبت به دیگران پیدا کند. در این مقاله نویسنده با روش تحلیلی-انتقادی و با توجه به اضطراب‌های سه گانه پل تیلیش دو رمان «التهاب» و «موسم آشفته‌گی» را نقد می‌کند. این تحلیل روشن می‌کند این دو رمان، به عنوان دو نمونه عالی برای اضطراب‌های سه‌گانه، چگونه چالش‌های ذهنی و روانی انسان ایرانی را عیان می‌کنند.

کلیدواژه‌ها: رمان معاصر، اضطراب، پل تیلیش، التهاب، موسم آشفته‌گی، شهریار عباسی.

۱. مقدمه

آرتور کستلر در دوران پس از جنگ جهانی دوم چنین تحلیلی عرضه داشت: انسان سده بیستم روان‌پریش سیاسی است، زیرا هیچ پاسخی به مسأله معنای زندگی ندارد و از لحاظ اجتماعی و متافیزیکی نمی‌داند که متعلق به کجاست؟ (لوفان بومر، ۱۳۸۵: ۸۱۰)

موضوعی که کستلر به آن اشاره می‌کند اضطراب پوچی و بی‌معنایی به عنوان یکی از تهدیدهای انسان معاصر است. اضطراب که در روان‌شناسی و نیز تفکرات فلسفی از موضوعات جدی و اساسی است، خمیرمایه بسیاری از شعرها و داستان‌های نوین ایرانی به شمار می‌رود. تعبیری چون «من اینجا از نوازش نیز چون آزار ترسانم / ز سیلی زن، ز سیلی خور / وزین تصویر بر دیوار ترسانم» (اخوان ثالث، ۱۳۷۸: ۶۹) و یا «اکنون مرا به قربانگاه می‌برند / گوش کنید ای شمایان / در منظری که به تماشا نشسته‌اید.» (شاملو، ۱۳۸۵: ۳۰۵) و نیز «او ز راه دور این کهنه جهان را باز می‌پاید / می‌زند فریاد و امید کمک دارد» (نیما یوشیج، ۱۳۸۳: ۴۴۶) و یا «اگر روزی کسی از من بپرسد / که دیگر قصدت از این زندگی چیست؟ / بدو گویم که چون می‌ترسم از مرگ / مرا راهی به غیر از زندگی نیست» (نادرپور، ۱۳۸۲: ۱۸۵) بیانگر هراسی است که بر زندگی آدمی سایه افکنده و لحظه‌ای از آن رهایی ندارد. اضطراب به عنوان یک احساس انسانی همیشه وجود داشته است و در ادب کلاسیک فارسی چه در حوزه حماسی، چه عرفانی و چه ادبیات عامه بازتاب داشته است^۱، اما تحلیل و بررسی علمی و فلسفی آن بیشتر در دوران معاصر رشد یافته است. شهریار عباسی یکی از نویسندگانی است که در دو رمان «التهاب» و «موسم آشفستگی» با واسطه‌گری جنگ و زلزله به واکاوی ذهن مغشوش شخصیت‌ها می‌پردازد و نمایی جامع از اضطراب‌های سه گانه پل تیلش به دست می‌دهد. تیلش معتقد است که اضطراب‌های وجودی ناشی از مواجهه انسان با سه نوع بحران اصلی است: بحران مرگ، بحران سرنوشت، و بحران گناه. این مقاله به تحلیل چگونگی بازتاب اضطراب‌های سه‌گانه پل تیلش در دو رمان «التهاب» و «موسم آشفستگی» می‌پردازد. هدف این مقاله، روشن‌سازی این مسئله است که چگونه شهریار عباسی، از طریق به تصویر کشیدن تأثیرات جنگ و زلزله، اضطراب‌های وجودی را به نمایش می‌گذارد و بر عمق درک مخاطب از این شرایط بحرانی می‌افزاید.

۲. پیشینه پژوهش

در خصوص اضطراب، به‌ویژه اضطراب‌های سه‌گانه پل تیلش و رمان، چند پژوهش انجام شده است که مهم‌ترین این پژوهش‌ها در این جا معرفی می‌شود:

۱. مقاله «انواع ادبی و اضطراب‌های بشری با توجه به آراء پل تیلش» این مقاله با بررسی دیدگاه پل تیلش با توجه به اضطراب‌های انسان در سه ساحت اضطراب وجودی (مرگ)، اخلاقی (گناه) و معنوی (پوچی) به تحلیل و تفسیر نظریه تطور انواع ادبی می‌پردازد و فرضیه ارتباط تنگاتنگ ژانرها را با ویژگی‌های مسلط هر دوره مطرح می‌کند. و بر اصل تکامل انواع ادبی تأکید می‌ورزد و نهایتاً سیر تحول انواع ادبی را چه در غرب و چه ایران بر اساس نظریه اضطراب‌های سه‌گانه پل تیلش تبیین می‌کند که بر اساس آن، اضطراب مرگ و سرنوشت به تمدن باستان و دوران غلبه حماسه مرتبط است و اضطراب محکومیت و گناه در غرب به قرون وسطی و در ایران به مقطع زمانی پس از قرن هفتم برمی‌گردد و در ایران به رشد عرفان و تصوف و در ادب جهانی به غلبه رمان می‌انجامد و اضطراب پوچی و

بی‌معنایی مربوط به عصر حاضر و غلبهٔ رمان و داستان است. (گرچی، ۱۳۸۸) ۲. مقاله «جلوهٔ اضطراب در داستان کوتاه صورتک‌ها براساس آراء پل تیلیش» این مقاله ضمن تعریف مبسوط از اضطراب و انواع آن در مکاتب روان‌شناسی و نیز آراء پل تیلیش، به هنر هدایت در پرداختن به ناشناخته‌های روح آدمی می‌پردازد. نویسنده ضمن نگاه مقایسه‌ای به بعضی دیگر از آثار هدایت، مواجههٔ شخصیت‌های داستان «صورتک‌ها» را با انواع اضطراب و نیز مکانیزم‌های دفاعی آنان تبیین می‌کند (کریمی‌نیا، ۱۴۰۱). ۳. مقاله «رمان و اضطراب موقعیت» این مقاله، رمان پرمخاطب «رهش» را براساس «اضطراب موقعیت» از دیدگاه «آلن دوباتن» و اضطراب‌های سه گانهٔ پل تیلیش، تحلیل و بررسی کرده است. نویسنده ضمن‌برشمردن مصادیق تقابل شهر و روستا در شعر و رمان شهری، به بررسی بحران‌های انسان معاصر شهرنشین می‌پردازد. هر یک از شخصیت‌های رمان به نوعی اضطراب موقعیت را تجربه می‌کند و بررسی دقیق رمان از این حیث و مقایسهٔ این نوع از اضطراب در شخصیت‌های متفاوت به فهم بیشتر مخاطب از آرامش‌گریزی این سبک زندگی می‌انجامد. مقاله نقش رمان را در به چالش کشیدن نهاد قدرت و سیاست و «توسعه به مثابه اضطراب» تحلیل می‌کند. (گرچی، ۹۹). ۴. مقاله «جلوه‌های ترس و اضطراب در رمان زمین سوخته» که به بررسی فشارهای روحی روانی ناشی از جنگ تحمیلی می‌پردازد و اضطراب را به مثابه اختلالی روحی-روانی براساس روان‌کاوی فروید تحلیل می‌کند. براساس این تحلیل، جنگ تحمیلی از سویی با رشادت‌ها و قهرمانی‌ها نام‌بردار شده است و از سویی دیگر بار روانی سنگینی بر مردم مناطق جنگ‌زده تحمیل کرده است. در این نقد روان‌شناختی، نویسنده انواع سازوکارهای دفاعی را در راوی و خانواده‌اش نسبت به مرگ خالد (برادر راوری) تجزیه و تحلیل می‌کند؛ از فرافکنی و سرکوب گرفته تا جابجایی و همانندسازی و توسل به ذکر و ادعیه. نویسنده هم‌چنین به‌علائم جسمانی و رفتاری شخصیت‌های داستان نگاهی تیزبینانه دارد و شیوه‌های مذموم و محمود را در مقابله با بحران‌های جدی به خواننده می‌شناساند. (آقاخانی بیژنی، ۹۶). ۵. مقاله «بررسی تطبیقی داستان‌های بن بست و سمفونی مردگان با تاکید بر مسئله اضطراب مرگ (برادرکشی)» به تحلیل داستان کوتاه «بن‌بست» از «احمد دهقان» می‌پردازد و این داستان را با تم اسطوره‌ای برادرکشی و نیز با رویکرد به رمان «سمفونی مردگان» بررسی می‌کند. نویسنده با اشاره به رد پای اسطوره‌ها در داستان‌های امروزی، نوع چالش و تقابل را بررسی می‌کند و رقابت، شکاف نسل‌ها و افتراقات و اشتراکات را در شخصیت‌های این دو داستان تبیین و تحلیل می‌کند و به واکاوی اضطراب مرگ در دو شخصیت محوری داستان‌های «بن‌بست» و «سمفونی مردگان» می‌پردازد. (گرچی، ۸۹). ۶. مقاله «بررسی ترس از مرگ در سه قطره خون هدایت و ضد اخلاق ژید بر اساس روش نقد ژیلبر دوران» در این مقاله به کارکرد تخیل در دو داستان برای مقابله با ترس و اضطراب پرداخته می‌شود. نویسنده از روش نقد ادبی ژیلبر دوران برای بررسی تصاویر دو کتاب بهره می‌گیرد و دو داستان را از لحاظ نمادهای حیوانی، ریخت تاریکی و ریخت سقوطی بررسی می‌کند. نهایتاً تصاویر مرتبط با اضطراب، شکست دو نویسنده را در مهار اضطراب مرگ نشان می‌دهند. (سروش و دیگران، ۹۴).

۳. مبانی و چارچوب نظری پژوهش

از جمله اندیشمندانی که به طور مبسوط و دقیق به موضوع اضطراب پرداخته است، پل تیلیش، فیلسوف آلمانی (۱۸۸۶-۱۹۶۵) است. تیلیش تأملات دقیقی دربارهٔ انواع اضطراب‌های بشری داشته است و نگاه او در درک جزئیات بسیار راهگشاست.

از نظر تیلش اضطراب حاصل رویارویی با تهدید عدم است. این تعریف مسلماً در مورد اضطراب مرگ گویاست، اما تحلیل تیلش از مفهوم عدم، کاربرد آن را در مورد دوگونه دیگر یعنی اضطراب گناه و اضطراب بی‌معنایی، نیز ممکن می‌سازد. (شجاعت بودن، ۱۱)

عدم تأیید نفس وجودی انسان را، بر اساس سرنوشت به طور نسبی و بر اساس مرگ به طور مطلق، تهدید می‌کند؛ و تأیید نفس معنوی او را، بر اساس پوچی به طور نسبی و بر اساس بی‌معنایی به طور مطلق تهدید می‌کند؛ عدم هم‌چنین تأیید نفس اخلاقی انسان را، بر اساس گناه به طور نسبی و بر اساس محکومیت به طور مطلق، تهدید می‌کند. آگاهی از این تهدید سه وجهی، همان اضطرابی است که در سه شکل ظاهر می‌شود: اضطراب از سرنوشت و مرگ (به طور خلاصه اضطراب مرگ)، اضطراب از پوچی و بی‌معنایی (به طور خلاصه اضطراب بی‌معنایی) و اضطراب از گناه و محکومیت (به طور خلاصه اضطراب محکومیت). اضطراب در هر سه شکل خود وجودی (اگزیستانسیل) است؛ بدین معنا که به هستی در شکل ذاتی آن تعلق دارد و نه به حالتی غیر طبیعی در ذهن، مانند اضطراب عصبی (و اضطراب ناشی از اختلال مشاعر) (همان ۷۷)

در نگاه تیلش، اضطراب نخست (مرگ و سرنوشت) بنیادی‌ترین نوع اضطراب است که از آن چاره نبوده و هر کوششی برای دفع آن از طریق استدلال بی‌فایده است. اضطراب دیگر (گناه و محکومیت) اضطراب اخلاقی و تهدیدآمیز بودن عدم از جنبه اخلاقی است. اخلاقی به این معنا که انسان در مقابل آنچه به او داده شده، مسئول است. به نظر او، راه گریز از این نوع اضطراب، سرپیچی از احکام و فرامین اخلاقی است که در آن فرد به کمال رسیده به هیچ دستور اخلاقی پایبند نیست. اضطراب نوع سوم (پوچی و بی‌معنایی) اضطراب از دست دادن یک مسئله غایی و تشویش درباره فقدان یک معناست که معنابخش همه معانی است. این اضطراب ما را به سمت بی‌معنایی می‌برد؛ چرا که آنچه زندگی معنوی را تهدید می‌کند شک تام است (گرجی، انواع ادبی و ... ۱۰).

۴. نگاهی به رمان

در قاب مجل زندگی مدرن هم آسایش و سهولت است و هم اضطراب و التهاب و تشویش. رمان‌های التهاب و موسم آشفته‌گی اثر شهریار عباسی، به بررسی عمیق روح و روان انسان در مواجهه با بحران‌های زندگی می‌پردازند. این دو اثر به شکل برجسته‌ای به چالش‌های هویتی، احساس گناه و تنهایی می‌پردازند و شخصیت‌های اصلی را در مواجهه با تجربیات تلخ و ناگوار قرار می‌دهند.

در رمان التهاب که به شیوه سورئال روایت شده است، دو داستان به طور موازی پیش می‌روند. یکی حماسه تازیانه بهرام در شاهنامه، که در جنگ کیخسرو با تورانیان، جانش را به خطر می‌اندازد تا تاج شاهزاده کشته‌شده به دست دشمن نیفتد. در این میان تازیانه بهرام گم می‌شود. تازیانه‌ای که نامش بر آن حک شده، نامی که هویت اوست و بهرام نمی‌خواهد که به دست تورانیان بیفتد. تازیانه‌اش را به دست می‌آورد اما در کشاکش نبرد، تیر می‌خورد و جان می‌سپارد. داستان موازی دیگر ماجرای جوانی به نام حسن است که در صحنه اول تصادف می‌کند و به کما می‌رود و پس از آن وارد فضایی می‌شود که با عنوان هتل معرفی می‌شود و قهرمان داستان به دنبال هویت گم‌شده خویش است. روایت زندگی این جوان و پسردهانی‌اش از نوجوانی تا به کما رفتن شخصیت اصلی داستان به شکل پس روایت بیان

می‌شود. نوجوانی حسن (بهرام) مصادف با وقوع انقلاب است، او و پسردهایی‌اش اکبر هردو به جبهه می‌روند. اکبر مفقود شده است و جست و جوی ذهن ناآرام حسن درکما برای هویت و چیستی، موضوع اصلی داستان است. موسم آشفتگی به ماجرای وقوع زلزله در تهران می‌پردازد. پزشک جوانی که شخصیت اصلی داستان است، درگیر اختلاف با همسر و سرخوردگی شده است، ناگهان در تهران زلزله‌ای مهیب رخ می‌دهد و سیاهش با چالش‌های عاطفی و اجتماعی جدیدی مواجه می‌شود. این زلزله درنگاهی دیگر، نمادی از بحران‌های بزرگ اجتماعی و فردی است. سیاهش با تجربه‌های دردناک و تلفات انسانی زلزله روبه‌رو می‌شود و این تجربه‌ها او را به تأمل در مورد زندگی، هویت و مسئولیت‌هایش وادار می‌کند. داستان در واکاوی روابط انسانی، عشق، و مرگ نشان می‌دهد که چگونه افراد در مواجهه با بحران‌ها و فجایع طبیعی، به جست‌وجوی معنا و ارتباطات جدید برمی‌آیند. حضور دخترعموی دکتر که زمانی معشوق و دلدار او بوده در کنار او پس از زلزله، چالش‌ها را تعمیق می‌کند.

۵. تحلیل دو رمان به توجه به «اضطراب‌های سه گانه پل تبلیش»

این مقاله به تحلیل دو رمان التهاب و موسم آشفتگی از منظر اضطراب، به‌ویژه از دیدگاه پل تبلیش، خواهد پرداخت. تبلیش سه نوع اضطراب را معرفی می‌کند: اضطراب مرگ و سرنوشت، اضطراب محکومیت و گناه، و اضطراب پوچی. این سه نوع اضطراب در هر دو رمان به وضوح قابل مشاهده است.

اضطراب مرگ و سرنوشت در «التهاب»

حادثه تصادف حسن شخصیت اصلی داستان و ورود او به کما یکی از نقاط اوج اضطراب سرنوشت و مرگ است. این تجربه ناگهانی و خطرناک او را به تفکر درباره زندگی و مرگ وادار می‌کند. و احساس عدم کنترل بر سرنوشتش را به او منتقل می‌کند. در هتل که یک فضای بینابینی است حسن و دیگر مهمانان در جست‌وجوی هویت و معنا در زندگی خود هستند. هم‌چنین در طول روایت حسن با فقدان عزیزانش روبه‌رو می‌شود. این تجربه یادآوری می‌کند که زندگی ناپایدار است و این موضوع به شدت در اضطراب او در خصوص سرنوشت و مرگ تاثیر می‌گذارد.

در صحنه‌هایی از داستان، اضطراب مرگ به شکلی عیان جلوه می‌کند:

احساس دیگری، دوباره او را مضطرب کرد. طاق باز روی آب خوابید و بدون آنکه دلیلش را بداند، احساس کرد مرده و روی تخت غسل‌خانه خوابیده است. حتی شیون مادرش در گوش‌هایش پیچید. ترسید و از خوابیدن روی آب منصرف شد. (عباسی، ۱۳۸۱: ۵۳)

در صحنه‌ای دیگر وقتی که هنوز روستا را ترک نکرده‌اند، زن و مرد جوانی را از دور می‌بیند که شیک‌پوش هستند و برای عکس گرفتن از ماشین پیاده می‌شوند، حسرت زندگی شهری و ناخرسندی از زندگی روستایی (اضطراب سرنوشت) او را غرق می‌کند:

آن‌ها حتماً زیبا هستند و پوست دست‌هایشان از پنیر نرم‌تر است. (عباسی، ۱۳۸۱: ۲۲)

اضطراب سرنوشت در خصوص جنگی که رخ داده (جنگ تحمیلی) و او در آن حضور داشته، همواره با تعبیرات متفاوت خود را می‌نمایاند:

گله مثل لشکر از جنگ برگشته، گروه گروه به آسایشگاه خود می‌روند. (عباسی، ۱۳۸۱: ۱۹)

واژه «آسایشگاه» تداعی برزخی است که او در آن گرفتار است، بحران هویت و تعلیق. قهرمان داستان التهاب با کیستی خودش درگیر است، جبهه را برگزیده اما در جایی که به روایت بهرام شاهنامه پرداخته می‌شود؛ درخواست می‌کند که قاتلش را نکشد: شاید بهرام هنگام مرگ به بیهودگی جنگ و کشتن انسان‌ها پی برده بود و نمی‌خواست کشته دیگری به کشتگان افزوده شود. (عباسی، ۱۳۸۱: ۱۰۵)

درنمایی کلی مواجهه حسن با اضطراب سرنوشت و مرگ از طریق تجربه‌های مستقیم (تصادف خودش و مرگ عزیزانش)، تأملات درونی و تعاملات با دیگر شخصیت‌ها در هتل (به عنوان مکانی گذرا میان مرگ و زندگی) ممکن می‌شود. استخر در هتل که دوست و فامیلش اکبر در آنجا به عنوان غریق نجات معرفی می‌شود، یادآور غسلخانه است. فراموش کردن آدرس و اطلاعات گذشته نیز می‌تواند ناشی از ترس از مرگ و عدم کنترل بر سرنوشت باشد.

اضطراب مرگ و سرنوشت در «موسم آشفستگی»

در «موسم آشفستگی» زلزله در تهران به عنوان یک حادثه ناگهانی، اضطراب مرگ و سرنوشت را به شدت تشدید می‌کند. حادثه چنان صعب است که حتی باورپذیری را دشوار می‌کند:

مثل یک کابوس است... . نکند این‌ها همه حاصل خیالات آشفته من است؟ (عباسی، ۱۳۸۶: ۷۲) سیاهوش و دیگر شخصیت‌ها با ترس از مرگ و از دست دادن عزیزانشان مواجه‌اند. این اضطراب به آن‌ها اجازه نمی‌دهد که به راحتی با واقعیت‌های زندگی کنار بیایند و به واکنش‌های نسجیده و نابخردانه می‌انجامد. زلزله در بیداری و در خواب هجوم می‌آورد و هیچ چیز و هیچ کس مصون نیست.

فرانک می‌آید جلوی چشمم، خبر مردنم کی به او می‌رسد؟ جسد من به دستش می‌رسد؟ یاد مرده‌هایی می‌افتم که پایین بیمارستان دفن شده‌اند. (عباسی، ۱۳۸۶: ۱۲۴)

پیش‌بینی سقوط نماد تهران، برج میلاد بر روی بیمارستان از نمایی دیگر بیانگر این است که شهر بودن و چیستی تهران، عامل نابودی این شهر است.

اضطراب محکومیت و گناه در «التهاب»

حسن در «التهاب» با احساس گناه و محکومیت به دلیل انتخاب‌های گذشته خود روبه‌رو می‌شود. **مورد اول:** او بابت سقوط همسر و فرزندانش از روی تخته سنگ خود را مقصر می‌داند. در یک سفر خانوادگی، حسن روی صخره قرار می‌گیرد و از همسرش می‌خواهد از او عکس بگیرد و بعد پسر بزرگ‌ترش خواست که از او نیز روی صخره عکس بگیرند و زمانی که همسر و پسر کوچکتر نیز در کنار برادر ایستاد، حادثه سقوط از صخره رخ داد.

مورد دوم: او نتوانسته انتظارات پدر و مادر را با آرزوها و خواسته‌های خود همسو سازد و از این بابت متأسف است.

در چند بخش از داستان به این موضوع اشاره می‌شود و گاه این حسرت به شکلی دیگر رخ می‌نماید، مثلاً در صحنه‌ای که حسن نوجوان عزم جبهه می‌کند، پدر و مادر نگران و ناراضی‌اند و دایی او را تشویق می‌کند، حسن نوجوان غرق در حسرت می‌شود:

حاجی دایی‌ام چقدر فهمیده است، کاش پدر و مادرم به اندازه‌ او می‌فهمیدند. (عباسی، ۱۳۸۱: ۱۳)
در جای دیگری هنگامی که حسن با عکس پسر دایی‌اش (شهید؟) نجوا می‌کند، از تصمیمات اشتباه و نوع تفکرش درباره‌ اکبر، احساس گناه می‌کند. او و اکبر هر دو نماینده نسل جوان پس از انقلاب هستند.
موضوع دیگری که ذهن حسن را مدام به خود مشغول می‌دارد، مفقود شدن اکبر است، گویی حسن خود را در این ماجرا مقصر می‌داند. او مطمئن است جنازه‌ای که به عنوان اکبر نشان خانواده داده‌اند، اکبر نبوده و وقتی در آن هتل کذایی با اکبر روبه‌رو می‌شود و پسر دایی او را به خاطر نمی‌آورد و یا از به خاطر آوردن او طفره می‌رود به شدت متأثر می‌شود.

اضطراب محکومیت و گناه در «موسم آشفستگی»

در «موسم آشفستگی» سیاوش بعد از زلزله، خود را به خاطر عدم توانایی در پیش‌بینی یا جلوگیری از حادثه‌ای که به زندگی دیگران آسیب زده، محکوم می‌کند. وقتی همسرش فرانک به او می‌گوید که همایون (برادر فرانک) از روی سایت‌های چینی زلزله را پیش‌بینی کرده و آن‌ها از تهران خارج شده‌اند، احساس درماندگی و گناه دارد:
واقعاً که! همایونم برای خودش قهرمان شده! یعنی زلزله واقعاً پیش‌بینی می‌شه؟ (عباسی، ۱۳۸۶: ۴۹)
در جایی از داستان، سیاوش به دخترعمو و دوتن از همکاران پیشنهاد می‌دهد از بیمارستان فرار کنند و از تهران خارج شوند. این پیشنهاد که از سر اضطراب است، به تدریج او را درگیر اضطراب گناه می‌کند:
نمی‌دانم چه شکلی شده‌ام، اما توی دلم خالی شده است. زبانم نمی‌چرخد چیزی بگویم... صدای گوش‌خراش بچه‌ای که مادرش را صدا می‌زند، دلم را ریش می‌کند... (عباسی، ۱۳۸۶: ۱۳۳)
سیاوش در برابر دخترعمویش، شیرین و همسرش، فرانک دچار احساس گناه و محکومیت است. او شیرین، دلدارش را به خاطر ازدواج با فرانک، دختری تهرانی، رها کرده و حالا که زلزله رخ داده دوباره به او فکر می‌کند:
خود شیرین گفت که نفرینم نمی‌کند و امیدوار است خوشبخت بشوم! اما یک چیزی، یک کسی، یک شب که شیرین هم نیست، همیشه نفرینم می‌کند! صدایش را می‌شنوم و نمی‌توانم جلوی‌اش را بگیرم. (عباسی، ۱۳۸۶: ۴۰)
شیرین که پزشک است، پس از زلزله برای کمک به او و دیگر شهروندان به تهران می‌آید و سیاوش در برابر بزرگواری او شرمسارانه درگیر اضطراب گناه عمیق‌تری می‌شود.

سیاوش در برابر فرانک نیز مبتلا به احساس گناه است، از یک سو به خاطر آنکه نمی‌توانسته درخواست‌های نه چندان معقول او را برآورده کند، معذب است و از سویی دیگر به واسطه‌ آن که هنوز احساساتی نسبت به شیرین دارد، تصور می‌کند که به اندازه کافی به فرانک متعهد نیست و از این بابت فشار عاطفی زیادی متحمل می‌شود.
در رخداد زلزله نیز بابت اینکه کنار همسرش نبوده و او به خاطر مشاجره چند شب پیش به خانه پدر رفته و در این شرایط به جای همسر، خانواده‌اش از او حمایت کرده‌اند، به شدت خود را مقصر می‌داند. وقتی از بیمارستان می‌گریزد و به مردی برای نجات همسرش کمک می‌کند، در تصوراتش فرانک را به جای آن زن می‌گذارد.

اضطراب پوچی در «التهاب»

اضطراب پوچی نیز یکی از جنبه‌های کلیدی داستان است. حسن پس از فقدان عزیزانش با احساس بی‌معنایی و پوچی مواجه می‌شود. تیلش می‌گوید که این نوع اضطراب ناشی از عدم وجود هدف و معنا در زندگی است. حسن در تلاش برای پیدا کردن معنا در زندگی‌اش و درک اینکه چرا باید ادامه دهد، درگیر بحران هویتی می‌شود. این جست‌وجو برای معنا و هدف به عنوان یک سفر درونی در داستان عمل می‌کند. در نخستین صحنه‌ای که به روایت حسن پرداخته می‌شود، ترسیم تکرار و ملالت در زندگی حسن، پوچی را یادآور می‌شود. حتی شرایط کما و ورود به هتلی که آدم‌های گم‌شده و بریده از واقعیت را در خود جای داده است، بخشی از گریز او از این بی‌معنایی می‌تواند باشد. جست و جوی ارتباطات گمشده در هتل نیز، برای پاسخ به این اضطراب و بحران است. مرور خاطرات جنگ هم به این بحران هویتی مرتبط می‌شود. ازسوی دیگر نام نداشتن افراد در هتل نمادی از بحران هویت و اضطراب پوچی است. چرا که نمی‌توانند خود را به عنوان شخصیتی منحصر به فرد و دارای معنا و هدف درک کنند. سگی که در هنگام مراجعت به شهر می‌کشد نمادی از جدایی از هویت اصلی و اتصال به پوچی است.

اضطراب پوچی در «موسم آشفته‌گی»

اضطراب پوچی بر زندگی سیاوش، سایه افکنده است، ملالت او از زندگی خانوادگی و نزاع‌های بی‌پایان و ناتوانی از خوشنود کردن همسر، او را تا مرز پوچی و افسردگی پیش برده است، این احساس پس از زلزله تشدید می‌شود. زلزله برای او که پزشک است، می‌تواند به معنابخشی زندگی بینجامد، اما ناپایداری روانی او و شدت اضطراب مرگ و سرنوشت چنین مجالی نمی‌دهد.

حضور شیرین در بیمارستان، تداعی‌کننده تمام خاطراتی است که از کودکی با او داشته است و عشقی سوزان را دوباره به عمق وجود آورده است و وقتی در یکی از سکانس‌های پایانی داستان، همکارش دکتر شیخیان، از قصدش برای خواستگاری از شیرین با او سخن می‌گوید. سیاوش به شدت برمی‌آشوبد و با او گلاویز می‌شود. این موضوع می‌تواند با هرسه اضطراب مرتبط باشد، اما اضطراب پوچی قوی‌تر است، درشرایطی که زندگی سیاوش در حال تهی شدن از هرگونه معنی است، با این خواستگاری و به بیان دیگر از دست دادن دوباره شیرین، به سمت پوچی بیشتری حرکت می‌کند.

۶. تحلیل شخصیت‌های رمان «التهاب» براساس اضطراب‌های سه گانه پل تیلش

حسن

حسن در داستان به کما می‌رود که مواجهه مستقیم با اضطراب مرگ و سرنوشت است، او در هتل متوجه بی‌نام و نشانی افرادی می‌شود که در آنجا حضور دارند و همین امر به تشدید اضطراب مرگ و سرنوشت می‌انجامد. فضای هتل با افراد بی‌نام و نشان بیانگر غیبت معنا در زندگی شان است. حسن در برابر پدر و مادر، همسر و فرزندان و اکبر گرفتار اضطراب محکومیت و گناه است. در پرده آخر روایت، حسن به همراه زنی زیبا که متصدی هتل است، قصد

فرار می‌کند و برای به خاطرآوری نام و هویت به جایی که پایین پله‌ها قرار دارد، می‌روند، در آنجا هویت خود را به خاطر می‌آورند و وقتی به بالا برمی‌گردند، دوباره همه چیز را از خاطر برده‌اند. بازگشت به بالا به نوعی رجوع به بی‌معنایی و بیانگر اضطراب پوچی و بی‌معنایی است، هم‌چنین در هر بار رفت و برگشت حسن و زن زیبا زخمی می‌شوند که می‌تواند نمادی از مواجهه با مرگ و سرنوشت باشد. زخم‌ها هم‌چنین اشاره به احساس محکومیت و گناه می‌تواند تلقی شود، به یادآوری خاطرات تلخ، احساساتشان را برمی‌انگیزد و زخم‌ها نمادی از این بار سنگین عاطفی هستند.

دایی

به عنوان شخصیتی انقلابی و مخالف شاه در داستان معرفی می‌شود. هم‌چنین او نام شخصیت اصلی را از بهرام به حسن تغییر می‌دهد و مقارن رخداد انقلاب اسلامی، به خانواده حسن پیشنهاد ترک روستا و حضور در شهر می‌دهد. مبارزه با شاه را برای نیل به زندگی بهتر و احقاق حق همه اقشار جامعه لازم می‌داند. شخصیت او در همه داستان با ثبات گره خورده است، اما در جایی که با حسن پسرخواهرش درباره مخلص بودن فرزندش، اکبر، سخن می‌گوید، نوعی از اضطراب گناه را یادآور می‌شود:

«می‌دانی مشکل من و تو چی است، دایی جان؟» «چی دایی جان؟» «من و تو به اندازه کافی مخلص نیستیم، به جای اینکه، این قدر، من، من کنیم، یک کمی هم بگوییم، راه من، هدف من» (عباسی، ۱۳۸۱: ۶۶)

اکبر

به دلیل حضور عمیق و تقریباً همیشگی در ذهن حسن، نقش مهمی در داستان دارد. در فرازی از داستان که احتمالاً مربوط به جبهه جنگ است، اکبر با اضطراب مرگ مواجه است و حسن به همین دلیل او را تمسخر می‌کند. «شانس بیاورم از این جهنم یخ بیرون بروم دیگر پایم را این جور جاها نمی‌گذارم.» «چی شد فوری پس زدی هنوز که طوری نشده» «می‌خواستی چطوری بشود. وقتی سرت را گوش تا گوش بریدند، آن وقت می‌فهمی.» با این حال در گفت‌وگوی حسن با عکس اکبر، به او به عنوان شخصیتی پیشرو و مخلص غبطه می‌خورد. دایی حاجی راست می‌گوید، تو خیلی مخلص بودی، برای همین از من جلو افتادی. (عباسی، ۱۳۸۱: ۶۶)

هتل

در رمان «التهاب» هتل به عنوان یک فضای گذر و موقتی، نماد عدم ثبات و بی‌هویتی شخصیت‌هاست. این مکان نشان‌دهنده فاصله بین دنیای واقعی و دنیای درونی شخصیت‌هاست، از دیگر سو هتل محل برخورد و تعامل شخصیت‌ها با یکدیگر است. این تعاملات می‌تواند نشان‌دهنده تنهایی و گم‌شدگی افراد در جامعه باشد، زیرا هر یک از آن‌ها به دنبال هویت و معنا هستند؛ هتل هم‌چنین می‌تواند فضایی برای تفکر و تأمل باشد. شخصیت‌ها در این مکان با چالش‌ها و بحران‌های درونی خود مواجه می‌شوند و باید به انتخاب‌های خود فکر کنند.

در یک نگاه هتل در این رمان نه تنها یک مکان فیزیکی، بلکه نمادی از وضعیت روانی و اجتماعی شخصیت‌ها و چالش‌های آن‌هاست. در جایی از داستان اشاره می‌شود که این افراد گم‌شده و بریده از هویت، به تدریج به وضعیت خود عادت می‌کنند و حتی از تلاش برای یافتن هویت خود دست می‌کشند و به تدریج حتی امکان خروج از هتل را ندارند.

«من تصمیم گرفته‌ام از اینجا فرار کنم. دیگران به اینجا عادت کرده‌اند، ولی من نمی‌توانم عادت کنم». «چرا این را به من می‌گویید». «چون شما تازه آمده‌اید و هنوز به اینجا عادت نکرده‌اید، مطمئنم که می‌خواهید از اینجا بروید». (عباسی، ۹۶:۱۳۸۱)

با توجه به ابهامات در «التهاب» به عنوان یک داستان سورئال، هتل ممکن است نمادی از ورود به دنیای دیگر باشد. این که هیچ مهمانی نام ندارد و پشت هر میز پذیرایی فقط یک نفر می‌نشیند، یادآور تنهایی پس از مرگ است و استخر نیز به عنوان غسلخانه می‌تواند قلمداد شود. زیرزمین هتل با تخت‌های سه نفره، تصویر قبرهای سه طبقه را به ذهن متبادر می‌کند.

۷. تحلیل شخصیت‌های رمان «موسم آشفستگی» براساس اضطراب‌های سه گانه پل تیلیش

سیاوش

شخصیت سیاوش در رمان «موسم آشفستگی» با هر سه اضطراب پل تیلیش در پیوند است. سیاوش پزشک جوانی است که به جای مواجهه با پیامدهای زلزله و پذیرش مسئولیتش به عنوان پزشک تصمیم به فرار می‌گیرد (اضطراب مرگ) که بیانگر ضعف شخصیت و گریز از مشکلات به جای چاره‌جویی است. سیاوش حتی پیش از زلزله نیز از شغلش و از اوضاع گله‌مند است. (اضطراب سرنوشت)

یک وقتی عاشق پوشیدن این لباس بودم، حالا ازش متنفرم. شب و روز باید با دست و پای شکسته مردم ور بروم و آه و ناله بشنوم. (عباسی، ۶:۱۳۸۶)

سیاوش گرفتار ناپایداری شخصیتی و عدم قطعیت (اضطراب پوچی و بی‌معنایی) است. پس از سالها عشق و عاشقی قرار بوده با شیرین ازدواج کند، اما در بیمارستان با فرانک مواجه می‌شود که به عنوان بیمار مراجعه کرده و به سرعت تصمیم به ازدواج با او می‌گیرد و حالا که غرق اختلافات خانوادگی است، به خیالات عشق گذشته پناه می‌برد. موضع او در برابر مشکلات نشان از عدم بلوغ عاطفی دارد. سردرگمی میان تعهد به فرانک و احساسات گذشته نسبت به شیرین، بیانگر اضطراب پوچی و بی‌معنایی است.

شیرین

به عنوان پزشک، با جدیت و فداکاری به مداوای مجروحان می‌پردازد و در این مسیر خستگی نمی‌شناسد. از سیاوش که به او خیانت کرده در می‌گذرد. حتی پذیرش فرار از بیمارستان هم به خاطر عشقی است که هم‌چنان به سیاوش دارد و به نوعی حفظ جان و سلامتی جسمی و روانی او را در اولویت قرار می‌دهد. بلوغ عاطفی شاید مهم‌ترین ویژگی شیرین باشد، در عین حال او در برابر پیمان‌شکنی سیاوش گرفتار اضطراب سرنوشت است.

فرانک

در روایت، فرانک به عنوان زنی خودخواه و متوقع معرفی می‌شود که درکی از احساسات و نیازهای همسر ندارد و با خواسته‌های نامعقول و بی حد و حصر او را به مرز افسردگی می‌رساند. در نگاهی دیگر به نظر می‌رسد او بیش از هر چیز گرفتار احساس عدم امنیت و عدم توجه از سوی همسرش مواجه است و با اضطراب سرنوشت و پوچی درگیر شده است. وقتی از طریق مادر همسرش متوجه حضور شیرین در بیمارستان می‌شود، خلاف تصور سیاوش، از اینکه همسرش تنها نیست، احساس رضایت و خوشحالی دارد. این موضوع هم بیانگر سردرگمی عاطفی فرانک و اضطراب پوچی است و هم حضور اضطراب مرگ همسر را یادآور می‌شود.

نتیجه‌گیری

رمان‌های «التهاب» و «موسم آشفستگی» نمونه‌هایی درخور توجه برای بررسی انواع اضطراب‌های پل تیلش هستند. روایت بهرام شاهنامه‌گویی برای رمزگشایی داستان سورئال و پرابهام «التهاب» آمده است، بهرام به خاطر حفظ هویتش که بر روی تازیانه‌اش حک شده به جنگ تورانیان می‌رود و بر سر این کار جان می‌بازد. این موضوع نمایانگر ترس از مرگ و سرنوشت است. حسن نیز تا پایان روایت درگیر کشف و بازیابی هویت است و پایان داستان احتمالاً بیانگر مرگ اوست. بهرام با درک پوچی جنگ، دیگران را از انتقام‌جویی منع می‌کند و این به نوعی چالش او با مفهوم مرگ و بی‌معنایی زندگی است. حسن تازیانه، سگش را هنگام ترک روستا می‌کشد، گویی که نمی‌خواهد به دست دشمن بیفتد. کشتن سگ به نوعی نمادین، همان اضطراب مرگ و سرنوشت است. این موضوع دقیقاً به ناپایداری موقعیت حسن و از دست‌دادن هویت مرتبط است و نمودی از تمایل او به کنترل سرنوشت می‌تواند باشد. احساس گناه حسن از تردید دربارهٔ باورهای رایج نسبت به جنگ نیز بر بحران روحی او می‌افزاید. همان‌گونه که بهرام شاهنامه در هنگام مرگ به گونه‌ای دیگر می‌اندیشید.

در رمان «موسم آشفستگی» زلزله‌ای که به جان شهر افتاده، تداعی اضطراب مرگ و سرنوشت است و نابسامانی زندگی سیاوش، زلزله‌ای درونی است. جست و جوی معنا برای سیاوش در سردرگمی او و فرار از بیمارستان به شدت مشهود است. اضطراب محکومیت و گناه برای مردی که همسرش را آزرد و دلداری پیشین را رها کرده است، بخش مهمی از بار داستان را به دوش می‌کشد، گریز از مسئولیتش به عنوان پزشک، با هرسه اضطراب مرتبط است. هردو رمان با عمیق‌ترین احساسات انسانی و اضطراب‌های وجودی درگیرند و به خوبی نشان می‌دهند که چگونه این اضطراب‌ها می‌توانند زندگی شخصیت‌ها را تحت تأثیر قرار دهند و گاه به گم‌گشتگی کامل منجر شوند.

انسان اگرچه فرمانروای همهٔ چیزهاست، ولی فرمانروای خود نیست. وی در درون و خودی که خود ایجاد کرده احساس گم‌گشتگی می‌کند. گرچه ابزارهای بیشتر، دانش بیشتر و تکنیک بیشتر امروزه در اختیار اوست، لیکن در عمل اوضاع امروز همانند بدترین اوضاعی است که تاکنون موجود بوده است. (لوفان بومر، ۱۳۸۵: ۸۰۳)

پی‌نوشت

۱. در شاهنامه، قهرمانان با چالش‌های بزرگی روبه‌رو می‌شوند که می‌توانند باعث ایجاد احساساتی شبیه به اضطراب شوند. برای مثال، رستم قبل از نبرد با سهراب یا اسفندیار، درگیر نگرانی و تردید است و در تمامی فضای شاهنامه، اضطراب مرگ بر اغلب پهلوانان سایه افکنده است. در داستان‌های عرفانی، جست‌وجوی سالک برای یافتن حقیقت می‌تواند همراه با نگرانی و اضطراب باشد و در مراحل سلوک، اضطراب محکومیت و گناه به چشم می‌خورد. در افسانه‌ها و داستان‌های عامیانه شخصیت‌ها با موجودات ترسناک یا رویدادهای غیرمنتظره مواجه می‌شوند که تشویش به همراه دارد. بازتعریف ادبیات کهن از دید اضطراب‌های سه گانه، خود پژوهشی جداگانه و نیازمند تفسیر و تبیین عمیق است.

منابع

- آقاخان‌ی بیژنی، محمود (۱۳۹۶) «جلوه‌های ترس و اضطراب در رمان زمین سوخته». فصلنامه علمی-پژوهشی نقد ادبی. س ۱۰. ش ۳۷. ۷-۲۸.
- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۸) آن گاه پس از تندر. چهارم. تهران: انتشارات سخن.
- تیلش، پل (۱۳۸۷) شجاعت بودن. مراد فرهادپور. چهارم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- سروش، سارا و دیگران (۱۳۹۴) «بررسی ترس از مرگ در سه قطره خون هدایت و ضد اخلاق ژید بر اساس روش نقد ژیلبر دوران». نقد زبان و ادبیات خارجی. یازدهم. ش ۱۵. ۲۷۵-۲۹۱.
- شاملو، احمد (۱۳۸۵) مجموعه آثار. هفتم. تهران: انتشارات نگاه، تهران.
- عباسی، شهریار (۱۳۸۶) موسم آشفتگی. اول. تهران: انتشارات افراز.
- عباسی، شهریار (۱۳۸۱) التهاب. اول. تهران: مؤسسه نشر شهر.
- کریمی‌نیا، مرتضی (۱۴۰۱) «جلوه اضطراب در داستان کوتاه صورتک‌ها براساس آراء پل تیلش». مطالعات ادبیات، عرفان و فلسفه. هشتم. ش ۲. ۶۶-۷۷.
- گرچی، مصطفی (۱۳۹۹) «بررسی و تحلیل رمان رهش با توجه به دیدگاه آلن دوباتن (اضطراب موقعیت)». ادبیات پارسی معاصر، دوره دهم، شماره ۲. ۳۲۹-۳۵۳.
- گرچی، مصطفی (۱۳۸۸) «انواع ادبی و اضطراب‌های بشری با توجه به آراء پل تیلش». فصلنامه نقد ادبی. ۲. ش ۶. ۱۸۵-۱۹۸.
- گرچی، مصطفی (۱۳۹۰) «بررسی تطبیقی داستان‌های بن بست و سمفونی مردگان با تاکید بر مسئله اضطراب مرگ (برادرکشی)». فصلنامه علمی-پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی. تابستان. ش ۲۱. ۲۰۷-۲۲۳.
- لوفان بومر، فرانکلین (۱۳۸۵) جریان‌های بزرگ در تاریخ اندیشه غربی. حسین بشیریه. سوم. تهران: انتشارات باز.
- نادرپور، نادر (۱۳۸۲) مجموعه اشعار. دوم. تهران: انتشارات نگاه.
- یوشیج، نیما (۱۳۸۳) مجموعه کامل اشعار. ششم. تهران: انتشارات نگاه.

Analysis of Two Novels: Inflammation and The Season of Turmoil by Shahriar Abbasi, with an Emphasis on Paul Tillich's Perspective"

Abstract

The contemporary novel, as a profound reflection of human and social experiences and concerns, intertwines with philosophy and psychology. This literary genre delves into emotions, challenges, identity crises, and the disorientation of humanity in modern society.

In this context, the works of Shahriar Abbasi, particularly the novels *Inflammation* and *The Season of Turmoil*, exemplify this intersection. While Abbasi is recognized as a war writer, he transcends conventional war narratives with a novel perspective, exploring the intricacies of human psychology and the life of contemporary individuals. In these novels, war and earthquakes are not merely external events but internal challenges profoundly impacting human aspirations and dreams. Abbasi vividly depicts the anxiety of death and fate, condemnation and guilt, and the sense of futility and meaninglessness in characters such as «Hasan» and «Siavash».

These works profoundly question existence, identity, and human fears and hopes, inviting readers to achieve deeper self-awareness and greater empathy towards others through the characters and their challenges. This article critically and analytically examines the novels *Inflammation* and *The Season of Turmoil* in light of Paul Tillich's threefold concept of anxiety. This analysis reveals how these two novels, as exemplary cases of the threefold anxiety, expose the mental and psychological struggles of the Iranian individual.

Keywords: Contemporary novel, anxiety, Paul Tillich, *Inflammation*, *The Season of Turmoil*, Shahriar Abbasi

بررسی جلوه‌های بلاغی در اشعار عربی هاتف اصفهانی

مجتبی محمدی مزرعه‌شاهی

استادیار دانشگاه علوم و معارف قرآن کریم دانشکده علوم قرآنی میبد

mazraehshahi@quran.ac.ir

مهناز کریمی مزرعه‌شاه

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی یزد

karimim1368@gmail.com

چکیده

سید احمد حسینی متخلص به هاتف از شعرای نامی ایران در عهد افشاریه و زندیه است. هاتف شاعری را از جوانی آغاز کرد و در طول زندگی آرام خود از مدح شاهان و روی آوردن به دربار سلاطین خودداری کرد و بیشتر به مطالعه و حکمت و عرفان مشغول بود. هاتف اصفهانی شاعری توانا و مسلط به زبان و ادب فارسی بود. شهرت عمده هاتف به سبب شاهکار بزرگ ادبی او (ترجیع‌بند عرفانی) است که در آن هم از حیث حسن ترکیب الفاظ و هم از حیث توصیف معانی داد سخن داده است. وی مرثیه‌های زیبایی نیز با استفاده از ماده‌تاریخ (حروف ابجد) در مرگ بزرگان و دوستان خود سرود که این اشعار از ارزش بالایی برخوردارند. مهم‌ترین اثر باقی‌مانده از هاتف اصفهانی دیوان اشعار اوست. در دیوان اشعار هاتف سه قصیده به زبان عربی به چشم می‌خورد. قصیده نخست در مدح میرزا محمد نصیر اصفهانی از استادان هاتف است. قصیده دوم در غزل است و قصیده سوم را در مدح پیامبر اکرم (ص) سروده است. در این سه قصیده جلوه‌های بلاغی فراوانی هم‌چون تشبیه، مجاز، جناس، طباق، مراعات‌النظیر و... وجود دارد. وجود این جلوه‌های بلاغی بر زیبایی ادبی اشعار هاتف افزوده است و بیانگر تسلط فراوان شاعر بر علم بلاغت است. در مقاله حاضر این زیبایی‌های بلاغی در اشعار هاتف مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرد.

کلیدواژه‌ها: جلوه‌های بلاغی، اشعار عربی، هاتف اصفهانی.

۱- مقدمه

سید احمد حسینی اصفهانی، متخلص به هاتف در سال‌های آغازین قرن دوازدهم، در اصفهان و در خانواده‌ای از سلسله سادات حسینی، چشم به جهان گشود (ربیع، ۱۳۸۹-۱۳۸۸: ۱). او را حکیم اصفهانی و یا طبیب اصفهانی نیز نامیده‌اند (طبیب تبریزی، ۱۳۴۴: ۱۷۷ و مدرس تبریزی، ۱۳۷۴: ۳۴۴). چون زادگاه و موطن او اصفهان بود همه‌جا او را اصفهانی نامیده‌اند، اما اصل خاندان هاتف از قصبه‌ای بود در جمهوری آذربایجان امروزی به نام «اردوباد». این قصبه در نزدیکی نخجوان، یکی از مهم‌ترین شهرهای ساحلی رود ارس به شمار می‌رفته و اجداد هاتف تا زمان صفویان در این شهر ساکن بودند. آن‌ها در زمان شاه عباس اول، به همراه عده‌ای از ارامنه آذربایجان به اصفهان مهاجرت داده شده و از آن روزگار به بعد در این شهر ساکن شدند (ربیع، پیشین: ۱).

هاتف، از این خاندان در سال‌های بعد، در اصفهان متولد شد و بیشتر عمرش را در این شهر گذراند. بعد از پشت سر گذاشتن روزگار کودکی، با آغاز دوران نوجوانی و جوانی، قدم در راه کسب کمالات و تحصیل علم نهاد. آگاهی او نسبت به علوم مختلف در اشعارش پیداست.

دیوان اشعار هاتف مشتمل است بر شش قصیده فارسی (۳۶۶ بیت)، سه قصیده عربی (۱۲۲ بیت)، هشتاد و چهار غزل (۵۰۲ بیت)، یک ترجیع‌بند (۹۲ بیت)، یازده قطعه (۶۰ بیت)، چهل و پنج ماده‌تاریخ (۴۱۵ بیت)، سی و هشت رباعی (۷۶ بیت) و تعدادی مفردات (۷ بیت)، که در مجموع به ۱۶۴۰ بیت می‌رسد.

هاتف، جزء شاعران پارسی‌گویی است که به زبان و ادبیات عرب نیز تسلط و آگاهی کامل داشته و علاوه بر آن، آشنایی او با قرآن کریم و زبان قرآن موجب شده تا در این راه توفیق خاصی بیابد. او دواوین و اشعار شاعران عرب از دوره جاهلی تا زمان خود را از نظر گذرانده و با در نظر داشتن آن‌ها در ذهن خود، به تقلید از سبک و سیاق معروف‌ترین شاعران عرب، قصاید زیبایی را سروده است. او قصاید عربی خود را نیز به شیوه خاص تقلید خود سروده، به طوری که در سرودن آن‌ها در هر موضوع بهترین شاهکارهای قصاید عربی را پیش چشم داشته و ترکیبات لغوی، توصیفات و تشبیهات را به تقلید و تحت تأثیر مستقیم آن‌ها، به کار برده است. اما همانند قصاید فارسی در سرودن آن‌ها از ذوق و قریحه ذاتی خود نیز بهره گرفته و این الگوبرداری از شیوه و سبک و سیاق قصیده‌های مشهور عرب، نه تنها به تقلیدی صرف و تهی تبدیل نشده که موجبات زیبایی و تعالی آن‌ها را فراهم کرده است.

هاتف سه قصیده عربی دارد که در مجموع صد و بیست و دو بیت است. قصیده اول خود را در ستایش و پاسداشت مقام استاد خود، میرزا محمد نصیر اصفهانی سروده و به خدمت او فرستاده که در سراسر آن با مضامینی عاشقانه و تغزلانه، به بیان عشق خود نسبت به او و غم و اندوه از فراق او پرداخته است.

هاتف در مدح میرزانشیر از میان شاعران غزل‌پرداز عرب، از اشعار «عروه بن حزام العذری»، «جمیل بن معمر العذری» و «مجنون بنی عامر» تأثیر گرفته و نشانه‌های آشکاری از این تأثیر را در شعر خود بر جای گذاشته است. مطلع قصیده:

تَجَافَى طَبِيبِي نَائِيًا عَنْ دَوَائِي/ أَخْلَايَ خَلَوْنِي أُبَيْتُ وَ دَائِيَا

(هاتف اصفهانی، ۱۳۶۲: ۱۴۰)

این قصیده در بحر طویل سروده شده است.

قصیده دوم هاتف نیز قصیده‌ای است کاملاً عاشقانه و غزل‌وارانه که در آن به سبک و سیاق شاعران دوره جاهلی و صدر اسلام توجه مستقیم داشته است. ترکیبات لغوی، توصیفات و تشبیهاتی که هاتف در این قصیده به کار برده را می‌توان با اندکی تفاوت در شعر شاعرانی چون «امرؤ القیس»، «طرفه بن العبد»، «عترة بن شداد»، «کعب بن زهیر»، «عمر بن ابی ربیع»، «حسان بن ثابت» و «اعشی»، به وفور مشاهده کرد. ولی در این قصیده تأثیر مستقیم او، از قصیده «عمر بن ابی ربیع» مخزومی» شاعر بزرگ غزل‌سرای عرب، صورت گرفته است؛ قصیده «ابن ربیع» نیز به لحاظ مضمون در فضایی غزل‌وارانه سروده شده و ماجرابی که در آن اتفاق افتاده، شباهت کاملی به قصیده هاتف دارد. مطلع قصیده:

سَلَمَى عَلَى رَحِلِهَا وَ الرَّحْلُ مَحْمُولٌ / وَ الرَّكْبُ مُرْتَحِلٌ وَ الْقَلْبُ مَتَبُولٌ

(همان: ۱۴۱)

این قصیده در بحر بسیط سروده شده است.

هاتف، قصیده سوم خود را در مدح «حضرت رسول اکرم (ص)» و اهل بیت علیهم‌السلام در استقبال از قصیده مشهور «بوصیری» یعنی «البردة»، سروده است. گویی در سرودن آن همه جا، قصیده بوصیری را پیش روی خود داشته و از ترکیبات شعری و واژه‌های او بهره فراوانی برده است. مطلع قصیده برده بوصیری چنین است:

أَمِنْ تَذَكُّرِ جِيرَانِ بَذَى سَلَمٍ / مَزَجَتْ دَمْعاً جَرَى مِنْ مُقْلَةٍ بِدَمٍ

(عندلیبیان، ۱۳۹۲: ۲۰)

«آیا از یاد کردن همسایگان در ذی سلم است که اشک جاری شده از چشمت را به خون آمیختی؟»

و مطلع قصیده هاتف چنین است:

نَادَمْتُ أَهْلَ الْحِمَى يَوْمًا بَذَى سَلَمٍ / فَارَقْتُهُمْ وَ نَدِمْ بَعْدَهُمْ نَدَمِي

(هاتف اصفهانی، پیشین: ۱۴۲)

این قصیده نیز در بحر بسیط سروده شده است.

۱-۱- بیان مسأله

تسلط و آگاهی هاتف در زبان عربی و سرودن قصایدی به این زبان، تاحدی است که دوست عزیز او آذر در تذکره آتشکده، در چند سطری که به شرح و گزارش احوال هاتف اختصاص داده، به آن اشاره می‌کند: در فن نظم و نثر تازی و فارسی ثالث اعشی و جریر و ثانی انوری و ظهیر است (آذر بیگدلی، ۱۳۷۸: ۴۲۳). این آگاهی و تسلط او موجب شده که قصاید عربی خود را نیز هم‌چون قصاید فارسی، با وجود رد پای تقلید از شاعران دیگر در آن‌ها، با نوآوری و پرداخت مضمون‌های جدید، از تقلید صرف فراتر برده و به حد قابل قبولی برساند تا جایی که حتی از دید صاحب‌نظران از جهاتی بر قصاید شاعرانی که از آن‌ها پیروی کرده برتری یابد: «امتیاز هاتف، بر شاعرانی که از آن‌ها پیروی کرده، وحدت موضوع قصاید اوست. مثلاً اگرچه «امرؤ القیس» یا «اعشی» یا «کعب بن زهیر» در موضوع غزل سخن گفته‌اند، ولی در کمتر قصیده آن‌ها وحدت موضوع توان یافت ولی هاتف در هر سه قصیده خویش نظم فکری و وحدت موضوع را به حد کامل رعایت کرده و همین هماهنگی و تناسب ابیات از لحاظ موضوع به اشعار وی زیبایی خاصی بخشیده است. امتیاز دیگر هاتف آن است که وی در استعمال اوصاف و تشبیهات از ذوق سلیم ایرانی بهره‌مند شده

است. از مهم‌ترین امتیازات هاتف، سادگی و سلاست بیان اوست. پاره‌ای از مضامین «امرؤالقیس» و دیگر شعرای جاهلی و اسلامی را با الفاظی زیبا در تراکیمی زیباتر بیان کرده است (حریرچی، ۱۳۵۳: ۲۴۹ و ۲۵۰). یکی از عواملی که باعث زیبایی و تأثیرگذاری قصاید عربی هاتف اصفهانی شده است، وجود انواع جلوه‌های بلاغی هم‌چون تشبیه، مجاز، استعاره، جناس، اغراق و... است. وجود جلوه‌های بلاغی در اشعار او بر زیبایی‌های اشعارش افزوده و سبب تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطبان شده است. در این پژوهش به بررسی برخی از جلوه‌های بلاغی در اشعار عربی هاتف اصفهانی پرداخته می‌شود.

۲-۱- سؤالات

مهمترین ویژگی‌های اشعار عربی هاتف اصفهانی چیست؟ و کدام‌یک از جلوه‌های بلاغی در اشعار عربی هاتف اصفهانی وجود دارد؟

۳-۱- فرضیه‌ها

۱- هاتف قصاید عربی خود را به شیوه خاص تقلید خود سروده، به طوری که در سرودن آن‌ها در هر موضوع بهترین شاهکارهای قصاید عربی را پیش چشم داشته و ترکیبات لغوی، توصیفات و تشبیهات را به تقلید و تحت تأثیر مستقیم آن‌ها، به کار برده است. اما در سرودن آن‌ها از ذوق و قریحه ذاتی خود نیز بهره گرفته و این الگوبرداری از شیوه و سبک و سیاق قصیده‌های مشهور عرب، نه تنها به تقلیدی صرف و تهی تبدیل نشده که موجبات زیبایی و تعالی آن‌ها را فراهم کرده است.

۲- در اشعار عربی هاتف اصفهانی زیبایی‌های بلاغی فراوانی هم‌چون تشبیه، مجاز، استعاره، جناس، مبالغه و... به چشم می‌خورد.

۴-۱- اهمیت و ضرورت تحقیق

آشنایی با زندگی، احوال و اشعار عربی ارزشمند هاتف اصفهانی جهت معرفی این چهره شهیر ادبی از اهمیت به سزایی برخوردار است. هم‌چنین در اشعار عربی او زیبایی‌های ادبی و بلاغی فراوانی به چشم می‌خورد که بررسی و تحلیل این زیبایی‌ها، مخاطب را با جلوه‌های ادبی و بلاغی اشعار عربی هاتف بیشتر آشنا می‌سازد.

۵-۱- پیشینه تحقیق

کتاب‌ها، مقالات و پایان‌نامه‌های مختلفی در مورد بررسی زندگی و اشعار هاتف به رشته تحریر درآمده است، ولی تاکنون اشعار عربی هاتف از منظر بلاغی مورد تحلیل قرار نگرفته است.

۶-۱- روش تحقیق

برای نگارش این مقاله ابتدا اشعار عربی هاتف اصفهانی به دقت مورد مطالعه قرار گرفت و جلوه‌های بلاغی آن استخراج شد و این جلوه‌ها در اشعار هاتف مورد تحلیل قرار گرفت.

۲- علم معانی

در اشعار عربی هاتف اصفهانی زیبایی‌های بلاغی در حوزه علم معانی، فراوان به چشم می‌خورد که به مهم‌ترین آن‌ها اشاره می‌شود.

۲-۱- انشاء غیر طلبی

أَنِعِمَ مَسَاءً فَنَعِمَ الضَّيْفُ أَنْتَ لَنَا / وَ الرُّوحُ فِينَا عَلَى الضَّيْفَانِ مَبْذُولُ

شامگاهت به خیر، چه خوب میهمانی برای ما هستی، جان ما فدای میهمانان باد.

فعل «نعم» صیغه مدح است و یکی از انواع انشاء غیرطلبی محسوب می‌شود. انواع انشاء غیرطلبی عبارتند از: مدح، ذم، تعجب، قسم، ترجی و عقود.

تَرَوْنِي دَوَائِي التُّصْحُ وَاللَّوْمُ وَ يَحْكُمُ / أَلَا وَ طَبِيبِي لَا سِوَاهُ دَوَائِيَا

می‌پندارید که درمان من نصیحت کردن و ملامت کردن است، هان، به طبیبم سوگند که درمان من کسی جز او نیست.

عبارت «وَ طَبِيبِي» انشاء غیرطلبی از نوع «قَسَم» است.

عَلَى وَ رَبِّي الْأَرْضُ ضَاقَتْ بِرَحْبِهَا / مِنْ أَلَمٍ بَلْ ضَاقَتْ عَلَى ذِرَاعِيَا

به پروردگارم سوگند از شدت اندوه، زمین پهناور بر من تنگ شد و ضعیف و ناتوان شدم. وَ رَبِّي انشاء غیرطلبی از نوع قَسَم محسوب می‌شود.

فَوَاللَّهِ لَا أُنْسَى لِيَالِي قَدْ مَضَتْ / وَ كُنْتُ بِهِيجاً مِنْ لِقَاكَ مُبَاهِيَا

به خدا سوگند شب‌هایی که سپری شد و از دیدار تو شادمان و مباهات‌کننده بودم را فراموش نمی‌کنم. وَاللَّهِ انشاء غیرطلبی از نوع قَسَم است.

يَا حَبْدَا الرَّبْعِ وَالْأَطْلَالُ وَالْدَمْنُ / مِنْ أَرْضِ نَجْدٍ سَقَاهُ اللَّهُ مِنْ دِيمِ

ای خوشا منزلگاه و آثار و ویرانه‌های سرزمین نجد که خداوند با باران‌های ریزان خود آن را سیراب کند. حَبْدَا انشاء غیرطلبی از نوع مدح محسوب می‌شود.

قَتَلْتُ نَفْساً بِلَاذَنْبٍ وَ لَا حَرَجٍ / تَاللَّهِ إِنْكَ عَنْ هَذَا لَمَسْؤُولُ

نفسی را بدون هیچ گناه و جرمی کشتی، به خدا سوگند تو در برابر این کار مسؤول هستی. تَاللَّهِ انشاء غیرطلبی از نوع قَسَم است.

إِنْ اسْتَطَعْتُمْ لَعَلَّ الْقَوْلَ يَنْفَعُهَا / لِمَنْ أَرَأَقَ دَمِي مُسْتَحِقِرًا قَوْلُوا

لَعْلََّ برای ترجی و اشفاق است. ترجی یعنی طلب امر محبوب مانند: لَعْلََّ الصَّدِیقَ قَادِمٌ، و اشفاق یعنی ترس از وقوع امر ناپسند مانند: لَعْلََّ الْمَرِیضَ هَالِكٌ. لَعْلََّ فقط در مورد امری به کار می‌رود که وقوع آن امکان‌پذیر است (الغلابینی، ۱۴۳۱: ۳۶۳).

۲-۲- انشاء طلبی

وَقُولُوا لَهُ يَا صَاحِ یا غَايَةَ الْمُنَى / وَفَاكَ إِلَهُ الْعَالَمِينَ الدَّوَاهِیَا

و به او بگویند ای دوست، ای نهایت آرزوها، پروردگار جهانیان تو را از مصیبت‌ها حفظ کند. فعل «قُولُوا» انشاء طلبی از نوع «امر» است. هم‌چنین عبارت‌های «یا صَاحِ» و «یا غَايَةَ الْمُنَى» انشاء طلبی از نوع «ندا» محسوب می‌شوند. انواع انشاء طلبی: امر، نهی، استفهام، تمنی، ندا (امام‌زاده، ۱۳۹۶: ۳۶).

فَیَا لَبِئْسَی أَلْقَى لِدَائِیْ وَ كُرْبَتِی / سِوَاهُ دَوَاءٍ أَوْ طِبِّیًّا مَدَاوِیَا

کاش من برای درد و اندوه خویش دارو یا پزشک مداوا کننده‌ای جز او می‌یافتم. لَبِئْسَ از ادوات تمنی محسوب می‌شود، تمنی عبارت است از خواستن و آرزو کردن چیزی که دست یافتن به آن محال و غیرممکن است و یا دست یافتن به آن ممکن ولی دشوار است (عرفان، ۱۳۸۴: ۱۷۳/۱).

كَلَّا وَهَلْ یَتَأَتَّى نَشْرُ مَدَحِکُمْ / مِنْ أَعْجَمِی بَنْظَمٍ غَیْرِ مُنْتَظَمٍ

هرگز چنین نیست، آیا گسترش مدح و ستایش شما برای یک غیرعرب و با نظم از هم گسیخته آسان است؟ در این بیت استفهام در معنای نفی به کار رفته است، یعنی: گسترش مدح و ستایش شما برای یک غیرعرب و با نظم از هم گسیخته آسان نیست.

أَمِنْ طُولِ أِیَامِ الْفِرَاقِ نَسِیْتَنِی / وَ حَاشَاكَ أَنْ تَنْسَیَ مُحِبًّا مُوَاْفِیَا

آیا به خاطر طولانی شدن روزهای فراق مرا فراموش کردی؟ دور از تو باد که عاشق باوفایت را فراموش کنی. در بیت انشاء طلبی از نوع استفهام وجود دارد و ادات استفهام، «أَ» (همزه استفهام) می‌باشد. یا عَاذِلِی فِی هَوَاهَا مَا بِذَاكَ قَلِی / فَالْصَّبُّ یَزْدَادُ حُبًّا وَ هُوَ مَعْدُولُ ای کسی که مرا به خاطر عشق او سرزنش می‌کنی و این سرزنش از روی دشمنی نیست، عاشق هرگاه سرزنش شود عشقش بیشتر می‌شود.

عبارت «یا عَاذِلِی» انشاء طلبی از نوع ندا است.

نَحْوُهُ عَنِّی سَرِیْعًا لَا أَبَا لَكُمْ / دَمُ الْأَجَانِبِ فِی الْأَخْدَارِ مَطْلُولُ

ای بی‌پدران او را به سرعت از من دور کنید، خون بیگانگان در سراپرده‌ها ریخته می‌شود. عبارت «نَحْوُهُ» انشاء طلبی از نوع «امر» است.

دَارُ یَبَاهِی بِهَا جَبْرِیْلُ مُفْتَخِرًا / لَوْ عُدَّ فِیْهَا مِنَ الْحُجَّابِ وَ الْخَدَمِ

خانه‌ای که جبرئیل به آن مباهات می‌کرد که ای کاش از پرده‌داران و خادمان آن به شمار می‌آمد. در بیت فوق حرف «لَوْ» از ادوات تمنی محسوب می‌شود و به معنای «کاش» می‌باشد.

مَا بَالُ عَیْنِی تَذَرِی مِنْ تَذَكُّرِهِمْ / بِمَدَمَعِ هَظَلٍ كَالْغَیْثِ مُسَجِّمِ

چشمم را چه شده که با یاد آنان اشکی ریزان و پی در پی هم‌چون باران فرو می‌ریزد؟
عبارت «مَا بَالُ عَيْنِي» انشاء طلبی از نوع استفهام است.

الدَّرُّ مُتَشَرِّفٌ فِي النَّطْقِ مِنْ فَمِهَا / وَبَعْدُ يَا عَجَبًا مَلَايَ مِنَ اللَّوْلُو
به هنگام سخن گفتن مروارید از دهانش پراکنده می‌شود، و شگفتا که پُر از مروارید است.
عبارت «يَا عَجَبًا» انشاء طلبی از نوع ندا است که در معنای تعجب استعمال شده است.

۳-۲- قصر

مَضَى الْعُمُرُ فِي ضُرٍّ مِنَ الْعَيْشِ وَانْقَضَى / وَمَا الدَّهْرُ إِلَّا بَاخِلٌ عَنْ مَرَامِيَا

عمر در ضرر و زیان گذشت، روزگار فقط از خواسته‌ها بخل می‌ورزد.
جمله «مَا الدَّهْرُ إِلَّا بَاخِلٌ» از نوع قصر به شیوه نفی و استثناء است. الدَّهْرُ: مقصور، باخِلٌ: مقصورٌ علیه. قصر عبارت است از محصور ساختن چیزی در چیز دیگر.

۴-۲- ایجاز

وَقُولُوا لَهُ يَا صَاحِبَ يَا غَايَةَ الْمُنَى / وَفَاكَ إِلَهُ الْعَالَمِينَ الدَّوَاهِيَا

و به او بگویند ای دوست، ای نهایت آرزوها، پروردگار جهانیان تو را از مصیبت‌ها حفظ کند.
در عبارت «یا صاحب» ایجاز حذف وجود دارد. ایجاز حذف عبارت است از قرار دادن معنای فراوان در الفاظ اندک همراه با حذف شدن جزئی از اجزای کلام (همان: ۶۸). عبارت «یا صاحب» در اصل «یا صَاحِبٌ» بوده که به علت ترخیم منادا، حرف آخر حذف شده است.

أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ يَجُودُ زَمَانُنَا / عَلَيْنَا بَلِيلٌ مِثْلَ تِلْكَ اللَّيَالِيَا

هان، کاش می‌دانستم که آیا روزگار شبی هم‌چون آن شب‌ها به ما می‌بخشد؟
در عبارت «لَيْتَ شِعْرِي» ایجاز حذف وجود دارد. در اصل «لَيْتَ شِعْرِي حَاصِلٌ» بوده است که خبر لَيْتَ یعنی حَاصِلٌ حذف شده است.

فَقُلْتُ صَبُّكَ لَا يَلْ عَبْدُكَ الْعَاصِي / أَمْرِي إِلَيْكَ وَمِنْكَ الْعَفْوُ مَأْمُولُ

گفتم عاشق تو هستم، بلکه بنده سرکش تو هستم، کار من با توست و بخشش از جانب تو امید می‌رود.
در عبارت «فَقُلْتُ صَبُّكَ» ایجاز حذف وجود دارد و جمله در اصل «فَقُلْتُ أَنَا صَبُّكَ» بوده است.

۳- علم بیان

علم بیان شامل سه باب می‌باشد: تشبیه، مجاز و کنایه. در اشعار عربی هاتف تشبیه‌های فراوان و مجازه بالاستعاره وجود دارد که به بررسی مهم‌ترین آن‌ها پرداخته می‌شود.

۱-۳- تشبیه

إِلَى بَلَدَةٍ مَعْمُورَةٍ حَوْلَ سُورِهَا / يَطُوفُ كَطِيرٍ مُسْتَهَامٍ فُؤَادِيَا

به سوی سرزمینی که قلبم هم‌چون پرنده‌ای سرگردان پیرامون دیوار آن می‌چرخد.
در این بیت قلب (فُؤاد) به پرنده‌ای سرگردان (طیرِ مُسْتَهَام) تشبیه شده است. مشبّه: فُؤاد، ادات تشبیه: ک، مشبّه به: طیرِ مُسْتَهَام، در این تشبیه ادات تشبیه ذکر شده است بنابراین تشبیه از نوع «تشبیه مُرْسَل» است، هم‌چنین مشبّه «مفرد مطلق» و مشبّه به «مفرد مقید» است.

إِلَى بَلَدَةٍ تَحْكِي الْجَنَانَ وَ رَوْحَهَا / هِنَيْنًا لِمَنْ فِيهَا مِنَ الْعَيْشِ رَاضِيَا

به سوی سرزمینی که به باغ‌ها و بوی خوش آن شباهت دارد، گوارا باد بر کسی که در آن زندگی رضایت‌بخشی دارد.

در این بیت سرزمین (بَلَدَةٍ) به باغ‌ها و بوی خوش آن (الْجَنَانَ وَ رَوْحَهَا) تشبیه شده است. مشبّه: بَلَدَةٍ، مشبّه به: الْجَنَانَ وَ رَوْحَهَا، ادات تشبیه: تَحْكِي، در این تشبیه ادات تشبیه ذکر شده است بنابراین تشبیه از نوع تشبیه «مُرْسَل» است، هم‌چنین وجه شبه ذکر نشده است بنابراین تشبیه از نوع تشبیه «مُجَمَّل» است.

إِلَى اللَّهِ أَشْكُو مِنْ هُمُومٍ صِغَارُهَا / يَحَاكِي الْجِبَالَ الشَّامِخَاتِ الرُّوَاسِيَا

از غم‌هایی که کوچک آن با کوه‌های بلند و استوار برابر است به خدا شکوه می‌برم.
در این بیت غم و اندوه‌های کوچک (صِغَارُ هُمُومٍ) به کوه‌های بلند و استوار (الْجِبَالَ الشَّامِخَاتِ الرُّوَاسِيَا) تشبیه شده است. مشبّه: صِغَارُ هُمُومٍ، مشبّه به: الْجِبَالَ الشَّامِخَاتِ الرُّوَاسِيَا، ادات تشبیه: يَحَاكِي، در این تشبیه ادات تشبیه ذکر شده است بنابراین تشبیه از نوع تشبیه «مُرْسَل» است، هم‌چنین وجه شبه ذکر نشده است بنابراین تشبیه از نوع تشبیه «مُجَمَّل» است.

دَخَلْتُ مَنْزِلَهَا لَيْلًا عَلَى وَجَلٍ / مِنْ أَهْلِهَا وَقِنَاعُ اللَّيْلِ مَسْدُولُ

شب‌ی در حالی که از اطرافیانم می‌ترسیدم و نقاب شب نیز فروافتاده بود وارد منزلش شدم.
در این بیت شب (لَیْل) به نقاب و پرده (قِنَاع) تشبیه شده است. مشبّه: لَیْل، مشبّه به: قِنَاع. تشبیه از نوع تشبیه بلیغ است. تشبیه بلیغ تشبیهی است که وجه شبه و ادات تشبیه از آن حذف شده است (فائز، ۱۳۸۸: ۲۰). هم‌چنین از نوع اضافه تشبیهی است. اضافه تشبیهی آن است که مشبّه به، به مشبّه اضافه شود (مؤذن، ۱۳۹۵: ۴۲/۲).

ظَهَرِيْ اِنْحَنَى وَ اِنْثَنَى مِنْ حَمَلِ اَوْزَارٍ / صِغَارُهَا كَالْجِبَالِ الشُّمِّ فِي الْعِظَمِ

پشتم از بار گناهان خم شد، گناهانی که کوچکی‌شان در بزرگی هم‌چون کوه‌های بلند است.
در این بیت گناهان کوچک (صِغَارُ الْأَوْزَارِ) به کوه‌های بلند (الْجِبَالِ الشُّمِّ) تشبیه شده است. مشبّه: صِغَارُ الْأَوْزَارِ، مشبّه به: الْجِبَالِ الشُّمِّ، ادات تشبیه: ک، وجه شبه: عِظَم (بزرگی). تشبیه «مفرد مقید - مفرد مقید» است زیرا هم مشبّه و هم مشبّه به مفرد مقید هستند، هم‌چنین تشبیه از نوع تشبیه «مُرْسَل» است زیرا ادات تشبیه ذکر شده است و تشبیه «مفصل» است زیرا وجه شبه ذکر شده است.

مَا بَالُ عَيْنِي تَذَرِي مِنْ تَذَكُّرِهِمْ / بِمَدَمَعِ هَظَلٍ كَالْغَيْثِ مُسَجِّمِ

چشمم را چه شده که با یاد آنان اشکی ریزان و پی در پی هم‌چون باران فرو می‌ریزد؟

در بیت فوق اشک چشم (مَدَمَع) به باران (غَیْث) تشبیه شده است. مشبّه: مَدَمَع، مشبّه به: غَیْث، ادات تشبیه: ک. در این تشبیه ادات تشبیه ذکر شده است بنابراین تشبیه از نوع تشبیه «مُرْسَل» است، هم‌چنین وجه شبه ذکر نشده است بنابراین تشبیه از نوع تشبیه «مُجَمَّل» است. مشبّه مفرد مقید است زیرا دارای دو قید «هَطْل» و «مُنَسَّجَم» است و مشبّه به مفرد مطلق است.

فَأَرْقَدْتَنِي وَجَاءَتْ فِي غِلَاظِهَا / تَمِيسُ نَحْوِي رَوِيداً وَهِيَ عَطْبُولُ

مرا خواباند و با لباس نازکش نزد من آمد و آهو و آهوش و آرام سمت من خرامید.
در این بیت معشوقه شاعر به آهو (عَطْبُول) تشبیه شده است. مشبّه: هی، مشبّه به: عَطْبُول. در این تشبیه ادات تشبیه و وجه شبه ذکر نشده است، بنابراین تشبیه از نوع تشبیه «بلیغ» است.

قَزَّ عَقَائِصُهَا بِالْبَانِ فَائِحَةً / فَمِسْكٌ بِيَدِ الْحَوْرَاءِ مَفْتُولُ

گیسوانش هم‌چون ابریشم است و بوی خوش بان می‌پراکند، و هم‌چون مشک است که به دست زنی زیباچشم بسته شده است.

گیسوان معشوقه (عَقَائِص) در نرمی و لطافت به ابریشم (قَزَّ) تشبیه شده است. مشبّه: عَقَائِص، مشبّه به: قَز. هم‌چنین گیسوان در سیاهی به مشک تشبیه شده است. مشبّه: عَقَائِص، مشبّه به: مسک. هر دو تشبیه از نوع تشبیه بلیغ است، بدان جهت که ادات تشبیه و وجه شبه ذکر نشده است.

أُ زَيْبِقٌ تُدِيهَا فِي الدَّرْعِ مُنْعَقِدٌ / أُمُّ كَوَكَبٌ بِحَلِيبِ الْفَجْرِ مَحْلُولُ

آیا سینه او هم‌چون جیوه است که در درون زره بسته شده است، یا ستاره‌ای است که با سپیده صبح درآمیخته است؟

در این بیت سینه معشوقه (تُدِيهَا) به جیوه (زَيْبِق) و ستاره (كَوَكَب) تشبیه شده است. مشبّه: تُدِي، مشبّه به: زَيْبِق و كَوَكَب. تشبیه از نوع «تشبیه جمع» است. تشبیه جمع آن است که دارای چند مشبّه به و یک مشبّه باشد (عرفان، پیشین: ۲۶/۲).

فَالصَّقَتَنِي عَلَى صَدْرِ لَهَا بَهْجٌ / كَأَنَّهُ الشَّمْسُ أَوْ بِالشَّمْسِ مَصْقُولُ

پس مرا به سینه باطراوتش چسباند، سینه‌ای که هم‌چون خورشید بود و یا به وسیله خورشید جلا داده شده بود.
سینه (صَدْر) به خورشید (شَمْس) تشبیه شده است. مشبّه: ضمیر ه در كَأَنَّهُ که به صَدْر بازمی‌گردد، مشبّه به: الشَّمْس، ادات تشبیه: كَأَن. در این تشبیه ادات تشبیه ذکر شده است بنابراین تشبیه از نوع تشبیه «مُرْسَل» است، هم‌چنین وجه شبه ذکر نشده است بنابراین از نوع تشبیه «مُجَمَّل» است.

فَتُبَهَّتَنِي وَقَالَتْ وَهِيَ بَاكِئَةٌ / ثُمَّ وَاهِرَبْنِ فَسَيْفُ الصُّبْحِ مَسْلُولُ

مرا بیدار کرد و گریان گفت: برخیز و بگریز که شمشیر صبح از نیام برکشیده شده است.
در بیت فوق صُبح به شمشیر (سَيْف) تشبیه شده است. مشبّه: الصُّبْح، مشبّه به: سَيْف. تشبیه از نوع بلیغ است زیرا ادات تشبیه و وجه شبه ذکر نشده است، هم‌چنین اضافه تشبیهی است زیرا مشبّه به، به مشبّه اضافه شده است.

فَصَبْرْتُ لَمَّا سَقَتَنِي خَمَرِ رِيْقَتِهَا / كَأَنِّي ثَمْلُ نَشْوَانٍ مَعْلُولُ

هنگامی که مرا از شراب آب دهانش سیراب کرد، هم‌چون مستی شدم که دوباره به او شراب نوشانده‌اند.

در این بیت آب دهان (رِیقَةُ) به شراب (خَمَر) تشبیه شده است. مشبّه: رِیقَةُ، مشبّه به: خَمَر. وجه شبه و ادات تشبیه ذکر نشده است، به همین دلیل «تشبیه بلیغ» محسوب می‌شود. هم‌چنین از نوع «اضافه تشبیهی» است، بدان جهت که مشبّه به، به مشبّه اضافه شده است.

۲-۳- استعاره

وَجُوهُهُمْ عَنْ جَمَالِ الْحَقِّ حَاكِئَةٌ / عَنْ دَرَكِ أَنْوَارِهِمْ طَرَفُ الْعُقُولِ عَمِي

چهره‌هایشان از زیبایی حق حکایت دارد و چشم خردها از درک انوار آنان عاجز و نابیناست. در عبارت «طَرَفُ الْعُقُولِ» (چشم خردها) استعاره مکنیه وجود دارد. استعاره مکنیه آن است که مُسْتَعَارٌ له (مشبّه) همراه با یکی از لوازم مُسْتَعَارٌ منه (مشبّه به) ذکر شود و مُسْتَعَارٌ منه (مشبّه به) محذوف است، و اثبات لازم مستعارٌ منه برای مستعارٌ له «استعاره تخیلیه» نامیده می‌شود (عرفان، ۱۳۸۴: ۲۷۳/۳ و دقیق‌العاملی، ۱۴۳۲: ۱۴۳). در عبارت طَرَفُ الْعُقُولِ، عقل‌ها و خردها (عُقُول) به یک انسان تشبیه شده که دارای چشم (طَرَف) است. عُقُولِ مستعارٌ له (مشبّه) است که ذکر شده است، انسان مستعارٌ منه (مشبّه به) است که حذف شده است و یکی از لوازم آن یعنی طَرَف ذکر شده است و این «استعاره مکنیه» است، و این که برای عقل‌ها و خردها اثبات چشم شده است، این اثبات چشم «استعاره تخیلیه» است.

۴- علم بدیع

علم بدیع یا محسنات بدیعی به دو نوع معنوی (همچون طباق، مراعاة‌النظیر و...) و لفظی (همچون جناس، واج‌آرایی، تلمیح و...) تقسیم می‌شود که مهم‌ترین آن‌ها در اشعار عربی هاتف مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۱-۴- طباق

تَجَافَى طَبِيبِي نَائِيًا عَنْ دَوَائِي / أَخْلَى خَلَوْنِي أُبَيْتٌ وَ دَائِيَا

طیبیم از من کناره گرفت و از درمان من دست کشید، دوستانم مرا رها کردند تا با درد خویش شب را به صبح برسانم.

میان «دواء و داء» طباق یا تَضَادَّ وجود دارد، طباق جمع کردن میان دو لفظی است که تقابل در معنا دارند (عرفان، ۱۳۸۵: ۲۴۷/۲).

فَصِرْتُ وَ لَا أَدْرِ مِنَ الْيَوْمِ لَيْلَتِي / وَ لَا عَنْ يَمِينِي لَوْ نَظَرْتُ شِمَالِيَا

اکنون به گونه‌ای شده‌ام که شب و روزم را نمی‌شناسم و اگر نظر بیفکنم راست و چپم را نمی‌شناسم. میان «اليوم و لَيْلَةً» و «يَمِين و شِمَال» طباق یا تَضَادَّ وجود دارد.

إِلَى بَلَدَةٍ حُقَّتْ بِكُلِّ مَسْرَةٍ / إِلَى بَلَدَةٍ أَضَحَّتْ مِنَ الْهَمِّ خَالِيَا

به سوی سرزمینی که پوشیده از هر شادمانی است، به سوی سرزمینی که خالی از غم و اندوه شد. میان «مَسْرَةً و هَمِّ» طباق یا تَضَادَّ وجود دارد.

لَيَالِي مِنْ هَمِّ الصَّبَاحِ وَهَوْلِهِ / سَهَرْتُ رَقِيباً لِلنُّجُومِ مُرَاعِياً

شب‌هایی که از اندوه و ترس صبحگاهان بیدار ماندم و نگهبان ستارگان شدم و به آن‌ها خیره نگاه کردم. میان «لایالی و الصَّبَاح» طباق یا تضاد وجود دارد.

وَ كَثْرَةُ أَلَامِي وَ قِلَّةُ حِيلَتِي / وَ طُولُ مَقَاسَةِ النَّوَى وَ اصْطِبَارِيَا

و فراوانی دردها و کمی چاره و طول رنج دوری و صبر مرا (بازگو کنید). میان «كَثْرَةُ وَ قِلَّةُ» طباق یا تضاد وجود دارد.

أَتَيْتُكُمْ بِمَدِيحٍ لَا يَلِيقُ بِكُمْ / وَ هَلْ يَلِيقُ بِكُمْ مَا أَسْوَدَ مِنْ قَلَمِي

ستایشی را نزد شما آوردم که شایسته شما نیست، آیا سیاهه‌های قلمم شایسته شما است؟ میان «لَا يَلِيقُ وَ يَلِيقُ» طباق سلب وجود دارد. طباق سلب طباقی است که در آن دو ضد از جهت سلب و ایجاب با هم اختلاف دارند. بدین شکل که بین دو فعل از یک مصدر جمع می‌شود که یکی از آن دو فعل یک بار مثبت و یک بار منفی به کار می‌رود (عرفان، پیشین: ۲/۲۴۹).

فَجُبُّكُمْ لِمَضِيقِ اللَّحْدِ مُدْخَرِي / وَ بُغْضُ أَعْدَائِكُمْ فِي الْحَشْرِ مُعْتَصَمِي

دوست داشتن شما ذخیره و توشه من در تنگنای قبر است و دشمنی با دشمنان شما پناهگاه من در روز حشر است. میان «حُبَّ وَ بُغْضُ» طباق یا تضاد وجود دارد.

وَ يَمَلَأُ الْأَرْضَ عَدَلاً بَعْدَ مَا مِلْتُ / ظَلَمَاءُ ظَلَمَ عَلَى الْآفَاقِ مُرْتَكِمِ

و زمین را سرشار از عدالت کند پس از آن که تاریکی انبوه ستم همه آفاق را پر کرده است. میان «عَدَل و ظَلَم» طباق یا تضاد وجود دارد.

قَدْ أَصْبَحَتْ لِمَمِي بَيْضَاءُ فِي سَرَفٍ / وَ الْوَجْهُ كَالْقَلْبِ مُسَوَّدٌ مِنَ الْكَمَمِ

موهایم از شدت اسراف‌کاری سفید شده است و چهره‌ام به خاطر گناهان فراوان هم‌چون قلبم تیره و تار شده است. میان «بَيْضَاء و مُسَوَّد» طباق یا تضاد وجود دارد.

نَادَمْتُ أَهْلَ الْحِمَى يَوْماً بِذِي سَلَمٍ / فَارَقْتُهُمْ وَ نَدِيمِي بَعْدَهُمْ نَدِمِي

روزی با ساکنان ذی سلم همنشین شدم، سپس از آنان جدا شدم در حالی که همنشین من پس از آنان ندامت و پشیمانی بود.

میان «نَادَمْتُ وَ فَارَقْتُ» طباق یا تضاد وجود دارد.

عَاشَرْتُهُمْ غَانِماً بِالطَّيِّبِ وَ الطَّرَبِ / هَاجَرْتُهُمْ نَادِماً بِالْهَمِّ وَ السَّدَمِ

با آنان معاشرت کردم در حالی که از خوشی و شادابی بهره می‌بردم و از آنان جدا شدم در حالی که پشیمان و اندوهگین بودم.

میان «عَاشَرْتُ وَ هَاجَرْتُ» و میان «طَرَب و هَم» طباق یا تضاد وجود دارد.

أَصْبَحْتُ مِنْ وَصْلِهِمْ فِي الرُّوحِ وَ الْفَرَحِ / أَمْسَيْتُ مِنْ هِجْرِهِمْ فِي الضَّرِّ وَ السَّقَمِ

صبحگاهان از وصل آنان سرخوش و شادمان شدم و شامگاهان از هجر آنان زیانمند و بیمار شدم. میان «وَصَل و هَجَر» و نیز میان «أَصْبَحْتُ وَ أَمْسَيْتُ» طباق یا تضاد وجود دارد.

بِیَضٌ تَرَائِبُهَا سُودٌ ذَوَائِبُهَا / مَا بَيْنَهَا مِنْ نَظِيمِ الدُّرِّ عُكُودٌ

سینه‌هایش سفید و گیسوانش سیاه بود و در میان آن خوشه‌ای از مروارید به رشته درآمده و منظم بود. میان «بیض و سود» طباق یا تضاد وجود دارد.

۲-۴- مراعات‌النظیر

فَيَا لَيْتَنِي أَلْقَى لِدَائِي وَ كُرْبَتِي / سِوَاهُ دَوَاءٍ أَوْ طَبِيباً مُدَاوِيَا

کاش من برای درد و اندوه خویش دارو یا پزشک مداوا کننده‌ای جز او می‌یافتم. میان «دواء و طبیب» مراعاة‌النظیر وجود دارد، مراعاة‌النظیر یعنی جمع میان دو یا چند چیز متناسب نه از روی تضاد (همان: ۲۵۲/۱)

أُطْلْتُ وَ أَطْنَبْتُ الْمَقَالَ وَ لَا يَفِي / بِتَشْرِيحِ مَا فِي الْقَلْبِ بَسْطُ لِسَانِيَا

زیاد و به تفصیل سخن گفتم ولی بسط زبانم در تشریح آنچه در قلبم است کافی نیست. میان «مقال و لسان» و نیز میان «قلب» و «لسان» مراعاة‌النظیر وجود دارد.

وَ اسْتَطَرَبْتُ سَجْعاً فِيهَا حَمَائِمُهَا / مُغَرَّدَاتٍ عَلَى الْأَغْصَانِ بِالنَّعَمِ

و تا زمانی که کبوتران در آن به شادی آواز سر می‌دهند و بر روی شاخه‌ها نغمه‌سرایی می‌کنند. میان واژه‌های «سجع، حمائِم، مُغَرَّدَات و نَعَم» مراعاة‌النظیر یا تناسب وجود دارد.

قَدْ أَصْبَحَتْ لِمَمِي بَيْضَاءُ فِي سَرْفٍ / وَ الْوَجْهُ كَالْقَلْبِ مُسَوِّدٌ مِنَ الْكَمَمِ

موهایم از شدت اسراف‌کاری سفید شده است و چهره‌ام به خاطر گناهان فراوان هم‌چون قلبم تیره و تار شده است. میان «لَمَم و وجه و قلب» مراعاة‌النظیر وجود دارد.

يَا فَجَعَتْنِي حِينَ مَا أَصْغَى مَصَائِبُهُمْ / مَا لَا يَطِيقُ لِسَانِي ذِكْرَهَا وَ فَمِي

چقدر اندوهبار است آن‌گاه که مصیبت‌هایشان را می‌شنوم، مصیبت‌هایی که زبان و دهان من تاب ذکر آن را ندارد. میان «لسان و فَم» مراعاة‌النظیر وجود دارد.

كَأَنَّهَا رَفَرَفَ خُضْرٌ قَدْ انْبَسَطَتْ تَحْتِ / الْقَرْنَفُلِ وَ الرِّيحَانِ وَ الْعَنَمِ

گویی که آن فرش سبزی است که در زیر میخک و ریحان و عنَم گسترده شده است. میان «قَرْنَفُل و ریحان و عنَم» مراعاة‌النظیر یا تناسب وجود دارد.

مَهْمَا وَطِئْتُ رَبِّي نَجِدَ وَ تَرَبَّتُهُ / مَا لِي تُسَابِقُ رَأْسِي مُسْرِعاً قَدَمِي

هرچه بر تپه‌ها و خاک نجد گام نهادم، مرا چه شده که سرم شتابان بر گام‌هایم پیشی می‌گیرد. میان «رَبِّي و تَرَبَّتُهُ» و نیز میان «رأس و قَدَم» مراعاة‌النظیر وجود دارد.

حَاشَايَا مَا كُنْتُ مَنْ يَخْتَارُ فُرْقَتَهُمْ / لَكِنْ قَضَاءُ جَرَى فِي الْلُوحِ بِالْقَلَمِ

من کسی نبودم که جدایی آنان را برگزینم و این صفت از من دور باد، ولی این قضا و قدری بود که به وسیله قلم بر لوح جاری شد.

میان «لوح و قَلَم» مراعاة‌النظیر وجود دارد.

دَنَتْ وَ مِنْ مِعْصَمِيهَا قَلَدَتْ عُنُقِي / وَ عَزَّ جِدُّ بَذَاكَ الْغُلِّ مَغْلُولُ

نزدیک شد و دستش را هم چون گردنبندی بر گردنم آویخت، و گردنی که با آن زنجیر در بند شده است عزیز و بزرگ است.

میان «مِعْصَمِي»، «عُنُقِ» و «جِدِّ» مراعاة‌النظیر وجود دارد.

بِيضُ تَرَائِبُهَا سُودٌ ذَوَائِبُهَا / مَا بَيْنَهَا مِنْ نَظِيمِ الدَّرِّ عَثُكُولُ

سینه‌هایش سفید و گیسوانش سیاه بود و در میان آن خوشه‌ای از مروارید به رشته درآمده و منظم بود.

میان «تَرَائِبِ» و «ذَوَائِبِ» مراعاة‌النظیر وجود دارد

الدَّرُّ مُتَشَرِّ فِي التَّنَطُّقِ مِنْ فَمِهَا / وَ بَعْدُ يَا عَجَبًا مَلَايَ مِنَ اللُّوْلُو

به هنگام سخن گفتن مروارید از دهانش پراکنده می‌شود، و شگفتا که پُر از مروارید است.

میان «نُطْقِ» و «فَمِ» مراعاة‌النظیر وجود دارد.

لَا بَلَّ عَلَى صَدْرِهَا بَدْرٌ بَلَّا كَلْفٍ / عَلَيْهِ مِنْ دُرَّةٍ بِيضَاءَ تُؤْلُولُ

نه، بلکه بر سینه‌اش ماهی است بدون لکه و تیرگی، که بر روی آن سری است از جنس مروارید سفید.

میان «صَدْرِ» و «تُؤْلُولُ» مراعاة‌النظیر وجود دارد.

۳-۴- مبالغه

بَنِي أُمِّ قَدْ أَبَكِي دَمًا وَ تَرَوْنِي / فَمَا بِالْكُمْ لَاتَرَحْمُونَ بُكَائِيَا

ای فرزندان مادریم خون می‌گیریم و مرا می‌بینید، پس شما را چه شده که بر گریه من رحم نمی‌کنید؟ عبارت «أَبَكِي دَمًا» دارای مبالغه است. مبالغه آن است که گوینده ادعا کند صفتی در شدت یا ضعف به حدی رسیده است که آن حدّ بعید یا محال شمرده می‌شود (عرفان، پیشین: ۲۸۶).

فَلَوْ غَسَلَتِ الْعِظَامَ الْبَالِيَاتِ بِهِ / تَعُودُ مِنْهُ حَيَاةُ الْأَعْظَمِ الرَّمِّ

اگر با آن استخوان‌های فرسوده را بشویی زندگی استخوان‌های پوسیده دوباره باز می‌گردد. در بیت مبالغه وجود دارد.

مَهْمَا وَطِئْتُ رَبِّي نَجِدُ وَ تَرَبَّتُهُ / مَا لِي تُسَابِقُ رَأْسِي مُسْرِعًا قَدَمِي

هرچه بر تپه‌ها و خاک نجد گام نهادم، مرا چه شده که سرم شتابان بر گام‌هایم پیشی می‌گیرد. در مصراع دوم مبالغه وجود دارد.

۴-۴- جناس

تَجَافَى طَبِيبِي نَائِيًا عَنْ دَوَائِيَا / أَخْلَايَ خُلُونِي أُبَيْتُ وَ دَائِيَا

میان «دَوَاءِ» و «دَاءِ» جناس «مُكْتَنَفٌ» وجود دارد. جناس مکتنف آن است که یکی از ارکان جناس یک حرف اضافه داشته باشد و آن حرف اضافه در وسط کلمه باشد (همان: ۳۲۸/۲). میان «نَائِيَا» و «دَائِيَا» جناس مضارع وجود دارد. جناس مضارع جناسی است که دو رکن آن در دو حرفی که بعیدالمخرج نیست (ن-د) اختلاف دارد (همان: ۳۳۴).

سَلَمَى عَلَى رَحِلَهَا وَ الرَّحْلُ مَحْمُولٌ / وَ الرَّكْبُ مُرْتَحِلٌ وَ الْقَلْبُ مَتَبُولٌ

سلمی بر مرکب سوار شده و بار سفر بسته شده است و کاروان به راه است و قلب من دیوانه و سرگردان است. میان «رَحَل» در «رَحِلَهَا» و «رَحَل» در «الرَّحْلُ» جناس تام وجود دارد. جناس تام آن است که دو لفظ از حیث نوع حروف، تعداد حروف، چگونگی حرکات و سکانات و ترتیب حروف با هم یکسان باشند و فقط معنای آن‌ها متفاوت باشد (نصیریان، ۱۳۹۱: ۱۴۷). «رَحَل» نخست به معنای مرکب و «رَحَل» دوم به معنای زین یا بار سفر است. میان «رَحَل» و «مُرتَحِل» جناس اشتقاق وجود دارد. جناس اشتقاق آن است که دو رکن جناس در حروف اصلی و ترتیبشان یکسان باشند، علاوه بر آن ریشه اشتقاق آن‌ها هم یکسان باشد (مؤذن، ۱۳۹۵: ۳۵۵/۲)

نَسِيتَ عَهْدُا بَيْنَنَا وَ نَقَضْتَهَا يَا / وَ بَحَ نَفْسِي مَا حَسِبْتُكَ نَاسِيَا

عهد و پیمان‌هایمان فراموش کردی و شکستی، ای بر من، تو را فراموشکار نمی‌پنداشتم. میان «نَسِيتَ» و «نَاسِيَا» جناس اشتقاق وجود دارد.

أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ يَجُودُ زَمَانُنَا / عَلَيْنَا بَلِيلٍ مِثْلِ تِلْكَ اللَّيَالِيَا

هان، کاش می‌دانستم که آیا روزگار شبی هم‌چون آن شب‌ها به ما می‌بخشد؟ میان «لَیْل» و «لَیَالِیَا» جناس اشتقاق وجود دارد.

مِنْ اللَّهِ أَرْجُو كَشْفَ ضُرِّي وَ كُرْبَتِي / فَلَا خَيْبَ اللَّهُ الْمُجِيبُ رَجَائِيَا

زدودن زیان و مصیبت خود را از خداوند امید دارم، خداوند اجابت‌کننده امیدم را ناامید نسازد. میان «أَرْجُو» و «رَجَاء» جناس اشتقاق وجود دارد.

صَلَّى عَلَيْكُمْ بِأَذْكَاهَا وَ أَطْيَبِهَا / رَبُّ الْبَرَايَا صَلَوَةٌ غَيْرَ مُنْحَسِمٍ

پاکترین و نیکوترین درودها را پروردگار مخلوقات بر شما بفرستد، درودی که بی‌پایان است. میان «صَلَّى» و «صَلَوَةٌ» جناس اشتقاق وجود دارد.

وَ مَا صَاحَ حَادِي بِالْمَطِيَّةِ نَاشِدًا / وَ سَاقَ الْمَطَايَا رَاكِبُ الْعِيسِ حَادِيَا

و تا زمانی که آوازخوان بر مرکب فریاد می‌زند و آواز می‌خواند و شترسوار مرکب‌ها را با فریاد خویش روانه می‌سازد. میان «مَطِيَّة» و «مَطَايَا» جناس اشتقاق وجود دارد.

تَوَدَّعُ الصَّحْبَ فِي لَهْفٍ وَ فِي أَسْفٍ / وَ قَلْبُهَا بِي عَنِ الْأَصْحَابِ مَشْغُولٌ

با اندوه و تأسف با یاران وداع می‌کند و قلبش از یاران روی گردان شده و به من روی آورده است. میان «صَحْب» و «أَصْحَاب» جناس اشتقاق وجود دارد.

مَالَتْ إِلَى وَ قَالَتْ وَ هِيَ ضَا حَكَةٌ / يَا طَارِقَ اللَّيْلِ جَنَّ أَمَّ غُولٌ

به من روی آورد و در حالی که می‌خندید به من گفت: ای شب‌آینده، جن هستی یا غول هستی؟ میان «مَالَتْ» و «قَالَتْ» جناس لاحق وجود دارد. جناس لاحق آن است که اختلاف دو رکن جناس در دو حرف بعید‌المخرج (م-ق) باشد (عرفان، پیشین: ۳۳۵).

ظَهَرِي انْحَنَى وَ انْتَنَى مِنْ حَمَلٍ أَوْزَارٍ / صِغَارُهَا كَالْجِبَالِ الشُّمِّ فِي الْعِظَمِ

پشتم از بار گناهان خم شد، گناہانی که کوچکشان در بزرگی هم چون کوه‌های بلند است.
میان «انحنی و انثنی» جناس لاحق وجود دارد، زیرا این دو فعل فقط در دو حرف بعیدالمخرج یعنی حاء و ثاء اختلاف دارند.

و يَمَلًا الْأَرْضَ عَدَلًا بَعْدَ مَا مُلِئَتْ / ظَلَمَاءُ ظَلِمَ عَلَى الْأَفَاقِ مُرْتَكِمٌ

میان «یملأ و ملئت» و نیز میان «ظلماء و ظلم» جناس اشتقاق وجود دارد.

قَدْ أَصْبَحَتْ لِمِیْ بَيْضَاءٍ فِي سَرْفٍ / وَالْوَجْهُ كَالْقَلْبِ مُسَوِّدٌ مِنَ اللَّحْمِ

موهایم از شدت اسراف‌کاری سفید شده است و چهره‌ام به خاطر گناهان فراوان هم چون قلبم تیره و تار شده است.
میان «لم و لمم» جناس مُحَرَّف وجود دارد. جناس مُحَرَّف آن است که دو رکن جناس در حرکت‌ها یا مصوت‌های کوتاه با هم اختلاف دارند (خرقانی، ۱۳۹۸: ۵۰/۲).

أَوْذُوا وَقَدْ صَبَّرُوا فِي كُلِّ مَا ظَلَمُوا / وَاللَّهُ مِنْ ظَالِمِيهِمْ خَيْرٌ مُنْتَقِمٌ

آزار دیدند و در برابر هر ظلمی صبر پیشه کردند، و خداوند بهترین انتقام‌گیرنده از ظالمان آن‌هاست.
میان «ظلموا و ظالمی» جناس اشتقاق وجود دارد.

مَا لِلْقَدِيمِ شَبِيهٌ حَدَثٌ لَكِنْ / حَدُوثُهُمْ أَشْبَهُ الْأَشْيَاءِ بِالْقَدَمِ

در میان حادثات چیزی که شبیه به قدیم باشد وجود ندارد، اما حدوث اینان شبیه‌ترین چیزها به قدم است.
میان «قدیم و قدم» و نیز میان «شبیهِ و أشبه» و نیز میان «حادث و حدوث» جناس اشتقاق وجود دارد.

عَفَّتْ رُسُومٌ مَغَانِيهِمْ وَلَوْلَاهُمْ / رَبُّ الْخَلِيقَةِ خَلَقَ الْخَلْقَ لَمْ يَرُمْ

آثار منازل آنان از بین رفته است و اگر آنان نبودند پروردگار مخلوقات، آفرینش مخلوقات را اراده نمی‌کرد.
میان «خلیقۀ و خلق» جناس اشتقاق وجود دارد.

و سُدَّ بَابٌ لِدَارٍ تُرْبُ سُدَّتِهِ / كَانَتْ مَنَاصِ وَجْهِ الْعَرَبِ وَالْعَجَمِ

و در خانه‌ای که خاک آستان آن پناهگاه بزرگان عرب و عجم بود بسته شد.
میان «سُدَّ و سُدَّة» جناس مطرّف وجود دارد، بدان جهت که حرف اضافه یعنی «ه» در آخر یکی از دو رکن جناس قرار دارد.

بُيُوتُهُمْ قَدْ حَوَتْ صُفْرًا بِلَا أَهْلِ / خِيَامُهَا قَدْ خَلَتْ مِنْ سَاكِنِ الْخِيَمِ

خانه‌های آنان خالی و بی‌کس شد و خیمه‌ها نیز خالی از ساکنانش شد.

میان «خیام و خیم» جناس اشتقاق وجود دارد.

أَضَحَّتْ مَسَاكِنُ سَادَاتٍ أُولَى خَطَرٍ / ظَلَّتْ مَنَازِلُ أَشْرَافٍ ذَوَى هَمَمٍ

مَأْوَى الثَّعَالِبِ وَالذُّبَابِ وَالضَّبُعِ / مَثْوَى الرَّقَارِيفِ وَالْغَرَبَانِ وَالرَّخَمِ

خانه‌های بزرگان و اامقام و اشراف صاحب‌اراده، پناهگاه روباهان و گرگان و گفتارها و جایگاه شتر مرغ‌ها و کلاغ‌ها و کرکس‌ها شده است.

میان «مأوی و مَثْوَى» جناس لاحق وجود دارد، زیرا دو رکن جناس در دو حرف بعیدالمخرج یعنی «أ» و «ث» اختلاف دارند.

فَيَا لَهَا تُرْبَةً كَالْمِسْكِ طَيِّبَةً / جَادَتْ عَلَيْهِ الْغَوَادِي أَجُودَ الرَّهْمِ

شگفتا از آن خاکی که هم‌چون مشک خوشبو است، و باران صبحگاهی برترین باران‌های خود را بر آن فرو بارید.
میان «جَادَتْ و أَجُودَ» جناس اشتقاق وجود دارد.

نَادَمْتُ أَهْلَ الْحِمَى يَوْمًا بَذَى سَلَمٍ / فَارَقْتُهُمْ وَنَدِيمِي بَعْدَهُمْ نَدَمِي

روزی با ساکنان ذی سَلَمِ همنشین شدم، سپس از آنان جدا شدم در حالی که همنشین من پس از آنان ندامت و پشیمانی بود.

میان «نَادَمْتُ و نَدِيمِ» جناس اشتقاق وجود دارد. میان «نَدِيمِ و نَدَمِ» جناس مُكْتَنَف وجود دارد زیرا دو رکن جناس در یک حرف اضافه با هم اختلاف دارند و آن حرف اضافه در وسط یکی از دو رکن قرار دارد.

دَنَّتْ وَ مِنْ مَعْصَمِيهَا قَلَدَتْ عُنْتِي / وَ عَزَّ جِيدُ بَذَاكَ الْغُلِّ مَغْلُولُ

نزدیک شد و دستش را هم‌چون گردنبندی بر گردنم آویخت، و گردنی که با آن زنجیر دربند شده است عزیز و بزرگ است.

میان «غُلِّ و مَغْلُولِ» جناس اشتقاق وجود دارد.

۵-۴- واج‌آرایی

لَا ضَيْرَ لَوْ لَأَمِنِي فِي حُبِّهَا أَحَدٌ / جَهْلًا بِحَالِي وَ حَالُ الصَّبِّ مَجْهُولُ

اگر کسی به خاطر نشناختن حال من مرا در عشق او سرزنش کند هیچ‌زیانی نیست، زیرا حال عاشق همیشه ناشناخته است.

در بیت «واج‌آرایی» در حروف «لام» و «حاء» وجود دارد. تکرار زیبای حروف یا حرکات در نظم یا نثر را واج‌آرایی می‌گویند (خرقانی، ۱۳۹۸: ۲۸).

نَسِيتَ عَهْدًا بَيْنَنَا وَ نَقَضْتَهَا / فَيَا وَيْحَ نَفْسِي مَا حَسِبْتُكَ نَاسِيَا

عهد و پیمان‌هایمان را فراموش کردی و شکستی، وای بر من، گمان نمی‌کردم که فراموش کنی.
در بیت «واج‌آرایی» در حرف «سین» وجود دارد.

۶-۴- تلمیح

تلمیح اشاره کردن به داستان معین یا شعر مشهور یا ضرب‌المثل است بدون ذکر هر یک از آن‌ها (عرفان، ۱۳۸۵: ۳۷۸/۲).

سَلَمِي عَلَى رَحِلَهَا وَ الرَّحْلُ مَحْمُولُ / وَ الرِّكْبُ مُرْتَحِلُ وَ الْقَلْبُ مَتَبُولُ

سلمی بر مرکب سوار شده و بار سفر بسته شده است و کاروان به راه است و قلب من دیوانه و سرگردان است.
عبارت «الرِّكْبُ مُرْتَحِلُ» برگرفته از بیت زیر از معلقه الأعشى الأكبر است:

وَدَّعْ هُرَيْرَةً إِنَّ الرِّكْبَ مُرْتَحِلُ / وَ هَلْ تُطِيقُ وَدَاعًا أَيُّهَا الرَّجُلُ

(حریرچی، ۱۳۷۹: ۱۲ و الأعشی، ۱۹۵۰: ۱۴۴)

«هریره را بدرود که کاروان به راه است، ای مرد آیا تابِ وداع داری؟»

همچنین عبارت «وَالْقَلْبُ مَتَّبُولٌ» برگرفته از بیت زیر از قصیده «بَانتْ سَعَادُ» سروده کعب بن زهیر است:

بَانتْ سَعَادُ فَقَلْبِي الْيَوْمَ مَتَّبُولٌ / مَتِّمٌ إِثْرَهَا لَمْ يَفِدْ مَكْبُولٌ

(کعب بن زهیر، ۱۹۵۰: ۷۹)

«سعاد از من دور شد و قلبم امروز دیوانه اوست، در پی او عاشق و شیدا شده و اسیری است که برای آزادیش

فدیه نداده‌اند».

فَقُلْتُ صَبَّكَ لَا بَلْ عَبْدُكَ الْعَاصِي / أَمْرِي إِلَيْكَ وَمِنْكَ الْعَفْوُ مَأْمُولٌ

گفتم عاشق تو هستم، بلکه بنده سرکش تو هستم، کار من با توست و بخشش از جانب تو امید می‌رود.

عبارت «مِنْكَ الْعَفْوُ مَأْمُولٌ» اشاره‌ای است به بیت زیر از کعب بن زهیر:

نُبِّتُ أَنْ رَسُولَ اللَّهِ أَوْعَدَنِي / وَالْعَفْوُ عِنْدَ رَسُولِ اللَّهِ مَأْمُولٌ

(أفرام‌الاستانی، ۱۹۸۶: ۱۷/۳)

«با خبر شدم که رسول خدا مرا تهدید کرده است، حال آنکه عفو و بخشش نزد رسول خدا امید می‌رود».

صَحْبِي أَرَأَقَ دَمِي ظُلْمًا بَلَحَظْتَهُ / عَيْنٌ عَلِيلٌ غَضِيضُ الطَّرْفِ مَكْحُولٌ

یار من با نگاهش خون مرا ظالمانه ریخت، با چشمی بیمار و فرو بسته و سرمه کشیده.

عبارت «غَضِيضُ الطَّرْفِ مَكْحُولٌ» برگرفته از بیت زیر سروده کعب بن زهیر است:

وَمَا سَعَادُ غَدَاءُ الْبَيْنِ إِذْ رَحَلُوا / إِلَّا أَعْنُ غَضِيضُ الطَّرْفِ مَكْحُولٌ

(أفرام‌الاستانی، پیشین: ۱۷/۳)

«صبح روز جدایی آن‌گاه که کوچ کردند، سعاد هم‌چون آهویی صدایش گرفته بود و چشمان سرمه‌سای خود را

فرو بسته بود».

نتیجه‌گیری

با بررسی و تحلیل اشعار عربی هاتف اصفهانی این نتیجه به دست آمد که در اشعار عربی هاتف اقسام جلوه‌های بلاغی هم‌چون طباق، تشبیه، جناس، ایجاز، مبالغه و... به چشم می‌خورد. وجود زیبایی‌های بلاغی در اشعار هاتف علاوه بر این که تسلط او را بر ادبیات عرب نشان می‌دهد، بر زیبایی‌های ادبی اشعار او افزوده و اشعار او را تأثیرگذارتر می‌نماید. از میان جلوه‌های ادبی مختلف، جناس، طباق و تشبیه در اشعار عربی هاتف بیشتر به چشم می‌خورد.

منابع

- آذر بیگدلی، لطفعلی‌بیک، (۱۳۷۸ه. ش)، آتشکده آذر، تصحیح میرهاشم محدث، تهران: امیرکبیر.
- الأعشى، (۱۹۵۰م)، دیوان، بیروت: دار صادر.
- اصفهانی، میرزا نصیرالدین، (۱۳۷۱ه. ش)، مثنوی پیر و جوان، به اهتمام سید احمد طباطبایی، تهران: سروش.
- امام‌زاده، احمد، (۱۳۹۶ه. ش)، مختصرالبلاغه، ترجمه و تحقیق: مجتبی محمدی مزرعه‌شاهی، سید حسین میرابوطالبی رکن‌آبادی و هادی نکوئی مقدم، تهران: انتشارات ماهواره، چاپ اول.
- حریرچی، فیروز، (۱۳۷۹ه. ش)، اشعار عربی هاتف اصفهانی و جایگاه آن در سبک‌های شعری عربی، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران.
- حریرچی، فیروز، (۱۳۵۳ه. ش)، نکاتی چند درباره سبک اشعار عربی هاتف، نخستین کنگره تحقیقات ایرانی، سال دوم.
- خرقانی، حسن، (۱۳۹۸ه. ش)، علوم بلاغی و زیبایی‌شناختی قرآن ۲، قم: پژوهشگاه حوزه و دانشگاه، چاپ اول.
- دقیق‌العاملی، معین، (۱۴۳۲ه. ق)، دروس فی البلاغه، قم: مرکز المصطفی‌العالمی للترجمة و النشر، الطبعة الخامسة.
- ربیع، وجیهه، (۱۳۸۹-۱۳۸۸)، تصحیح دیوان اشعار هاتف اصفهانی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، استاد راهنما: دکتر محمود عابدی، استاد مشاور: دکتر عفت نقابی، دانشگاه تربیت معلم تهران.
- شفیعی عنبرانی، هارون، (۱۳۷۳ه. ش)، هاتف اصفهانی و وهبی سنبلزاده، نامواره دکتر محمود افشار، سال هشتم.
- طیب تبریزی، عبدالحسین بن محمدحسن، (۱۳۴۴ه. ش)، مطرح‌الأنظار فی تراجم أطباء الأعصار، تهران: مؤسسه مطالعات تاریخ پزشکی.
- عرفان، حسن، (۱۳۸۵ه. ش)، ترجمه و شرح جواهرالبلاغه، قم: نشر بلاغت، چاپ ششم.
- عرفان، حسن، (۱۳۸۴ه. ش)، کرانه‌ها (شرح فارسی مختصرالمعانی تفتازانی)، قم: مؤسسه انتشارات هجرت، چاپ سوم.
- عندلیبیان، فروغ، (۱۳۹۲ه. ش)، قصیده برده (با شرح و معنی لغات و دو ترجمه منظوم)، تهران: انتشارات تکدرخت، چاپ اول.
- الغلابینی، مصطفی، (۱۴۳۱ه. ق)، جامع‌الدروس العربیة، بیروت، الأمیره، الطبعة الأولى.
- کعب بن زهیر، (۱۹۵۰م)، دیوان، شرح عبیدالله سکری، قاهره، بی‌نا.
- مؤذن، محمد، (۱۳۹۵ه. ش)، شرح جواهرالبلاغه به همراه ترجمه، قم: میراث ماندگار، چاپ اول.
- مدرس تبریزی، محمدعلی، (۱۳۷۴ه. ش)، ریحانة‌الأدب، تهران: خیام.
- هاتف اصفهانی، (۱۳۶۲ه. ش)، دیوان، مصحح: محمد عباسی، تهران: چاپخانه رستم‌خانی.

A Study of Rhetorical Manifestations in the Arabic Poems of Hatef Isfahani

Dr. Mojtaba Mohammadi Mazraehshahi
Mahnaz Karimi Mazraehshah

Abstract

Seyed Ahmad Hosseini, pen name Hatef, is one of the famous Iranian poets during the Afshari and Zand dynasties. Hatef began his poetry at a young age and throughout his peaceful life he refrained from praising kings and attending the courts of sultans and was more occupied with studying, wisdom and mysticism. Hatef Isfahani was a capable poet who was fluent in the Persian language and literature. Hatef's main fame is due to his great literary masterpiece (Tarji'e-band Erfani), in which he excelled both in terms of the beauty of word combinations and in terms of describing meanings. He also composed beautiful elegies using the material of history (Abjad letters) on the deaths of his elders and friends, which are of great value. The most important surviving work of Hatef Isfahani is his collection of poems. In Hatef's collection of poems, there are three odes in Arabic. The first ode is in praise of Mirza Mohammad Nasir Isfahani, one of Hatef's masters. The second ode is in ghazal and the third ode is in praise of the Holy Prophet (PBUH). In these three odes, there are many rhetorical effects such as simile, metaphor, pun, tabaq, iba'san-nazir, etc. The existence of these rhetorical effects has added to the literary beauty of Hatef's poems and indicates the poet's great mastery of rhetoric. In the present article, these rhetorical beauties in Hatef's poems are examined and analyzed.

Keywords: rhetorical effects, Arabic poems, Hatef Isfahani

بررسی سبک‌شناسی لایهٔ زبانی غزل‌های هادی رنجی تهرانی

علی محمد محمودی (نویسندهٔ مسئول)

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سلمان فارسی کازرون

mahmoodi@kazerunsfu.ac.ir

اورانوس مهبودی

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سلمان فارسی کازرون

Oranusemboudi@yahoo.com

چکیده

هدف این پژوهش شناخت و دسته‌بندی مهم‌ترین مؤلفه‌های سبکی زبانی غزلیات هادی رنجی و دستیابی و تحلیل مهم‌ترین مؤلفه‌های زبانی غزلیات این شاعر است. سبک‌شناسی لایه‌ای بخشی از دانش سبک‌شناسی ادبی است که در چند دههٔ اخیر رایج شده است و با بهره‌گیری از آن می‌توان به ویژگی‌های سبک فردی، شیوهٔ زبانی و اندیشه‌های حاکم بر یک اثر دست یافت. لایهٔ زبانی یکی از لایه‌های مهم این شیوه است؛ در لایهٔ زبانی بخش‌هایی هم‌چون لایهٔ واژگانی بررسی شده است. در لایهٔ واژگانی زبان، شاعر واژگان حسی را برای محسوس کردن واژگان ذهنی به کار گرفته است. بسامد واژگان حسی بیشتر است، سبک شاعر با بهره‌گیری از واژگان خاص به سمت حسی بودن حرکت کرده است و دایرهٔ معنایی و محور جذب مخاطب و درجهٔ نمایشی و تصویری بودن متن آن نیز به مراتب گسترده‌تر است. کاربرد تعبیرات و ترکیبات عامیانه و محاوره‌ای در شعر رنجی فراوان به چشم می‌آید، شاعر از واژگان پرتکرار و کلیدی سبک شعر عراقی بهره برده است، استفاده از واژگان عربی در شعر این شاعر ملموس است، رمزگان‌های غنایی، عرفانی و قلندری در شعر او به وفور دیده می‌شود و هم‌چنین گرایش وی به شعر غنایی و قلندرانه در اشاره‌گرهای خاصی که به کار گرفته، آشکار است. حضور واژگان نشان‌دار، فردیت شاعر را بازتاب می‌دهد. در در مجموع گرایش بخش‌زبانی غزل هادی رنجی به سبک هندی و عراقی ملموس است و توانسته است از این گرایش به سمت نوآوری و ساخت و ابداع روی بیاورد.

کلیدواژه‌ها: هادی رنجی تهرانی، لایهٔ زبانی غزل، سبک‌شناسی، غزل سنت‌گرای فارسی معاصر.

۱. مقدمه

هادی پیشرفت تهرانی متخلص به «رنجی» از شاعران کمتر شناخته‌شده شعر معاصر فارسی است. «وی سال ۱۲۸۶ شمسی در تهران به دنیا آمد و چون به سن تمیز رسید، هنوز خواندن و نوشتن فارسی را درست فرا نگرفته بود که مجبور شد صنعتی را پیشه سازد و هنوز هم به سن بلوغ نرسیده بود که متکفل معاش چند تن شد» (سمیعی، مقدمه دیوان رنجی، ۱۳۴۱: هفت). وی سرایش شعر و هم‌نشینی با اهل ادب را از همان ایام کودکی آغاز کرد و نخستین تجربه‌های شعری او در نوع ادبی «مرثیه» بوده است: «گفتن شعر را از مرثیه و از ده دوازده سالگی شروع کرده بود و شکوهی و مشگین از بهترین مشوقان و استادان آن روزگارش به شمار می‌رفتند. شمیسا در کتاب سیر غزل، از جایگاه و شخصیت هادی پیشرفت (رنجی) در ردیف شاعرانی چون علی‌اشتری (فرهاد)، پژمان بختیاری، نظام وفا، عبرت نائینی، پرتو یغمایی و... که در ردیف و شمار شاعرانی که کار آنان مبتنی بر تقلید صرف از پیشینیان شعر فارسی است، یاد می‌کند (نک. شمیسا، ۱۳۷۳: ۲۰۳). منظور شمیسا از غزل تقلیدی، اشعار شاعرانی است که در غزل به تقلید از شاعران سبک هندی و عراقی پرداختند و توانستند نسخه‌بدل‌هایی از اشعار قدمای این دو سبک به وجود آورند (همان: ۲۰۵). هم‌چنین نام هادی رنجی در زمره شاعران سنت‌گرای معاصر در کنار نام کسانی هم‌چون: محمد قهرمان، ابوالحسن وزری، ابوالقاسم حالت در کتاب جریان‌های شعر معاصر فارسی ذکر گردیده است (نک. حسین‌پور چافی، ۱۳۹۰: ۱۰۷).

رنجی در بیتی به تأثیرپذیری‌اش از سرآمدان سبک هندی یعنی کلیم و صائب و هم‌چنین بابا فغانی که او را نیز آغازگر این شیوه در شعر فارسی می‌دانند، اشاره کرده است.

رنجی از بعد کلیم و صائب شیرین‌سخن طبع من از طرز گفتار فغانی برده حظ

(رنجی تهرانی، ۱۳۴۱: ۷۸)

دیوان اشعار هادی رنجی شامل ۲۱۵ غزل و تعداد معدودی قصیده، رباعی و ماده‌تاریخ است که نشانه‌های غزل سنت‌گرا به سبک عراقی و بیشتر و محسوس‌تر گرایش به مضمون‌پردازی و نازک‌خیالی سبک هندی در آن نمایان است. در این پژوهش باتوجه به دیدگاه و دانش سبک‌شناسی زبانی، غزل این شاعر بررسی و نقد شده است.

۱.۱. پیشینه پژوهش

در زمینه معرفی هادی رنجی و شناخت اشعار وی تاکنون پژوهش مستقلی انجام نگرفته است؛ اما در باب سبک‌شناسی و به‌ویژه سبک هندی و سبک‌شناسی غزل نیز پایان‌نامه‌ها، کتاب‌ها و مقالاتی نوشته شده است و در زمینه سبک هندی، غزل و شعر معاصر نیز مواردی هست که می‌توان به مواردی مرتبط اشاره کرد؛ البته گفتنی دانش سبک‌شناسی در کتاب‌ها و تحقیقات دانشگاهی همواره در مسیر کمال در حوزه نثر و نظم فارسی قدیم تا معاصر انجام شده است و برای دوری از اطالة کلام از ذکر کتب مطرح در این زمینه خودداری می‌کنیم.

محمدی (۱۳۹۰) در پایان‌نامه «سبک‌شناسی زبانی پنجاه غزل از دیوان شمس» در سه سطح آوایی، لغوی و نحوی، مشخصات سبکی غزلیات شمس را بررسی سبک‌شناختی کرده است. محمدی موسیقی‌های درونی، بیرونی و کناری و آرایه‌هایی بدیعی مؤثر در موسیقی و زبان شعر و هم‌چنین هنجارگریزهای آوایی، واژگانی و نحوی این تعداد غزل او

را نیز بررسی کرده است.

شریفی دهسری (۱۳۹۹) در پایان‌نامه خویش با عنوان «سبک‌شناسی لایه‌ای پنجاه غزل از دیوان صائب تبریزی»، در غزلیات این شاعر سبک هندی را در چهار لایه آوایی، واژگانی، نحوی و بلاغی بررسی کرده است که در ضمن آن نیز ویژگی‌های سبک‌ساز در انسجام محور عمودی غزلیات وی نیز واکاوی گردیده و در ادامه در بخشی مجزا به سبک گفتمان و ایدئولوژی وی نیز پرداخته تا بدین طریق وجوه اصلی و ممتاز سبک غزلیات وی در هر لایه مشخص شود. «بود و نمودهای «معنی» و «مضمون» در سبک هندی»، (غلامی، ۱۳۹۵). در این پژوهش نگارنده با ذکر نمونه‌هایی از شعر صائب تبریزی، سعی در تبیین سه عنصر «لفظ»، «معنی» و «مفهوم» به عنوان عناصر درون‌سازه‌ای در شعر سبک هندی دارد. نگارنده با گردآوری و تحلیل داده‌های شعری بررسی و تبیین کرده است که: در سبک هندی چه تلقی‌ای از «معنی» و «مضمون» وجود داشته و شاعران این سبک تعریفی از این مفاهیم داشته‌اند و رویکرد آن‌ها در بهره‌گیری از این مفاهیم، به مثابه عناصری که می‌توانسته‌اند با توجه به معناهایی که داشته‌اند بخشی از بار زیبایی‌شناسانه شعر را بر دوش بگیرند چه بوده است.

«رویکردهای شعر معاصر به سبک هندی»، (غلامی، ۱۳۹۶). در این پژوهش نگارنده، با توجه به زمینه‌ها و علل رویکرد شعر معاصر به سبک هندی، درصدد تبیین این نکته است که شعر فارسی معاصر از جمله در دو ساخت تأثیرپذیری‌های انکارناشدنی از شعر سبک هندی داشته است: ۱- ساخت زبانی ۲- ساخت زیبایی‌شناختی.

«بررسی مختصات سبک هندی در شعر فارسی معاصر (خوشدل تهرانی، سهراب سپهری، احمد عزیزی، علی معلم، فاضل نظری)» محسن رضوانی (۱۳۹۰) در این پژوهش به بررسی مهم‌ترین مؤلفه‌های سبک هندی در اشعار چند شاعر معاصر پرداخته شده است. و با تحلیل زبانی و مضمونی اشعار آنها، بازگشت ادبی ایشان به سبک هندی بررسی شده است. تأثیرپذیری شعر معاصر از ژرم بیدل، یکی از پدیده‌هایی است که در این پژوهش بررسی شده است و از آنجا که جریانی عمیق به حساب می‌آید، روند پژوهش را ناگزیر از تبیین تفاوت‌های طرز صائب و شیوه بیدل کرد.

باتوجه به بررسی و جست‌وجوی پیشینه پژوهش، تاکنون هیچ کتاب، مقاله علمی و پایان‌نامه‌ای، غزل هادی رنجی و اشعار او را بررسی و نقد نکرده است.

۲. مبانی و اصول سبک‌شناسی

در سبک‌شناسی شعر نیز سه عنصر سبک، شعر و به تبع آن، زبان مندرج است. این سه مفاهیمی سیال و دستخوش تحول‌اند. «نوآوری در سبک یا هنجارگریزی و یا هر دو مقارنه دارد. لذا مطالعه سبکی باید مسبوق به آگاهی از هنجار و کدهای پیش‌بینی یا دستگاه وسایل باشد. یعنی نخست باید دید که شاعر در کدام چهارچوب زبانی و سنتی است و چه امکانات زبانی و ساختاری در دسترس دارد تا سپس بازشناخت کهاز این امکانات چه عناصری را برگزیده است و چه تصرفاتی کرده و نقش این تصرفات در پیام او چیست» (سمیعی گیلانی، ۱۳۸۶: ۴۹). از گذشته تاکنون تعاریف زیادی برای این واژه شده است که به طور خلاصه، می‌توان سبک را چنین تعریف کرد: «شیوه خاصی که نویسنده یا شاعر برای بیان مفاهیم خود به کار می‌گیرد و به عبارت دیگر اینکه نویسنده یا شاعر آنچه را می‌گوید، چگونه بیان می‌کند» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۴۷). میسترک سبک‌شناس چک: «سبک‌شناسی عبارت است از بررسی گزینش‌ها و

روش‌های استفاده از زبان‌شناسی، فرازبان و شگردهای شناخت زیبایی‌ها، صناعات و شگردهای خاصی که در ارتباط کلامی به کار می‌رود (به نقل از فتوحی، ۱۳۹۱: ۹۲)

در ادبیات معاصر به خلاف ادبیات کلاسیک دوره‌های گذشته، با انبوه سبک‌های فردی سرو کار داریم که وجوه اشتراک آن‌ها نامحسوس است و ذی نقش هم نیست، از این رو به تکوین سبک دوره‌ای راه نمی‌دهد و ناگزیر باید مستقلاً به یکایک سبک‌های فردی پرداخت (سمیعی، ۱۳۸۸: ۷۸).

در اصطلاح زبان‌شناسی سبک عبارت است از «شیوه کاربرد زبان در یک بافت معین، به وسیله شخص معین، برای هدف مشخص» (لیچ، ۱۹۸۱: ۱۰). می‌توان «هدف مشخص» را به ادبیّت سخن تعمیم و معطوف ساخت. «در ساده‌ترین تعریف، سبک اشاره دادر به شیوه بیان در نوشتن یا سخن گفتن، دقیقاً همان طور که در نقاشی کردن روشی وجود دارد. ممکن است ما درباره سبک نوشتن کسی با عنوان «سبک آراسته» و یا درباره سخن گفتن کسی با نام «سبک کمیک» صحبت کنیم. بنابراین سبک می‌تواند «تفاوت در کاربرد زبان» تعریف شود، چه ادبی چه غیر ادبی» (درپر، ۱۳۹۲: ۶۲). موقعیت گفتار یا بافت و اقتضای کلام همیشه خود را بر گوینده تحمیل کرده و شکل سخن را تعیین می‌کند. از این رو در تحلیل سبک، بررسی بافت و موقعیت اجرای سخن را نمی‌توان نادیده گرفت. «نظریه پردازانی مانند لیکاف و جانسون بر این باوراند که در زبان، خارج از بافت‌های شاعرانه - پیوسته بسیاری از فنون بلاغی را به کار می‌بریم بی آنکه متوجه باشیم که آن‌ها به نوعی شفاف و برجسته شده‌اند. این اصطلاح شفاف شدگی باعث می‌شود ما آگاهانه متوجه نشویم که چگونه فنون بلاغی ما را به شیوه‌های غالب تفکر در جامعه پیوند می‌زند. (به نقل از سجودی، ۱۳۸۷: ۶۰). «یک سبک بلاغی در کاربرد از روش یکنواختی استفاده نمی‌کند، بلکه آمیزه‌ای است از روش‌های مختلف کاربرد زبان» (به نقل از درپر، ۱۳۹۲: ۱۰۹). سبک‌شناسی ادبی، موفق‌ترین عملکرد خود را در قلمرو سبک‌های فردی تجربه می‌کند و دقیق‌ترین اطلاعات مربوط به مولف و فردیت، عقیده، ذهنیت، احساسات، عواطف و باورهای او را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. «دانش زبان‌شناسی، پژوهش در زبان واقعی و نقش و کارکرد آن را در کانون مطالعات خویش قرار داده است و کمتر به مطالعه نقش ادبی و کاربردهای زبان مجازی علاقه نشان داده است؛ اما سبک‌شناسی در واقع گونه‌ای از تحلیل ادبی است که با تکیه بر روش‌های زبان‌شناسی، جنبه‌های موثر زبان مجازی و زیبایی‌های صور زبانی را بررسی می‌کند و به زبان پیچیده و نفیس ادبی بیش از زبان ساده علاقه نشان می‌دهد» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۹۵)

سمیعی حرکت از لایه‌های خرد به سوی لایه‌های بزرگ زبان را در چنین تعبیری آورده است: «در مطالعه سبکی شایسته است به این نکته اساسی توجه شود که سبک - خواه در مرتبه انتخاب خواه در مرتبه نوآوری هنجارگريزانه باشد - در همه شئون زبانی - دستگاه آوایی، عناصر و الگوهای واژگانی، روابط نحوی، ساختار سخن، ساحت بلاغی، عرصه فنون شعری، بیان جهان‌بینی و گرایش بینشی جلوه‌گر می‌شود» (سمیعی، ۱۳۸۶: ۶۹). در کتاب «سبک‌شناسی» فتوحی این لایه‌ها سبب نامگذاری شاخه‌ای به نام «سبک‌شناسی لایه‌ای» شده است. لایه آوایی، لایه واژگانی، لایه نحوی، لایه معنی‌شناسیک و لایه کاربردشناسیک در این مورد می‌گنجد. سبک‌شناس پس از آشنایی بر تمام جوانب زبانی، ادبی، فکری و ساختاری اشعار یک هنرمند باید به تمام جوانب کارش بنگرد و سپس مشخصات بارز شاعر را به دست دهد. پس سبک در زبان ادبی، واژگان، دستور زبان، فکر و سطح ادبی نمایان می‌شود (همان).

در مطالعه لایه واژگانی مولفه‌هایی از قبیل واژگان حسی و انتزاعی، عموم و خصوص، عامیانه‌گی و شکوهمندی،

کهن‌گرایی و واژه‌سازی، رمزگان، اشاره‌گر (شاخص‌های اشخاص، مکان و زمان)، نشان‌دار و بی‌نشان و دیگر مولفه‌های ترادف و تضاد و تکرار بررسی می‌شوند (نک. احمدی، پناهی و یگانه، ۱۳۹۹: ۱۴) که بررسی بسامدهای به‌دست آمده، ارتباط مؤلف را با متن و مخاطب مشخص می‌کند.

۲. ۱. لایه واژگانی شعر هادی رنجی

بخش اصلی مصالح آفرینش شعر، داشتن گنجینه لغات و ترکیبات مختص زبان غزل است. شاعر غزل‌سرا به اهمیت زبان غنایی غزل توجه خاص دارد و اگر غزل او در شمار غزل تقلیدی باشد اما باز هم در لایه زبانی به بحث نوآوری و ارزش آن تا حد امکان توجه بیشتری نشان می‌دهد. «در سطح واژگانی به خصایص متعدد واژه از قبیل درجه نزدیکی آن به واژگان زبان محاوره، تعلق آن به مجموعه‌ای خاص (گیاهی، جانوری، جغرافیایی و جز آن)، خصلت فنی آن، الگوی ترکیبی آن، نو واژگی، کهنگی و نظایر آن‌ها باید نظر کرد هم‌چنین به مقوله دستوری، محدودیت یا وسعت و تنوع و میزان دقت در انتخاب آنها» (سمیعی گیلانی، ۱۳۸۶: ۶۹).

۲. ۱. ۱. واژگان حسی و ذهنی (انتزاعی)

مصادق برخی از اسم‌ها به طور مستقل در خارج از ذهن وجود دارند و مرئی و ملموس و محسوس هستند چون کتاب، درخت، شکوفه و... این گونه اسم‌ها را اسم ذات می‌نامند. در مقابل اسم‌های ذات، اسم‌های دیگری هستند که مصادق آن‌ها به وجود آن‌ها وابسته به وجود دیگری است و تا وجود دیگری نباشد، وجود آن‌ها را نمی‌توانیم دریابیم؛ چون علم، آزادگی، هوش بزرگی، زیبایی و... این گونه اسم‌ها را اسم معنی می‌گویند. مصدرها و اسم مصدرها و همه اسم‌هایی که مفهوم زمان را می‌رسانند، همگی اسم معنی‌اند (انوری، ۱۳۹۰: ۱۰۴). واژگانی که بر عقاید، کیفیات، معانی و مفاهیم ذهنی دلالت دارند، انتزاعی‌اند و واژگانی که بر اشیاء واقعی و محسوس دلالت دارند، عینی و حسی‌اند (فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۵۱). بررسی واژگان حسی و ذهنی به شناسایی سبک حسی یا ذهنی می‌انجامد. نمونه‌هایی از واژگان حسی:

صبا چون زلف دلدارم بر او ریخت ز مشک و گل تو گویی آبرو ریخت

(رنجی تهرانی، ۱۳۴۱: ۱۴)

خوش آن بلبل که در گلزار هستی پر و بالش به پای گل فرو ریخت

(همان: ۱۶)

واژگانی هم‌چون: صبا، زلف، دلدار، مشک، گل، بلبل، گلزار و... در نمونه‌های بالا همگی از جنس واژگان محسوس و عینی هستند. در نمونه‌های یاد شده به‌جز واژه «آبرو» واژه ذهنی دیگری یافت نمی‌شود. نمونه‌هایی از واژگان ذهنی:

تا بود وابستگی در گوشه عزلت مرا ذره‌ای در دل نباشد حسرت شهرت مرا

از عمر رفته حاصل او جز مجاز نیست آن‌کو به راه حق و حقیقت گذر نکرد

گفتم مگر به وصل رخس از دعا رسم کردم دو صد دعا و یکی زان اثر نکرد

تلخ است درد هجر و وصالت شکر و لیک شیرین مذاق تلخ مرا این شکر نکرد

(همان: ۳۷)

واژگانی از قبیل: عزلت، شهرت، مجاز، حق و حقیقت، وصل، دعا، هجر، شیرین از گونه واژگان ذهنی هستند. شاعر در شعر خویش از هر دو گروه واژگان حسی و ذهنی استفاده کرده است؛ چنان که در سبک هندی مرسوم است شاعران یک مصراع با تصویر حسی را برای توضیح تصویری ذهنی به کار می‌گیرند، هادی رنجی نیز در اغلب ابیات از ترکیب هر دو گروه واژگانی حسی و ذهنی استفاده کرده تا شعر خود را محسوس و نمایشی جلوه دهد و تصاویر متداول و واضح‌تری را در ذهن مخاطب بسازد. اغلب ابیاتی که دارای صنعت تمثیل و ارسال المثل هستند، چنین خاصیتی دارند. برای نمونه:

درخور شادی کجا باشد دل بشکسته من؟ می‌نشاید ریختن هرگز به مینای شکسته

(رنجی تهرانی، ۱۳۶: ۱۳۴۱)

«شادی» و «دل» کیفیت‌هایی هستند که ما به ازای خارجی ندارند و در مصراع دوم با واژگان «می» و «مینا» تصویر آنان برای مخاطب محسوس شده است.

۲. ۱. ۲. عامیانه‌گی زبانی

در مورد ورود واژگان عامیانه به شعر فارسی باید گفت که انحراف زبانی و ورود این دسته از واژگان در شعر از عهد تیموری در شعر فارسی پدیدار شده است اما برای نخستین بار بسامد بالای آن را در شعر باباافغانی می‌توان مشاهده کرد (حسن‌پور آلاشتی، ۱۳۴۸: ۵۵). تی. اس. الیوت نزدیکی زبان شعر به زبان عامیانه را می‌ستاید و معتقد است که: «البته هیچ شعری با زبانی که شاعر با آن گفت‌وگو می‌کند و با آن می‌شنود، مطابقت نمی‌کند ولی شعر باید چنان پیوند استواری با تداول زمان خود داشته باشد که خواننده یا شنونده بتواند بگوید اگر می‌توانستم به زبان شعر گفت‌وگو کنم به همین شیوه می‌بایست سخن می‌راندم و سبب، همین است که بهترین آثار شعری معاصر می‌تواند چنان احساس هیجان و رضامندی در ما برانگیزد که با احساسات ناشی از خواندن آثار شعری والاتر اعصار گذشته کاملاً متفاوت است» (الیوت و اسکات، ۱۳۷۹: ۱۰۴). واژگان و تعبیر و اصطلاحات مورد استفاده هادی رنجی در غزلیاتش اغلب از نوع عامیانه و واژگان و اصطلاحات مرسوم در میان مردم کوچه و بازار است. این موضوع با توجه به سبک متمایل به هندی شاعر و همچنین شرایط حاکم بر بازار شعر و دور شدنش از محیط‌های رسمی و درباری امری طبیعی است. کاربرد این نوع تعبیرات و ترکیبات عامیانه و کوچه و بازار در شعر هادی رنجی تهرانی فراوان به چشم می‌آید. این موضوع شامل دو بخش واژگان و تعبیرات و اصطلاحات عامیانه می‌شود. نمونه‌هایی از الفاظ و واژگان خاص و نو:

خاطر آزرده را تسخیر کردن مشکل است ناوِ اژدرخورده را تعمیر کردن مشکل است

(رنجی تهرانی، ۱۳۴۱: ۱۶)

پرونده امید مرا روزگار بست در مدت کمی جریانم تمام شد

(همان: ۴۳)

هر که در بزم سخن آید سخندان می‌شود چون به درمانگاه شود بیمار، درمان می‌شود

(همان: ۵۲)

واژگانی هم‌چون: ناو، پرونده، جریان، درمانگاه، تیر هوایی، نخ و سوزن، عینک و... واژگانی هستند که با توجه به اقتضائات و نیازهای زندگی روزمره در زبان عامیانه پدید آمده‌اند:

به عینک تا ز آفت دیده ایمن گشت دانستم که حفظ آشنا از یاری بیگانه می‌آید

(همان: ۵۶)

چیزی مخر از لئیم زنه‌ار کاین جنس به مفت هم گران است

(همان: ۲۵)

کناره هم‌چو من از خوان ما و من گیرد کسی که لقمه به اندازه دهن گیرد

(همان: ۳۹)

چنان که در نظر کس هوا ندارد رنگ دگر حنای تو در پیش ما ندارد رنگ

(همان: ۹۱)

واژه عینک از واژگان استفاده‌شده در شعرسبک هندی و صائب تبریزی، نظیری نیشابوری و سلیم تهرانی و... است که هادی رنجی نیز از آن بهره برده است. کنایات و ضرب‌المثل‌هایی چون «لقمه به اندازه دهن گیرد»؛ «جنس به مفت هم گران است» و «دگر حنای تو در پیش ما ندارد رنگ» از جمله امثال سایر و جاری در زبان مردم روزگار شاعر بوده و هست.

۲.۲. رمزگان زبانی

رمزگان از جمله اصطلاحات کلیدی نشانه‌شناسی است؛ هر رمزگان نظامی از دانش است که امکان تولید، دریافت و تفسیر مدرن را فراهم می‌کند و بیشتر بافت‌بنیاد و فرهنگ‌بنیاد است. زبان بزرگترین و پیچیده‌ترین رمزگان است؛ زیرا همه رمزگان‌های دیگر از جمله رمزگان‌های: آداب، پوشاک، غذا، اطوار، اشارات، نظام‌های حرکتی و غیره به واسطه زبان قابل توصیف است. (سجودی، ۱۳۹۵: ۱۵۰). نشانه‌شناسان طبقه‌بندی‌های مختلفی از رمزگان‌های اجتماعی ارائه کرده‌اند از جمله: رمزگان کلامی، رمزگان بدنی، رمزگان کالایی، رمزگان ساختاری (سیستمی) و رمزگان فرآیندی (فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۶۰). نوع رمزگان‌ها در لایه واژگانی و نقش آنها در متن میزان وابستگی مؤلف به گفتمان‌های مسلط و نسبت او با ایدئولوژی‌ها و نهادهای قدرت را مشخص می‌کند. (همان: ۲۶۱). رمزگان ساختاری، مجموعه‌ای از عناصر وابسته به نظام مشخص، - نه الزاماً بسته-را به یک‌دیگر پیوند می‌زند و رمزگان فرآیندی، دست کم دو مورد از چنین نظامی را به هم می‌پیوندد (درپر، ۱۳۹۳: ۱۲۰). رمزگان شاخص‌های زبانی و نشان‌داری واژگان از عناصری هستند که متن را با بافت‌ها و زیرمتن‌های فرهنگی و اجتماعی پیوند می‌زنند. رابطه معنادار واژگان با ایدئولوژی و قدرت را می‌توان با بررسی بسامد رمزگان‌های اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و دیگر ساختارهای اجتماعی نشان داد (همان: ۲۶۰). در غزلیات هادی رنجی تهرانی، رمزگان‌های غنایی، عرفانی-صوفیانه و قلندری به وفور دیده می‌شود. بنابراین غزل او به شیوه شاعران گروه تلفیق در قرن هشتم و سبک عراقی، دو موضوع عمده عشق و عرفان و قلندریات را با هم در آمیخته است. منظور از سبک گروه تلفیق شاعرانی است که به دلیل بروز بحران ادبی در قرن هشتم به دنبال ایجاد راهی تازه در سیر غزل بودند. غزل عاشقانه در قرن هفتم به وسیله سعدی به اوج خود رسیده بود و از آن پیشتر نمی‌توانست برود، غزل عارفانه نیز در همان سده قبل با ظهور مولانا به اوج رسیده بود و دیگر جای سیر بیش از این نداشت. بنابراین در سده هشتم به صورت طبیعی جریان تلفیق این دو نوع غزل و حتی غزل قلندرانه پیش آمد که جریان تازه‌ای بود اکثر شاعران مهم سده هشتم شاعرانی هستند که به هر دو شیوه غزل عارفانه و عاشقانه توجه دارند. به این شاعران،

شاعران گروه تلفیق گفته می‌شود. اوج این جریان را در شعر حافظ می‌توان دید (شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۴۰).

۲. ۲. ۱. رمزگان غنایی

محوری‌ترین و مهم‌ترین موضوع در ادبیات غنایی، عشق است. «غزل و داستان‌های عاشقانه در ادب ما دو جلوه مهم از شعر غنایی هستند که یکی از احساسات مختلف شاعر را در مقابل مسائل جهان در قالب و صورتی کوتاه منعکس می‌کند و دیگری در داستان‌های عاشقانه» (رستگار فسایی، ۱۳۸۰: ۱۵۱). جریان‌های ادبی همواره تحت تأثیر تحولات اجتماعی شکل می‌گیرند و دچار دگرگونی و تحول می‌شوند. «ادبیات فارسی نیز از این دگرگونی برکنار نبوده فراز و نشیب ادب فارسی، به روشنی این تحول پذیری را نشان می‌دهد. اما روزگار معاصر که از آن به عصر سرعت تعبیر می‌شود، در گونه‌گونی این تحول‌ها و شتاب نو شدن‌ها، تافته‌ای است جدابافته درخور توجه،» (کافی و عامری، ۱۳۹۹: ۱۰). عشق از نگاه او همان لطیفه ازلی است:

عاشقان را در ازل غم شد نصیب از عشق دوست ای خوشا آن کس که دارد این غم دیرینه را
(رنجی تهرانی، ۱۳۴۱: ۷)

پیش پیکان غمت سینه سپر خواهم کرد می‌خرم تیر تو را تا بخلد جان مرا
(همان: ۵)

گر به کیش عاشقان از دوست رنجیدن خطاست پیش من در زیر تیغ دوست نالیدن خطاست
(همان: ۱۵)

بهره‌جویی جسمانی عاشق از معشوق خطا و باطل است:
بوسه‌ای کردم ز رخسارش تمنا دوش، گفت:
دیدن این گلستان خوب است و گل چیدن خطاست
(همان: ۱۶)

بوسه از لعل لب با جان خریدن مشکل است زین گلستان گل چنین آسان خریدن مشکل است
(همان: ۱۷)

رمزگان‌های مربوط به عشق و ادبیات غنایی در شعر هادی رنجی چنان‌که در ابیات بالا مشاهده شد؛ نشان از تأثیرپذیری بارز شاعر از شعر شاعران سبک عراقی دارد.

۲. ۲. ۲. رمزگان قلندری

پایه‌های تصوف راستین بر مخالفت با ریاکاری و ناراستی بنا نهاده شده بود. از این‌رو کسانی که شریعت و طریقت را ابزاری برای کسب نام و نان قرار می‌دادند از نگاه قلندران، ریاکار و نابکار بودند، به همین دلیل قلندران به جای رفتن به خانقاه که امکان ریا در آن بود به جاهای بدنامی هم‌چون خرابات و میخانه می‌رفتند و با این کار به زاهدان ریاکار دهن‌کجی می‌کردند. قلندریه با پشت پا زدن به بسیاری از ارزش‌ها و باورهای اخلاقی، سنت‌ها و عادات جامعه، خود را از هر قیدی رها کرده بودند و اما نمود این مسائل در شعر و به‌ویژه غزل، نمونه‌ای از غزل با عنوان قلندریه را پدید

آورد که آن عبارتند از «غزلی که در آن وصف رندی و باده‌نوشی و تظاهر به می‌پرستی و بی‌دینی و اغراق در اتصاف به لالابالی‌گری و تعریض و کنایه به زاهدان و گاه صوفیه بسیار چشم‌گیر است. شاید بتوان گفت غزل قلندرانه شک به برخی قوانین خشک مذهبی و حتی عرفانی است» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۲۷۶-۲۷۵). رمزگان قلندرانه بعد از رمزگان عاشقانه مهم‌ترین رمزگان یافته شده در شعر هادی رنجی است:

مبارزه با زهد ریایی:

ریا و زهد ریایی بزرگ‌ترین آفتی است که اهل تصوف را تهدید می‌کند و همین موضوع دست‌مایه شاعرانی هم‌چون حافظ شده است تا از اهل زهد انتقاد کنند. هادی رنجی نیز به تبعیت از همین شیوه کهن در اشعار خود از رمزگان‌های این‌چنینی استفاده کرده است.

نیاز ما و زهد شیخ در محشر دهد حاصل که روید دانه ناقابل قابل در این صحرا
(رنجی تهرانی، ۱۳۴۱: ۳)

نکوداشت درویشان

درویشم و به چشم حقارت مبین مرا سود و زیان ما و تو فردا شود حساب
(همان: ۱۲)

جان به قربان گدایان در میکده باد کر شرف تخت شهی بر سر گردون زده‌اند
(همان: ۴۵)

این‌گونه ابیات که مقام درویشان را ارج می‌نهد و بزرگ می‌دارد، یادآور ابیاتی از این دست است که در شعر حافظ نمونه‌های قابل توجهی دارد. حافظ غزلی با ردیف «درویشان است» دارد که سراسر آن دربردارنده همین تفکر است:

روضه خلد برین خلوت درویشان است مایه محتشمی خدمت درویشان است
گنج عزلت که طلسمات عجایب دارد فتح آن در نظر رحمت درویشان است
(حافظ، ۱۳۸۵: ۶۹)

ملامت کشی:

از ملامت نرود مهر تو بیرون ز دلم نتوان برد از این میکده مهمان مرا
(رنجی تهرانی، ۱۳۴۱: ۵)

تظاهر به فسق و فجور:

از آن به کوی خراباتیان مقام من است که از جهان آنجا که دلم آرمید، اینجاست
(همان: ۱۵)

زاهد ز نام باده شود تیره خاطرش ما را روان به ساغر سرشار روشن است
(همان: ۱۵)

این رمزگان‌های قلندری همگی در آثار شاعرانی هم‌چون حافظ شیرازی که شاعر بزرگ سبک عراقی و از مروجان

عقاید قلندرانه و ملامتی در ادبیات کهن فارسی هستند؛ یافت می‌شود.

۲.۲.۳. رمزگان عرفانی و صوفیانه

موضوع عرفان و تصوف نیز یکی از بن‌مایه‌های شعر فارسی است که سنایی در قرن ششم هجری آن را به عرصه غزل وارد کرد و چنان که قبلاً اشاره شد، در قرن هفتم غزل عرفانی با ظهور مولوی به اوج رسید و در قرن هشتم در عرفان کنار عشق موجب ظهور شاعران گروه تلفیق شد. در شعر سنت‌گرای معاصر نیز عرفان و تصوف یکی از موضوعاتی است که در کنار موضوعات دیگر پدیدار شده است و هادی رنجی تهرانی نیز از این موضوع در غزل‌های خود بهره برده است.

آن که چون آئینه صیقل داده لوح سینه را جلوه‌گاه روی جانان خواهد این آئینه را
تا که آن محبوب بی‌همتا شود ظاهر در او پاک در باطن ز نقش غیر سازد سینه را
(همان: ۷)

سرّ وحدت را به جز از عارف سالک مپرس راز را از غیر اهل راز پرسیدن خطاست
(همان: ۱۶)

تا پای در طریق حقیقت نهاده‌ایم بر هر چه دیده می‌نگرد خضر راه ماست
(همان: ۱۸)

اشاره به مسائل عرفانی و بیان حالات عارفانه از جمله: لزوم پاکی و لطافت روح، انعکاس معشوق ازلی در تکررات عالم، توجه به دعا و مناجات، و... از مسائل عمده مطرح شده در غزل‌های هادی رنجی تهرانی است. این موضوع نشان‌گر توجه او به عوالم درون و تأثیرپذیری از سبک شاعران مکتب عراقی است. رمزگان‌های صوفیانه موجود در شعر هادی رنجی از جنس همان رمزگان‌های صوفیانه شاعران سبک عهد صفویه است.

۲.۲.۳.۱. رمزگان تصوف

رواج عناصر مربوط به تصوف و سیر و سلوک صوفیانه در شعر فارسی به قرن ششم و ظهور سنایی غزنوی برمی‌گردد. هادی رنجی نیز بنابر همان شیوه سنت‌گرای خویش از این نوع رمزگان نیز استفاده کرده است.

هر که اندر مکتب حیرت بخواند درس عشق نزد وی فرقی نباشد شنبه و آدینه را
کی بهفکر جامه دیا و اطلس اوفتد آن که از جان گشته طالب خرقه پشمینه را
(همان: ۷)

قدم نمی‌نهند از کوی دل برون رنجی مراد می‌طلبد از دلیل و مرید اینجاست
(همان: ۱۵)

ز چاه نقص تواند رسد به اوج کمال کسی که در طلب پیر کاملی باشد
(همان: ۴۳)

به ملک فقر شاهی کن چو ما از فیض استغنا که از طبع گدا غیر از گدایی بر نمی‌آید
(همان: ۵۴)

رمزگان طبیعت

طبیعت و اجزای آن از دیرباز عضو ثابتی برای ساخت تصاویر گوناگون در آثار ادبی به شمار می‌آید. گیاهان و جانوران، باغ و بستان و چمن به‌ویژه در شعر طبیعت‌گرای سبک خراسانی نقش ویژه‌ای دارد. اگرچه با تحولات اجتماعی دوره‌های بعد از جمله تحت تأثیر حمله ویران‌گر مغول، توجه شاعران به آفاق محدودتر می‌شود و سیر انفسی و توجه به درون انسان پررنگ ترمی‌شود. اما بهره‌گیری از عناصر طبیعت برای ساخت تصاویر رنگارنگ در شعر فارسی هم‌چنان برقرار است. هادی رنجی تهرانی نیز در اشعار خود از رمزگان‌های مربوط به طبیعت استفاده کرده است. توجه او به رمزگان‌های طبیعت متعادل و در حد همان رمزگان‌های مرسوم است که شاعران سبک عراقی و هندی به کار گرفته‌اند و بیشتر حول همان محور گل و بلبل که نماد عاشق و معشوق هستند، دور می‌زند.

بیم از گلچین کجا باشد گل پژمرده را نیست از باد حوادث غم چراغ مرده را
(رنجی تهرانی، ۱۳۴۱: ۶)

ابر گوهر بار بردارد اگر از گریه دست برق آتش‌زا نخواهد بست پای خنده را
(همان: ۷)

۴. ۲. ۲. رمزگان اجتماعی

آثار ادبی از دیرباز پیوندی استوار با مسائل اجتماعی دارند و به عنوان یک رسانه قوی اوضاع و احوال اجتماعی را در خود منعکس می‌نمایند. این موضع نیز دارای رمزگان‌های مخصوصی است. رمزگان‌های مربوط به مسائل اجتماعی خبر از اجتماع پیرامون شاعر می‌دهد. در شعر هادی رنجی تهرانی نیز رمزگان‌های اجتماعی بخش عمده‌ای از رمزگان‌ها را تشکیل می‌دهد. رمزگان‌هایی هم‌چون: دزد، عسس، رشوه‌خواری، غارت و. اگرچه این مسائل از دیرباز در شعر فارسی حضور داشته‌اند اما موضوع توجه جدی و پرداختن به مسائل اجتماعی و انعکاس رمزگان‌های مربوط به آن در شعر فارسی، اتفاق تازه‌ای است که تقریباً ظهور انقلاب مشروطه و بیان مسائل تازه در ادبیات، بروز کرد و شاعران، پرداختن به مسائل اجتماعی را یکی از وظایف عمده ادبیات مطرح کردند.

می‌توانم دل از آن معشوق یغماگر گرفت گر توان بگرفت پس جنس به غارت رفته را
(رنجی تهرانی، ۱۳۴۱: ۶)

در پریشان‌خاطری غافل ز نفس دون مشو دزد باشد در کمین بازار بر هم خورده را
(همان)

هادی رنجی به عمده‌ترین مسائل موجود در اجتماع زمانه خود از جمله دزدی، غارت، رشوه‌خواری ستم، کینه. اشاره کرده است اما باید توجه داشت که انعکاس مسائل اجتماعی در شعر هادی رنجی از نوع اشعار شاعران هم‌عصر او و کسانی چون عارف قزوینی، دهخدا و... نیست بلکه توجه به این رمزگان‌ها نمود چندانی در شعر او ندارد و اشاره

به آن‌ها گذرا و سطحی است.

سیم را بهتر ز هر شیئی پذیرد دزد تا زر هست فکر بردن اسباب نیست
(همان: ۲۵)

رشوه‌خوار

اگر ستم ز میان ملل شود منسوخ فساد و کینه و جنگ و جدل شود منسوخ
(همان: ۳۴)

۲. ۲. ۴. ۱. رمزگان سیاسی

شاعر گاه نیز رمزگان‌هایی به کار می‌گیرد که نشان دهنده اشاره به امور سیاسی است. این بخش از رمزگان‌ها که خصیصه اصلی شعر دوره مشروطه است، زمینه‌ساز آفاقی و اجتماعی شدن شعر پس از مشروطه و دوران معاصر شده است. توجه شاعر به حوادث مهم روز در جامعه نشان از حضور آگاهانه او دارد و دغدغه‌مندی او. ابیات زیر نوعی همصدایی شاعر با شعر مشروطه و شعر اجتماعی دهه سی و چهل معاصر است:

دشمنان داخلی را چاره کردن مشکل است ورنه دفع دشمنان خارجی دشوار نیست
(همان: ۲۵)

آنکه ما را می‌کند دعوت سوی میهن‌پرستی زودتر روز فداکاری ز میهن می‌گریزد
(همان: ۴۱)

در مجلسی که منتخبش خیرخواه نیست جز شر چه حاصلی شود از انتخاب جمع
(همان: ۸۰)

شاعر هم‌چون فرخی یزدی و دیگر شاعران اجتماعی عهد مشروطه به مسائل ملی و میهنی چون مجلس نمایندگان و انتخاب ملت و انتقاد از ضعف‌های موجود اشاره کرده است. این میزان توجه شاعر غزلسرا به مباحث اجتماعی و سیاسی نشان می‌دهد شاعر غنایی صرفاً از من فردی و عواطف شخص و عاشقانه خویش سخن نمی‌گوید و روی سوی مردم و میهن خویش دارد.

۲. ۲. ۴. ۲. رمزگان باورهای مذهبی

رمزگان‌های مذهبی نیز بخشی از رمزگان‌های شعر هادی رنجی را دربرمی‌گیرد. شعر او در بهره‌گیری از رمزگان‌های مذهبی متعادل است و اغلب از رمزگان‌های مذهبی معروف در اجتماع شاعر استفاده شده است.

گر نظر بر آفرینش ز سر دانش کنی کی دگر منکر توان شد عالم میعاد را
(رنجی، ۱۳۴۱: ۳)

از آن به سوی تو روی آورم به وقت نماز که ابروی تو بود قبله عبادت من
(همان: ۱۱۵)

توجه به مسائل مذهبی از ویژگی‌های عمده شعر شاعران سنت‌گرا به شمار می‌آید. این نوع از رمزگان نیز در

سراسر پهنه کهن شعر فارسی به اشکال مختلف نمود داشته است.

۲.۲.۴.۳. رمزگان سوداگری

توجه به رمزگان‌های مربوط به تجارت و خرید و فروش نیز در شعر هادی رنجی دیده می‌شود که از توجه شاعر به زبان و فرهنگ عامیانه نشئت گرفته است.

با ریاکاران سر سودا ندارم هیچ‌گاه آری، آری جنس از این دکان خریدن مشکل است
آبروی خویش را آسان نمی‌باید فروخت گوهر نایاب را ارزان خریدن مشکل است
هر متاعی را به جای خویش می‌باید خرید یوسف از یعقوب در کنعان خریدن مشکل است
(همان: ۱۷)

واژگانی از قبیل: سودا، دکان، جنس، نمی‌باید فروخت، ارزان خریدن، متاع، مشتری و... از رمزگان‌های مربوط به تجارت هستند که در شعر هادی رنجی نمونه‌هایی از آن دیده می‌شود.

۲.۲.۵. رمزگان رنگ‌ها

«عنصر رنگ نقش ویژه‌ای در صور خیال و نوسازی تشبیهات و استعاره‌های حسی دارد. رنگ‌ها در شعر می‌تواند حال و هوای تصویرها را از نظر تغزلی، مذهبی، حماسی و... نشان دهند و تأثیر بسزایی در رساندن پیام گوینده و مخاطب داشته باشند و به تقویت یک حس و پررنگ کردن یک زمینه ویژه مدنظر شاعر کمک کنند. رنگ گاهی نشانه بارز یک بُعد فرهنگی یا اعتقادی است» (محمدی افشار و شایان مهر، ۱۳۹۶: ۲۷۱).

در میان گلرخان دارد گلم سیمای سرخ الفتی باشد مرا زان روی با گلهای سرخ
رنگ زردم سرخ و شادان خاطر من رنگین شود ساغری بخشد مرا ساقی گر از سیمای سرخ
(رنجی تهرانی، ۱۳۴۱: ۳۲)
بر روی ماه چون شود شب سیاه سپید نمای روز سیاهم به روی ماه سپید
سفید روی سیاهم ز روی و موی تو شد ولی خوشم که در این ره شد آن سیاه سپید
(همان: ۵)

هادی رنجی در اشعار خود از رنگ‌هایی مانند «سرخ»، «سبز»، «سیاه» و سپید استفاده کرده است و هر کدام از این چهار رنگ به عنوان ردیف یک غزل در شعر او به کار گرفته شده است. او اغلب با آوردن واژگان «سیاه» و «سپید» در شعر خود تضادها و ایهام‌های زیبایی ایجاد کرده است که بر زیبایی کلام می‌افزاید.

رمزگان علمی

رمزگان‌های علمی نیز کم و بیش در غزل‌های رنجی پیدا می‌شوند شاعر اغلب برای محسوس کردن امور ذهنی از این رمزگان‌ها بهره می‌برد.

امتحانی می‌دهد تشخیص دشمن را ز دوست می‌نماید نقطه‌ای معلوم صاد و ضاد را
می‌شود افزون مقام همنشین از زیر دست صفر باعث می‌شود افزایش اعداد را
(رنجی تهرانی، ۱۳۴۱: ۳)

با بررسی انواع رمزگان در شعر هادی رنجی این نتیجه حاصل شد شعر این شاعر مخاطب را با توجه به قالب غزل به ژانر عاشقانه و قلندرانه و ریزژانرهای آن سوق می‌دهد. شاعر با رمزگان‌های غنایی، قلندرانه، عارفانه و صوفیانه، مخاطبانش را به توجه به عشق فرامی‌خواند. این عشق می‌تواند از هر دو نوع حقیقی و مجازی باشد. توجه شاعر به این نوع از رمزگان‌ها موجب نزدیکی سبک وی به سبک شعری شاعران سبک عراقی می‌شود.

۳.۲. اشاره‌گر

اشاره‌گر نیز عنصری زبانی به شمار می‌آید که مقید به بافت موقعیتی است؛ یعنی به مکان، زمان یا شخصیتی اشاره دارد که از طریق بازشناسی موقعیت اجزای سخن شناخته می‌شود. اشاره‌گر اجتماعی، عنوان صفت و لقبی است که به اقتضای موقعیت اجتماعی افراد انتخاب می‌شود (صفوی، ۱۳۸۳: ۲۶۲). از طریق نام مکان‌ها، زمان‌ها، عنوان و لقب اشخاص هم می‌توان تأثیرات ایدئولوژیک متن را شناسایی کرد.

۳.۲.۱. اشاره‌گر زمان

در شعر هادی رنجی بنابر آن توجهی که به بن‌مایه‌های شعر عرفانی و صوفیانه دارد بیشترین توجهش در اشاره گره‌های زمانی به شب و سحر و صبح است. این زمان‌ها در قاموس عرفا و صوفیان هنگام عبادت و کسب فیض و سعادت است.

گر مکدر نکنی آینه خاطر دوست هر سحر از دل تنگم به در ای آه بیا
(همان: ۸)

سحر ز عرش سروشم به گوش جان فرمود که هر که سربه گریبان دل کشید اینجاست
(همان: ۱۵)

۳.۲.۲. اشاره‌گر مکان

در بحث از اشاره‌گرهای مکانی نیز رنجی تحت تأثیر ادبیات صوفیانه و قلندرانه است و بیشتر از مکان‌هایی سخن می‌گوید که در میان اشعار قلندرانه و صوفیانه کلاسیک رایج بوده است مانند: مسجد، میخانه، بتکده، کعبه و... .

ز خویش دست کشیدم مخوان به غیر مرا ز کعبه دل بریدم مبر به دیر مرا
(رنجی تهرانی، ۱۳۴۱: ۳)

در این عالم یکی مسجد یکی میخانه می‌سازد بلی در خورد همت هر کسی کاشانه می‌سازد
(همان: ۴۰)

اغلب این مکان‌ها در شعر رنجی با توجه به همان بینش قلندرانه، در تقابل با هم می‌آیند مانند مسجد و میخانه یا کعبه و بتخانه. این مکان‌ها همان‌هایی هستند که در شعر سبک عراقی به فراوانی از آن‌ها یاد می‌شود. اسامی مکان‌های جدید نیز گاهی در شعر هادی رنجی دیده می‌شود مثلاً «مجلس» در معنای محل حضور و اجتماع نمایندگان منتخب

مردم است:

در مجلسی که منتخبش خیرخواه نیست جز شر چه حاصلی شود از انتخاب جمع
(همان: ۸۰)

۲. ۴. نشان‌داری واژگان

نشان‌داری (markedness) مفهومی زبان‌شناسی است و بیشتر ناظر به معنای ضمنی واژگان، در کنار معنای صریح آنهاست به عبارت دیگر، واژگان در کنار معناهای صریحی که دارند، عموماً حاوی مفاهیمی ضمنی نیز هستند که جایگاه فرهنگی-اجتماعی آن‌ها را تعیین می‌کند بنابراین؛ زبان‌شناسان واژگان را بر حسب اینکه آیا نسبت به معنای صریح خود جهت‌گیری خاصی دارند یا خیر، به دو گروه واژگان نشان دار و بی‌نشان تقسیم کرده‌اند (عباسی، ۱۳۹۳: ۶۰). «هرگاه میان دو واژه متقابل، یکی از آن‌ها برای پرسش و صحبت درباره مفهوم هر دو واژه به کار رود، واژه مذکور بی‌نشان و دیگری نسبت به آن نشان‌دار به حساب می‌آید. در چنین شرایطی، می‌توان نشان را چیزی به شرایط لازم و کافی تشخیص مفهوم یک واژه در نظر گرفت» (صفوی، ۱۳۸۳: ۱۲۲).

گونه‌های نشان‌داری عبارتند از: صوری، توزیعی، معنایی، موقعیتی و الزامی. همه واژگان به طور یکسان حامل ذهنیت و نگرش نویسنده نیستند برخی خنثی هستند؛ یعنی خالی از معنی ضمنی و مفاهیم و ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی هستند و برخی دیگر حامل معانی ضمنی و ارزش‌گذارنده‌اند. برای این اساس، زبان‌شناسان واژگان را به دو دسته «بی‌نشان» و «نشان‌دار» تقسیم کرده‌اند (فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۶۲).

دوش با درمانده‌ای، بیچاره‌ای آهسته گفت
نشود امروز گوش هیچ کس فریاد را
(رنجی تهرانی، ۱۳۴۱: ۲)

می‌شود از گوشه‌گیری هم بلندآواز شد
هم‌چو عتقا می‌کند مشهور این عزلت مرا
(همان: ۴)

چنان دلم شده معجون صفت ییابانی
که باشد الفت خاصی به وحش و طیر مرا
(همان: ۵)

واژگانی از قبیل: درمانده، گوشه‌گیر، دل‌شده، و... که معنای دیگری غیر از معنای اولیه خود را افاده می‌کنند، واژگان نشان‌دار به حساب می‌آیند. هادی رنجی در استفاده از واژگان نشان‌دار معتدل و میانه رو عمل کرده است و این امر نشان از انعکاس فردیت شاعر در شعر اوست. نمونه‌های این واژگان در دیوان او بسیار است برای دیدن موارد بیشتر رجوع شود به: (فلک زده، ۲۰/۵)، (جانان، ۲۵/۱۳) (دلستان، ۲۹/۱۲)، (دلارا، ۴۲/۱۳)، (دلارام، ۸۶/۲) و...

نتیجه‌گیری

از حیث حسی و ذهنی بودن، شاعر به شیوه شاعران سبک هندی از هر دو گروه واژگان استفاده کرده است و در اغلب ابیات به همان سبک هندی یک مصراع دارای واژگان ذهنی است و در مصراع دیگر معادل آن‌ها واژه حسی می‌آورد. در بحث از عامیانه‌گی و شکوه مندی اگرچه در شعر هادی رنجی تهرانی واژگان فاخری که متعلق به ادبیات کلاسیک فارسی است، دیده می‌شود اما غلبه با ترکیبات و عبارات عامیانه است. که این شیوه، مؤلفه بارز شعر سبک هندی است. از این حیث زبان شعر او به زبان سبک عراقی نزدیک می‌شود. رمزگان‌های عمده شعر این شاعر عبارتند از، رمزگان‌های: غنایی، قلندرانه، عارفانه و صوفیانه که ترکیب

آن‌ها در کنار هم یادآور شعر شاعران گروه تلفیق در سبک عراقی است. رمزگان رنگ نیز در اشعار این شاعر به نحوی بارز است و رنگ‌های سبز و سرخ و سیاه و سفید با فضای غنایی و عرفانی شعر هادی رنجی متناسب است. در کنار این رمزگان‌ها، رمزگان‌های کم‌کاربرد دیگری نیز وجود دارند. مانند: رمزگان‌های اجتماعی، سیاسی، مذهبی و... که اغلب نشان‌دهندهٔ اوضاع جامعه شاعر است. در بحث از اشاره‌گرها، اشاره به اشخاص سهم بیشتری از اشاره به زمان و مکان را داراست. رنجی بیشتر به زمان صبح‌شب و سحر اشاره می‌کند که این وجه متناسب با روحیهٔ عرفان‌دوستی شاعر و توجه به عالم راز و نیاز و نیایش است و در اشاره به مکان‌ها بیشتر به مسجد و میخانه و کعبه و دیر اشاره می‌کند که متناسب با گرایش قلندرانه و زهدستیزی او در سرایش اشعار است. در توجه به اشاره‌گرهایی هم‌چون: یار، عاشق، معشوق، پیرمغان، زاهد و... . گرایش وی به شعر غنایی و قلندرانه آشکار است و با بررسی دقیق‌تر، مشخص شده که اشاره‌گرهای غنایی در شعر هادی رنجی بیشترین بسامد را دارد. شاعر در استفاده از واژگان نشان‌دار معتدل و میانه‌رو عمل کرده است و این امر نشان از انعکاس فردیت شاعر در شعر اوست. اغلب واژگان نشان‌دار او در شعر سبک عراقی یافت می‌شود.

منابع

- احمدی، حدیث، پناهی، مهین و یگانه، سپیده (۱۳۹۹). «سبک‌شناسی لایه‌ای غزلیات سلمان ساوجی (لایه نحوی و واژگانی)، بلاغت کاربردی و نقد بلاغی، سال پنجم، ش ۲، پیاپی ۱۰، ۱۱-۲۸.
- الیوت، تی. اس و ویلپور استیوارت اسکات (۱۳۷۹). **دیدگاه‌های نقد ادبی**، ترجمه فریبرز سعادت، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.
- انوری حسن (۱۳۸۳). **فرهنگ کنایات سخن**، دو جلد، تهران، سخن.
- حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۵). **دیوان حافظ شیرازی**، به کوشش: محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: زوار.
- حسن‌پور آلاشتی، حسین (۱۳۸۴). **طرز تازه سبک‌شناسی غزل سبک هندی**، تهران: سخن.
- درپر، مریم (۱۳۹۲). سبک‌شناسی نامه غزالی با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی. نشر علم. چاپ اول.
- درپر، مریم (۱۳۹۳). «سبک‌شناسی لایه‌ای توصیف و تبیین بافت‌مند سبک نامه یک غزالی (لایه واژگان و بلاغت)»، ادب‌پژوهی، شماره ۲۷، رضوانی، محسن (۱۳۹۰). **بررسی مختصات سبک هندی در شعر فارسی معاصر (خوشدل تهرانی، سهراب سپهری، احمد عزیزی، علی معلم، فاضل نظری)** پایان‌نامه کارشناسی ارشد، تهران: دانشگاه علامه طباطبائی، دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی.
- رنجی تهرانی، هادی (۱۳۴۱). **دیوان رنجی**، به اهتمام: غلامحسین تهرانی، شرح حال و مقدمه: کیوان سمیعی، تهران: کتابفروشی زوار.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۲). شعر بی دروغ شعر بی نقاب. تهران: انتشارات علمی.
- سعدی شیرازی، شیخ مصلح‌الدین (۱۳۸۵). **غزل‌های سعدی**، تصحیح و توضیح: غلامحسین یوسفی، تهران: سخن.
- سمیعی گیلانی، احمد (۱۳۸۶). مبانی سبک‌شناسی شعر. مجله ادب‌پژوهی شماره دوم تابستان ۸۶، صص ۴۹-۷۶.
- سمیعی (گیلانی)، احمد (۱۳۸۶). **مبانی سبک‌شناسی شعر**، ادب‌پژوهی، شماره دوم، صص: ۷۶-۴۹
- شریفی دهسری، میلاد (۱۳۹۹). **سبک‌شناسی لایه‌ای پنجاه غزل از دیوان صائب تبریزی**، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه علامه طباطبائی، استاد راهنما: غلامعلی مستعلی پارسا.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۲). **سبک‌شناسی شعر**، چاپ نهم، تهران: میترا
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۳). **سیر غزل در شعر فارسی**، چاپ چهارم، تهران: فردوس
- صفوی، کورش، ۱۳۹۰. از زبان‌شناسی به ادبیات، ج ۲، انتشارات سوره مهر. چاپ سوم.
- صفوی، کورش (۱۳۸۳). **درآمدی بر معنی‌شناسی**، ج ۲، تهران: سوره مهر
- عباسی، پریا (۱۳۹۳). **نقد و بررسی سبک‌شناسانه اشعار میمنت میرصادقی**، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، تهران: دانشگاه الزهرا.
- غلامرضایی، محمد (۱۳۷۷). سبک‌شناسی شعر پارسی از رودکی تا شاملو. تهران: جامی.
- غلامی، مجاهد (۱۳۹۶). «رویکردهای شعر معاصر به سبک هندی» فنون ادبیسال نهم، شماره ۳، (پیاپی ۲۰)، صص ۷۹-۹۲.
- غلامی، مجاهد (۱۳۹۵). «بود و نموده‌های «معنی» و «مضمون» در سبک هندی» فنون ادبی، سال ۸، شماره ۴، (پیاپی ۱۷)، صص ۱۷۷-۱۹۰.
- فتوحی رود معجنی، محمود (۱۳۹۱). **سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها**، تهران: سخن.
- فتوحی، محمود (۱۳۹۱). **سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها**. تهران: سخن.
- فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۴). **دستور مفصل امروز؛ برپایه زبان‌شناسی جدید**، ج ۲، تهران: سخن.
- کافی، غلامرضا و زهره عامری (۱۳۹۹). «بررسی دگردیس گونه غنایی شعر عاشقانه در سایه مدرنیته» فصل‌نامه علمی کاوش‌نامه، سال بیست و دوم، شماره ۵۰، صص: ۴۲-۴.
- محمدی افشار، هوشنگ و کبری شایان‌مهر (۱۳۹۶). «سبک‌شناسی لایه‌ای مجموعه اشعار قیصر امین‌پور» نشریه ادبیات پایداری دانشکده علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال نهم، شماره شانزدهم، صص ۲۸۱-۲۵۹.
- محمدی، لایلا (۱۳۹۰). **سبک‌شناسی زبانی پنجاه غزل از غزلیات شمس**، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه علامه طباطبائی، استاد راهنما: اورنگ ایزدی.
- میرصادقی، میمنت (۱۳۷۶) واژه نامه هنر شاعری. تهران: نشر کتاب مهنار.

A stylistic study of the linguistic layer of Hadi Ranji Tehrani's ghazals

Ali Mohammad Mahmoudi

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Salman Farsi University of Kazerun, Kazerun, Iran (Corresponding author)

mahmoodi@kazerunsfu. ac. ir

Oranus Mahboudi

:M. A. in Persian Language and Literature, Salman Farsi University of Kazerun, Computer

Oranusmehboudi@yahoo. com

Abstract

The purpose of this research is to identify and categorize the most important linguistic stylistic components of Hadi Ranji's sonnets and to find and analyze the most important linguistic components of this poet's sonnets. Layered stylistics is a part of the knowledge of literary stylistics that has become popular in the last few decades, and by using it, one can get the characteristics of individual style, language style and thoughts governing a work. The linguistic layer is one of the important layers of this method; In the linguistic layer, parts such as the lexical layer have been investigated. In the lexical layer of the language, the poet has used sense words to make mental words feel. The frequency of sensual words is more, the poet's style has moved towards sensuality by using special words, and the semantic circle and focus of attracting the audience and the level of representation and visuality of the text is also much wider. The use of colloquial and colloquial interpretations and combinations can be seen in Ranji's poetry, the poet has used frequent and key words of Iraqi poetry style, the use of Arabic words in this poet's poetry is tangible, lyrical, mystical and Qalandari codes are abundant in his poetry. It can be seen and also his tendency towards lyrical and poetic poetry is evident in the specific pointers he used. The presence of marked words reflects the individuality of the poet. In general, the linguistic tendency of Hadi Ranji's ghazal is tangible in Indian and Iraqi style, and he has been able to turn from this tendency to innovation and creation.

Keywords: Hadi Ranji Tehrani, linguistic layer of ghazal, stylistics, contemporary Persian traditionalist ghazal

دگردیسی شخصیت‌های داستان سیاوش براساس نظریه روان‌شناسی تحلیلی

یونگ

طاهره محوی خمایی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی آستارا

Shiva.mahvi6666@gmail.com

حافظ صادق‌پور

گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد آستارا، دانشگاه آزاد اسلامی، آستارا، ایران

Hafez.sadeghpour@iau.ac.ir

چکیده

نظریه روان‌شناسی تحلیلی یکی از روش‌های مؤثر برای تحلیل لایه‌های پنهان متون ادبی و هنری است که به درک مفاهیم عمیق‌تر کمک می‌کند. این نوع نظریه بر اساس اصول روان‌شناسی به بررسی امیال و آرزوهای انسانی می‌پردازد و ریشه در اسطوره‌ها و قهرمانان باستانی دارد. آرای فروید و یونگ تأثیر زیادی بر هنر و ادبیات داشته‌اند. این پژوهش داستان سیاوش از شاهنامه فردوسی را با استفاده از نظریات یونگ و کهن‌الگوهای روان‌شناسی تحلیلی بررسی می‌کند. این پژوهش به بررسی داستان سیاوش با توجه به نظریات یونگ و کهن‌الگوهای روان‌شناسی تحلیلی و استخراج دگردیسی‌ها که در سه مرحله از زندگی ایشان تولد و کودکی، عاشق شدن سودابه و رفتن به توران است به روش توصیفی - تحلیلی و کتابخانه‌ای می‌پردازد. نتایج نشان می‌دهد که شخصیت‌های داستان قابلیت انطباق با نظریه‌های یونگ را دارند و نمودهای مختلف کهن‌الگوها در هر سه مرحله زندگی سیاوش مشهود است. این پژوهش به تبیین و تفسیر این دگردیسی‌ها و استحاله‌ها می‌پردازد.

کلیدواژه‌ها: روان‌شناسی، یونگ، کهن‌الگو، دگردیسی، سیاوش.

مقدمه

امروزه بررسی شخصیت‌ها از دیدگاه علوم مختلف از جمله روان‌شناسی اهمیتی بسزا یافته است. روان‌شناسی در جست‌وجوی مبانی روانی شخصیت‌ها است تا رابطه آن‌ها را با ساختار روان و سازوکار دفاعی آن بیان کند. روان آدمی و انگیزه‌ها و نیازهای آن سابقه‌ای دیرینه دارد و چیزی نیست که امروزه کشف شده باشد. اما از اوایل قرن بیستم با پیدایش عالم روان‌کاوی توجه روان‌کاوان به آثار ادبی جلب گردید تا به این وسیله درستی و نادرستی این دانش مشخص گردد و به این صورت ادبیات و دانش روان‌کاوی به هم نزدیک گردید. بنیان‌گذار علم روان‌کاوی زیگموند فروید است او شخصیت آدمی را منحصر به خودآگاه ندانست؛ بلکه مدعی شد بخش اعظم آن از ناخودآگاه تشکیل یافته است. روش روان‌کاوی فروید به دست پیروانش (یونگ، آدلر، لاک) تغییراتی در جهت تکامل و تعالی یافت. کارل گوستاو یونگ از جمله دانشمندانی است که بر روان‌کاوی مدرن توجه خاصی داشت. او بر ضمیر ناخودآگاه تأکید کرد و حتی بخش عمیق‌تری برای آن در نظر گرفت و آن را ضمیر ناخودآگاه جمعی نامید که حاوی کهن‌الگوها است. کهن‌الگوها تمایل‌ها و اندیشه‌های فرافردی بشر یا تصورات تجربیات جمعی است که از نیاکان به ارث می‌بریم که ادبیات به شکل اسطوره و افسانه نمودار شده و تجلی می‌یابند. در نقد کهن‌الگویی یونگ با مباحث روان‌کاوی و اسطوره‌ای سروکار داریم و این نوع نقد، نوعی نقد بین‌رشته‌ای است؛ زیرا نقد روان‌کاوانه و نقد اسطوره‌ای هر دو از مواد اولیه کهن‌الگو منشأ می‌گیرند. دانش روان‌شناختی از گسترده بودن روان و گشوده بودن معنای متون سخن به میان می‌آورد. با به‌وجودآمدن دانش روان‌کاوی هر چه بیشتر از حقیقت‌نمایی و مطلق‌گویی فاصله گرفته شده و به چند گمانی و چندگونگی اشاره شده است. به این شکل با ایجاد تحولی بنیادین در نگاه به انواع ادبی، مکتب تازه‌ای به نام روان‌شناسی تحلیلی آغاز گردید. بنیان‌گذار این مکتب کارل گوستاو یونگ است. (یاوری، ۱۳۸۶: ۴۴) یونگ معتقد است «نهادهای اساطیری و صورت‌های ازلی در آفرینش‌های ادبی و هنری مؤثرند به این شکل روان‌شناسی یونگ و نقد ادبی یونگی و اسطوره‌ای آن در جریان کلی ادبیات و نقد ادبی تأثیر فراوان گذاشته و بسیاری از شاهکارهای ادبی جهان از این نظر بازخوانی شده‌اند.» (همان: ۴۷) کندوکاوه‌های کارل گوستاو یونگ در قلمرو اساطیر و یافته‌های وی دست‌مایه‌ای خوب برای بررسی آثار ادبی است. از آنجاکه اندیشه یونگی به نمادهای اساطیری توجه دارد شاهنامه نیز به‌عنوان مجموعه‌ای از اساطیر باستانی که بخش قابل‌توجهی از باورها اندیشه‌ها و آرزوهای ایرانیان را در خود جای داده است بستر مناسبی برای پژوهش‌های روان‌شناختی است؛ لذا ما نیز بر آن بودیم که برای تحلیل روان‌شناسی شخصیت‌ها در داستان سیاوش با بررسی عملکرد کنش‌های قهرمانان بر پایه نظریات کهن‌الگویی یونگ به بررسی وجود نمادها در برخی شخصیت‌ها بپردازیم؛ بنابراین هدف از این پژوهش توجه به این نکته که نظریه یونگ در داستان‌های مختلف شاهنامه انجام شده و داستان سیاوش از جمله داستان‌هایی که مورد توجه قرار گرفته و از دیدگاه روان‌شناسان یونگ مورد بررسی قرار گرفته است. اما دگردیسی و دگرگونی شخصیت‌های سیاوش در سه مرحله زندگی او و تعداد این دگرگونی‌ها در شخصیت‌های این داستان بر اساس نظریه یونگ تاکنون مورد بررسی قرار نگرفته است. داستان سیاوش از این جهت به‌عنوان موضوع تحقیق برگزیده شد که این داستان از شاهکارهای فردوسی است و در سراسر ادبیات فارسی نظیر آن را کم می‌توان یافت. پردازش دقیق و همه‌جانبه شخصیت سیاوش در ۳ مرحله از زندگی‌اش که شامل مرحله ۱ (تولد و زندگی سیاوش) مرحله ۲ (عاشق شدن سودابه و سیاوش) مرحله ۳ (رفتن به توران زمین و پایان کار سیاوش) است و توصیف کامل کنش‌های شخصیت‌هایی چون کیکاووس، دختر تورانی، سودابه، رستم، افراسیاب، پیران،

فرنگیس، جریره، گرسیوز، کیخسرو و... بر اساس رفتار، گفتار و شرح دقیق رویدادها و موقعیت‌ها، راه را برای نقد روان‌شناختی تحلیلی کهن‌الگویی یونگ مهیا می‌کند و مشخص می‌گردد که داستان سیاوش بستر مناسبی برای تحلیل روان‌شناسی کهن‌الگویی از دیدگاه کارل گوستاو یونگ است.

روش تحقیق

روش این پژوهش تحلیلی - توصیفی بوده و بر مبنای نقد کهن‌الگویی یونگ است. بر اساس باتوجه‌به این سؤال که آیا شخصیت‌های داستان سیاوش در روند داستان دچار دگردیسی و استحاله شده و چه تعداد دگرگونی بر شخصیت‌های این داستان اتفاق افتاده است با بررسی ویژگی‌های رفتاری شخصیت‌های این داستان و بامطالعه ۳ مرحله مهم از زندگی او بر مبنای نقد کهن‌الگویی یونگ می‌توان انواع دگردیسی و تعداد دگردیسی‌ها در شخصیت‌های داستان سیاوش در شاهنامه را بررسی نمود. نتایج بدست آمده انواع دگردیسی در شخصیت‌ها براساس نظریه روان‌شناسی تحلیلی یونگ در نمونه جدول مشخص شده است.

مبانی نظری تحقیق

نگرش یونگ به انسان، نگرش خوش‌بینانه است. یونگ انسان را موجودی فی‌نفسه کمال‌جو می‌داند که با آگاهی کامل می‌تواند به ساختاری منسجم دست یابد که همان کمال مطلوبش فردیت شخصیت است. تلاش یونگ در جهت شرح و بیان ساخت‌های شخصیت او را متقاعد به وجود سه نظام جداگانه اما در ارتباط با یک‌دیگر نمود.

شناخت نظام شخصیت بر اساس تحلیل روان‌شناختی یونگ:

۱- مرکز خودآگاه (من) ego عامل شناسایی آگاهانه (

۲- مرکز ناخودآگاه

الف - ناخودآگاه شخصی محتویات آن شامل:

وانشانی - واپس‌رانی - القا یا فرونشانی - عقده

ب- ناخودآگاه جمعی یا کهن‌الگو محتویات آن شامل:

سایه - نقاب - آنیما - آنیموس - مام بزرگ - پیرخرد - خویشتن - فرایند فردیت

از نظر اصطلاحات فنی به مفهومی که یونگ استعمال می‌کند شامل موارد زیر است:

من (ego): مرکز ذهن خودآگاه

ناخودآگاه شخصی (personal unconscious): خاطرات، آرزوها، هیجانات و... واپس زده و ادراک پایین‌تر از سطح

خودآگاهی که ماهیت و طبیعت شخصی دارند.

ناخودآگاه جمعی (collective unconscious): قسمتی از ذهن بشر است که در تمامی نوع بشریت مستقر است که

شامل تجاربی از نیاکان و اجداد دوردست انسان است که به شکل موروثی به انسان امروزی پیشکش شده است این

قسمت از ذهن بشر شالوده و اساس نظریه روان‌شناسی تحلیلی است.

بنابراین در مشرب یونگ سومین بخش از ساخت شخصیت را ناخودآگاه جمعی تشکیل می‌دهد. کشف ناهوشیار

جمعی توسط یونگ، امری بدون مقدمه نبود، گروهی از فیلسوفان قرون اول تا سوم میلاد به برخی از صور ازلی توجه

داشتند و از آن زمان تاکنون نیز نظریه‌های مختلفی در این مورد وجود دارد. یونگ با مشاهده رفتار بیمارانش دریافت که بین تظاهرات رفتاری انسان و محتویات ذهنی آنان رابطه‌ای مستقیم وجود دارد؛ اما رفتارها را نمی‌توان به لایه سطحی ذهن اختصاص داد. یونگ دریافت که محتویات ناخودآگاه در دو منطقه ذهن مستقرند. اول آنکه محرکاتی در ذهن ما بوده که به فراموشی سپرده شده و دوم آن مضامینی که در قسمت دیگری از ناهوشیار قرار دارند که مستقیماً از تجارب شخصی فرد نشأت نمی‌گیرند؛ بلکه این محتویات در ذهن تمامی نوع بشریت مستقر است. وی دریافت که در اعتقادات افسانه‌ها و فولکلورهای ملل مختلف مشترکاتی وجود دارد که نیاکان و اجداد دوردست ما، تجارب خود را به طرزی موروثی به انسان حاضر پیشکش کرده‌اند با چنین نگرشی میراث گذشتگان در ورای ناخودآگاه شخصی و در سطحی عمیق‌تر قرار دارند که از گذشتگان برای ما به ارث مانده که غالباً در باورها، اعتقادات افسانه‌ها و اساطیر به طرزی همگانی نهفته است. (تبریزی، ۱۳۸۳: ۳۳ - ۳۶)

درک وجوه همانندی و یکسانی در ناخودآگاه جمعی در روان‌شناسی یونگ ما را به کهن بودن و جهانی بودن قالب و انگاره‌هایی که از ساختار روانسر بر می‌کشند واقف می‌کند بررسی کلی افسانه‌ها در سراسر جهان به همانندی شگفتی‌آور آن‌ها اشاره دارد. خطوط کلی افسانه‌هایی که در سرزمین‌های گوناگون و در میان اقوام گوناگون به آفرینش نخستین انسان، به دلاوری و جنگ‌آوری پهلوانان و به پایان‌رسیدن دور زندگی و جهان اشاره می‌کند، بسیار به هم نزدیک است که وقوع مکرر همان دور نمایه‌های ناخودآگاهی جمعی را در سرزمین‌ها و فرهنگ‌های گوناگون می‌بینیم». (یاوری، ۱۳۸۷: ۵۷) یکی بودن، همگانی بودن و جهانی بودن از ویژگی کهن‌الگوهاست که وابستگی آن‌ها را به یک سرزمین به یک ملت یا به یک قوم رد می‌کند. این کهن‌الگوها مربوط به ناخودآگاه جمعی روان تمام بشریت است که وابسته به یک سرزمین یا فرهنگ با کسب دوره تاریخی نیست. مفهوم ناخودآگاه جمعی و دو مفهوم وابسته بدان، کهن‌الگو و تفرد (individuation) در روان‌شناسی یونگ از دو نظر اهمیت دارد یکی از نظر نقش آن رد رشد و تکامل شخصیت و دیگری از نظرباز یافتن درون‌مایه‌های آن در آفرینش‌های هنری و رؤیاهای ژرف که به هم بسیار شبیه هستند. (یاوری ۱۳۸۷: ۱۰۳)

محتویات ناخودآگاه جمعی مجموعه‌ای از اشکال و تصاویر برخاسته از ذات جمعی و میراث نیاکان ما درباره شیوه بازنمایی پدیده‌های جهان هستی است و در نزد همهٔ انبای بشر مشترک است و در همه جا یکسان است. یونگ به این محتویات ناخودآگاه جمعی سرنمون یا کهن‌الگو نام می‌نهد. (archetype) بر اساس این استنباط یونگ و پیران او بر این باورند که کهن‌الگوها به تعداد خصلت‌ها و اوصاف بشری متنوع و متعددند اما این ویژگی‌ها نامحدود نیستند. او از میان کهن‌الگوهای مختلف آنهایی که را که دارای اهمیت بیشتری هستند و بر اندیشه و رفتار انسان تأثیر دارند و شخصیت انسان را از اعتبار ویژه‌ای، برخوردار می‌کند نام می‌برد که آن کهن‌الگوها عبارت‌اند از «سایه، قهرمان، نقاب آنیما، آنیموس، مام بزرگ پیر خرد، خویشتن فرایند فردیت» که ما اکنون به طور مختصر دربارهٔ هر یک از این کهن‌الگو به توضیحاتی خواهیم پرداخت.

۱- سایه (shadow): فریدا فورد هام بر طبق گفته یونگ معتقد است: «جنبه ناخودآگاه طبیعی موجود انسانی را سایه گویند.» «فورد هام ۱۳۸۸: ۱۹۶» عمیق‌ترین نسوج پنهانی ناخودآگاه همانا ریشه در سایه دارند. این قسمت از ذهن ناهوشیار انباشته از غرایز رفتاری ابتدایی‌ترین نیاکان وحشی بشر است. سایه سرچشمه جوشان تمام الگوهای است که جامعه آن را غیر اخلاقی می‌خواند.» (تبریزی ۱۳۸۳: ۴۵) از نظر یونگ هر آن چه انسان داراست قرار نیست خوب

و بی‌عیب باشد. سایه نمودار جانب منفی شخصیت ماست و چکیده همه صفات ناخوشایندی است که ما مدام پنهانش می‌کنیم. اما سایه همیشه انباشته از خصایص منفی نیست بلکه در آن مضامینی مثبت و سازنده نیز نهفته است بیش‌های عاطفی، خلاقیت و آفرینندگی سرچشمه زلال وجوه مثبت سایه است. (تبریزی: ۱۳۸۳: ۴۵)

۲- اسطوره قهرمان (مبارزی برای رهایی): «اسطوره قهرمان رایج‌ترین و شناخته شده‌ترین اسطوره‌هاست که باید به سرکوب سایه منفی پردازد. من خویشتن همواره با سایه در ستیز است که یونگ آن را مبارزی برای رهایی می‌نامد.» «یونگ: ۱۳۷۷: ۱۷۵» «یکی از ویژگی‌های اسطوره قهرمان این است که در بسیاری از افسانه‌ها قدرت‌های پشتیبان یا نگهبان، ناتوانی اولیه قهرمان را جبران می‌کند و وی را قادر می‌سازند تا عملیات خود را که بدون یاری گرفتن از آن‌ها نمی‌تواند انجام دهد به سرانجام برساند.»

۳- نقاب (persona): «براساس مفاهیم تعریف شده یونگ پرسونا رویه شخصیت است که متوجه جهان خارج است و به واسطه آن ارتباط شخص بامحیط فراهم می‌شود.» (فوردهام، ۱۳۸۸: ۱۹۸) «واژه پرسونا دراصل به نقابی که بازیگران عهد عتیق جهت اجرای نقش به چهره می‌زدند اطلاق می‌گردید.» (فوردهام، ۱۳۸۸: ۴۴)

خلاصه کلام این که، نقاب عبارت است از: «عقد‌های کنشی که به دلیل تلاش فرد برای سازگاری باعقاید عمومی عمومی یا به سبب این که خود را اذردسر برهاند به وجود می‌آید.» (بیلسکر، ۱۳۸۸: ۶۸-۶۱).

۴- آنیما (anima): بر اساس تعاریف مفهوم‌ها در روان‌شناختی یونگ آنیما جنبه مونث ناخودآگاه مرد است. (فوردهام، ۱۳۸۸: ۱۹۵) آنیما از مهم‌ترین کهن‌الگوهای یونگ است این واژه از آنیموس یونانی به معنی باد و روح است. در اندیشه یونگ، آنیما تجلی روان زنانه در مرد است. که همان جنبه زنانگی شخصیت مرد را شامل می‌شود. «مهم‌ترین نقش عنصر مادینه این است که به ذهن امکان می‌دهد تا خود را با ارزش‌های واقعی درونی همساز کند و راه به ژرف‌ترین بخش‌های وجود برد. بنابراین آنیما هم چهره منفی و هم چهره مثبت است.» (یونگ، ۱۳۷۷: ۲۷۵ - ۲۷۸)

۵- آنیموس (Animus): بر اساس مفاهیم تعریف شده یونگ «جنبه مذکر ناخودآگاه زن را آنیموس می‌گویند.» (فوردهام، ۱۳۸۸: ۹۵) آنیموس نیز از معادل لاتینی واژه روح مشتق شده است. همان‌طوری که یک مرد بالتمامه مرد نیست، یک زن هم کاملاً زن نیست. «همان گونه که عنصر مادینه مرد از مادر شکل می‌گیرد، عنصر نرینه زن هم اساساً از پدر متاثر است. و این پدر است که به عنصر نرینه دختر خود اعتقادات حقیقی می‌بخشد و بر آن‌ها جلوه‌ای ویژه می‌دهد.» (یونگ ۱۳۸۷: ۲۸۷) به عقیده یونگ «آنیما» و «آنیموس» به انسان توفیق درک جنس مخالف را دارد و موجب ظهور منش‌های جنس مخالف در ناخودآگاه می‌گردد» (یونگ، ۱۳۸۷: ۲۹۱)

۶- مام بزرگ (Creat mother): این کهن‌الگو نیز مانند صورت‌های مثالی دیگر در اشکال مختلف و متنوع زیادی متجلی می‌گردد و می‌تواند نقش مثبت و منفی داشته باشد هم توان قدرت بی‌پایان برای مهرورزی و یاری کردن دارد و هم دارای سلطه‌جویی دقیق و زیرکانه به حد افراط که می‌تواند شخصیت دیگران را تباه کند. این نمادها می‌تواند هم جنبه مثبت و هم جنبه منفی داشته باشند. مام بزرگ درعین حالی که مادری مهربان است درعین حال نامادری است که از مرگ و ویرانی برای ایجاد نظم سود می‌جوید. از جهت منفی کهن‌الگوی مادر عبارت است از هر چیز تاریک و پنهان و مرموز و چیزی که می‌بلعد نابود و مسموم می‌کند و وحشت‌انگیز است. (نک فوردهام ۱۳۵۶: ۱۱۰، وزیرنیا، ۱۳۸۰: ۳۰)

۷- پیر خرد (The wise oldman) اگر فردی با جدیت کافی و برای مدت کافی با مشکل روان زنانه یا روان مردانه درگیر شود به نحوی که دیگر همانندی نسبی او (مرد یا زن) با آن از بین برود، ناخودآگاه خصیصه بارز خود را تغییر می‌دهد و به شکلی نمادین که نماینده خود یعنی درونی‌ترین هسته روح است ظاهر می‌شود. در رویای زن این مرکز معمولاً به شکل زن برتر مانند یک راهبه، ساحره یا الهه طبیعت یا عشق جلوه گر و در رویای مرد این عنصر به صورت راهنمای مذکر آیین تشریف یا محافظ ظاهر می‌شود. این کهن‌الگو (پیر خرد) زمانی پدیدار می‌شود که انسان نیازمند درون‌بینی تفاهم، پندنیکو تصمیم‌گیری و برنامه‌ریزی است و قادر نیست به تنهایی این نیاز را برآورد پیردانا این حالت کمبود را جبران می‌کند و محتویاتی عرضه می‌کند که این خلاء را پر کند. (یونگ ۱۳۶۸: ۱۱۴)

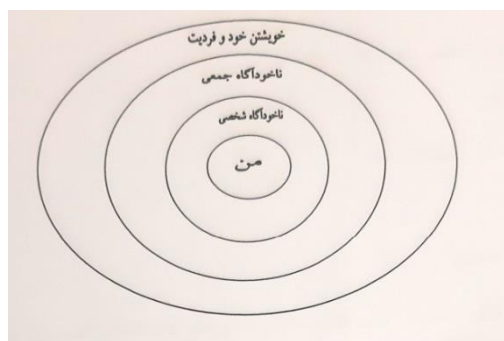
۸- خویشتن (Self) مهم‌ترین کهن‌الگوی یونگ، خویشتن است. هنگامی که فرد به گونه‌ای جدی با عنصر نرینه و مادینه خود مبارزه کرد تا شبیه به آن‌ها نشود ناخودآگاه خصیصه درونی خود را تغییر می‌دهد و به شکل نمادین جدیدی یعنی «خود» که درونی‌ترین هسته روان است پدیدار می‌شود. (یونگ، ۱۳۷۷: ۲۹۳)

۹- خود (Self) مرکز تمامیت «من» و ناخودآگاه، ترکیب خودآگاهی و ناخود آگاهی (فورد هام، ۱۳۸۸: ۱۹۵) خودنماد تجدید حیات است، یک نیروی حیاتی خلاق که مسیر تازه‌ای را برای روح بوجود می‌آورد که به لطف آن همه چیز سرشار از زندگی و ابتکار می‌شود. وقتی مرد به این موهبت برسد. می‌تواند از زندگی کسالت‌آور نجات پیدا کرده و به یک زندگی سرشار از وقایع بی‌پایان درونی برسد و «خود» در زن نیز می‌تواند به شکل دختری جوان که از موهبت قدرت فراسوی طبیعی برخوردار است بروز کند. «خود» در تمام طول زندگی با ماست و حتی با گذشت زمان در زندگی که به آن آگاهی داریم نیز قرار دارد. (یونگ ۱۳۷۷: ۳۰۳)

۱۰- فرآیند فردیت (Process of individuation) فرآیند فردیت در روان‌شناسی یونگ ایجاد اتحاد و انسجام بین تمام اجزای روان است که در روان به صورت یک پدیده منفرد بروز می‌کند. تفرد نهایت یکی شدن و هماهنگی اجزای روان است و زمانی است که فرد به کمال رشد روانی برسد. از نظر یونگ این تمامیت زمانی محقق می‌شود که شکاف بین خودآگاهی و ناخودآگاهی هر چه کمرنگ‌تر شود «فورد هام ۱۳۵۶: ۱۳۹» یونگ در مبحث دگرگونی ساختاری روان به فرآیند تفرد که در آن مرکز شخصیت از من (ego) به خود (self) منتقل می‌شود اهمیت بسیار می‌دهد. نظریه یونگ درباره خود نوعی از خودآگاهی جهانی است که از یک طرف عبارت است از وحدت طبایع و از طرف دیگر ارتباط نزدیک ما با همه حیات شامل حیات انسانی، حیوانی نباتی و حتی مواد غیر آلی و خود جهان هستی است این گونه طرز تلقی موجب احساس «وحدت» و سازگاری با زندگی می‌شود (فورد هام، ۱۳۸۸: ۱۰۳)

شماره نمودار دایره‌ای فرآیند فردیت

سفر از من به خود خویشتن = فرآیند تفرد یا خویشتن یابی



همان‌گونه که در نمودار نشان داده شد اصل این کلیت روانی «خود» است درحالی‌که «من» تنها بخش کوچکی در این کلیت را که همان قلمرو خودآگاهی روان است در بر می‌گیرد و از بخش‌های دیگر روان به‌ویژه ناخودآگاه جمعی بی‌خبر است و بی‌آنکه بداند از آن فرمان برده و به خواسته‌هایش گردن می‌نهد. «یاوری ۱۳۸۷: ۵۷ - ۶۳» «فردیت از دیدگاه، یونگ پختگی و رشد روان آدمی است و فرایند محل خودشناسی است که او را از افراد دیگر جدا می‌سازد این فرآیند است که باعث جلوگیری از گرفتار شدن انسان در دام رکود و واپس‌گرایی خواهد بود. هدف فرایند فردیت رسیدن به وحدت و یکپارچگی در روح انسان است.» «یونگ: ۱۳۷۷: ۳۰۳»

تحلیل داستان سیاوش از نظر روان‌شناسی تحلیلی یونگ

این داستان از دشتی در نزدیکی بیشه‌ای در مرز توران زمین شروع می‌شود. پادشاه در این حوادث معمولاً در راس خودآگاه جمعی حضور پیدا می‌کند زیرا پادشاه در سرنوشت یک ملت تاثیر بسزایی دارد و به طور مداوم تاثیر دگرگون‌کننده‌ای بر ناخودآگاه جمعی دارد. در اینجا کیکاوس که پادشاه ایران زمین است، نماد اصلی خودآگاه جمعی است. (اقبال و دیگران، ۱۳۸۶: ۷۲) دختر زیبارویی ازدشت به دربار آورده می‌شود. و شاه با دیدن آن زن زیباروی شیفته‌اش گشته و به او دل می‌بندد و او را به عقد خود در می‌آورد. (پیوند با آنیما) راهگشای من خودآگاهی برای گذر از مسیر تفرد و دستیابی به کهن الگوی خویشتن است. (اقبال و دیگران، ۱۳۸۶: ۷۵) به این دلیل ثمره این ازدواج فرزندی استثنایی می‌شود.

مرحله اول تولد و زندگی سیاوش سیاوش: ثمره پیوند کیکاوس و دختر تورانی ثمره ازدواج کهن الگوی قهرمان با آنیما و راهی برای آزاد کردن نیرو و انرژی روانی و پیوستگی خرد با عشق است. «هنگامی که آنیموس به گونه‌ای جدی با عنصر مادینه خود ارتباط معقولی پیدا می‌کند، ناخودآگاه خصیصه خود را تغییر داده و به شکل نمادین جدیدی که نمایانگر خود یعنی درونی‌ترین هسته روان است پدیدار می‌شود. (یونگ ۱۳۸۷: ۲۵۹) به تعبیری باید گفت که این پیوند بیانگر این است که فرد وضعیت جدیدی را جست‌وجو کرده ولایه جدیدی از روح آشکار می‌شود که روح جدید فرزندی است به نام «سیاوش».

بسی بر نیامد بر این روزگار	که رنگ اندر آمد به خرم بهار
چو نه ماه بگذشت بر خوبچهر	یکی کودک آمد چو تابنده مهر
بگفتند با شاه کاووس کی	که برخوردی از ماه فرخنده پی
یکی بچه فرخ آمد پدید	کنون تخت برابر باید کشید
جدا گشت از او کودکی چون پری	به چهره بسان بت آزی

(ج ۲ / ۵۴۹ - ۷۲ - ۷۶)

در کودک عنصر جوانی و بزرگی بالقوه وجود دارد آینده در پیش‌روی اوست و او سرشار از زندگی است. سیاوش نیز دارای روحی پاک است. او نیز مثل دیگر قهرمانان اساطیری دور از خانواده خود و دور از اجتماع دربار بزرگ می‌شود اما از طرفی او تحت حمایت مرد دلاوری پرورش یافته و بزرگ می‌شود. رستم هم‌چون پیر خرد همه امور را به او می‌آموزد و او را می‌پروراند.

هنرها بیاموختش سر به سر بسی رنج برداشت کامد به بر

(ج ۲ / ۵۵۰ / ۹۳)

پس از مدتی سیاوش به دربار می‌آید هفت سال مورد آزمایش کیکاوس قرار می‌گیرد و آن‌گاه کشور کهستان به او بخشیده می‌شود.

مرحله دوم عاشق شدن سودابه به سیاوش: پس از مدتی روزی سیاوش نزد پدر نشسته بود که سودابه او را می‌بیند و با دیدن او به یک باره دل از دست می‌دهد. سودابه در این ماجرا، نماد رویای موهوم عشق است. یونگ می‌گوید: یکی دیگر از نمودهای منفی عنصر مادینه در شخصیت مرد، تمایل به کارهای زننده ناپسند و زنانه است که همه چیز را بی‌ارزش می‌نماید. این نوع کارها، همواره بر پیچ‌وتاب‌های واقعیت تکیه دارند و سخت مخربند (یونگ، ۱۳۸۷: ۲۷۴). فریفته شدن سودابه به سیاوش و دعوت او به ناپسند، به‌نوعی آنیمای مخوف از چهره سودابه می‌سازد که قهرمان با آن روبه‌روست (اقبال و دیگران، ۱۳۸۶: ۷۶)

چنان شد که گفتی تر از نخ است	و یا پیش آتش نهاده یخ است
کسی را فرستاد نزدیک اوی	که پنهان سیاوخش را زوبگوی
که اندر شبستان شاه جهان	نباشد شگفت از شوی ناگهان

(ج ۲ / ۵۵۳ / ۱۶۳ - ۱۶۵)

اما از آن طرف کیکاوس نیز گرفتار عشق سودابه است. به عبارت دیگر خودآگاهی من در تسخیر آنیماست. یونگ می‌گوید: تسخیر خودآگاهی به سبب آنیما فرد را متلون، بوالهوس، لجام گسیخته، بدخواه و مرموز می‌سازد و گاه به او حس شمش‌ی شیطان می‌دهد. (یونگ، ۱۳۸۶: ۷۶) اساسی‌ترین کار الگوی قهرمان آن است که من خودآگاهی را از وجوه شیطانی وجودش آگاهی دهد بنابراین سیاوش به پدر می‌گوید:

مرا راه بنما سوی بخردان بزرگان و کار آزموده زدان

(ج ۲ / ۵۵۵ / ۱۹۱)

اما این من خودآگاهی همواره با نیرنگ‌های سودابه و با جنبه‌های منفی آنیما روبه‌روست. کاووس سیاوش را مجبور می‌کند به شبستان برود.

مدار این اندیشه بد به دل همی شادی آرای و غم بر گسل

(ج ۲ / ۵۵۵ / ۱۹۸)

و سیاوش نیز به اجبار به فرمان او گردن می‌نهد سودا به هوسباز تن به خواسته‌های حقیر روان خود می‌نهد او گرفتار عشق موهوم شده است بنابراین

سرش تنگ بگرفت و یک بوسه داد	همانا که از شرم ناورد یاد
رخان سیاوش چو خون شد از شرم	بیار است مژگان به خوناب گرم

(ج ۲ / ۵۶۱ / ۳۱۷ - ۳۱۸)

اما وقتی که سیاوش به خواهش سودا به تن نمی‌دهد سودابه با فریبکاری پیش کاووس رفت و سیاوش را متهم می‌کند که به او اظهار عشق کرده است.

خروشید سودابه در پیش اوی همی ریخت آب و همی کند موی
چنین گفت کامد سیاوش به تخت بر آراست چنگ و بر آویخت سخت

(ج ۲ / ۵۶۴ / ۳۷۶ - ۳۷۷)

و پدر سست عنصر و بی‌اراده نه تنها فایده‌ای به حال سیاوش ندارد بلکه به او شک هم می‌کند و نتیجه مشورت با بزرگان این می‌شود که سیاوش برای اثبات بی‌گناهی خویش از آتش آزمون بگذرد. عبور از آتش کاری پر خطر است که سیاوش برای اینکه به درخواست نامشروع تن ندهد حاضر است این خطر را به جان خریده و از آتش گذر کند. او با خوشحالی از درون آتش سفر کرد تا دوباره متولد شود زیرا آتش می‌تواند به تغییر شکل و تولد دوباره بینجامد «در باور کهن ایرانیان، گذر از آتش بی‌گناهی سیاوش را نشان می‌دهد. اما در باور یونگ گذر سیاوش از آتش، نمود ستیز قهرمان با اژدهاست. او در این ستیز با دو کهن الگوی مرگ و تولد دوباره مواجه می‌شود. ورود به آتش مرگ نمادین قهرمان و خروج از آن تولد دوباره او را نشان می‌دهد.» (اقبالی و دیگران، ۱۳۸۶: ۷۶)

سیاوش سیه را بدانسان بتاخت تو گفתי که اسپش به آتش بساخت
ز هر سوزبانه همی بر کشید کسی خود و اسپ سیاوش ندید
یکی دشت با دیدگان پر زخون که تا او کی آید از آتش برون
ز آتش برون آمد آزاد مرد لبان پر از خنده دو رخ هم‌چو ورد

(ج ۲ / ۵۷۳ / ۵۵۰ - ۵۵۳)

اما این گره اهریمنی به این آسانی گشودنی نیست، هرچند کیکاووس من خودآگاهی از ماهیت پست آنیمای سودانه آگاه می‌شود. اما این آنیمای منفی چنان او را تحت سیطره خود دارد که راهی برای من خودآگاهی باقی نمی‌گذارد. او فرمان قتل سودابه را می‌دهد. اما سودابه زاری‌کنان، به سلامت رستن سیاوش از آتش را به مدد جادوی زال می‌داند:

همه جادویی زال کرد اندرین نبود آتش تیز با او به کین

(ج ۲ / ۵۷۵ / ۵۸۴)

پس از مدتی خبر می‌رسد که افراسیاب به ایران تاخته است. افراسیاب تبلور کهن الگوی سایه است و حمله او به ایران نمودی از بروز سایه‌های واپس‌زده در روان است. «(اقبالی و دیگران ۱۳۸۶: ۷۷)

که افراسیاب آمد و صد هزار گزیده از ترکان نبرده سوار

(ج ۲ / ۵۷۶ / ۶۱۶)

سرنوشت اینطور رقم خورد که سیاوش به نبرد علیه تورانیانی رو داد سیاوش کهن الگوی قهرمان برای رویارویی با سایه به یاری خود آگاه کیکاووس می‌شتابد. «(اقبالی و دیگران، ۱۳۸۶: ۷۷)

با فراری شدن سپاه تورانی و رفتن آن‌ها به نزد افراسیاب او خشمگین و عصبانی پس از باده نوشی به خواب می‌رود اما در خواب نوجوانی ایرانی و چهارده‌ساله را می‌بیند که او را با شمشیر به دونیم می‌کند.

جوانی دو رخساره مانند ماه نشسته بدی نزد کاووس شاه

دو هفتش نبودی همی سال بیش چو دیدی مرا بسته در پیش خویش
دمیدی بکرد از غرنده میغ میانم به دو نیم کردی به تیغ

(ج ۲ / ۵۸۵ / ۷۸۸ - ۷۹۰)

این‌رویا از روند روبه‌رشد و غارتگری توسط سایه جلوگیری می‌کند و در این‌روایست که کهن‌الگوی خویشتن متجلی می‌گردد یونگ می‌گوید که «گاهی نه یک خواب، بلکه رویدادهای شگفت‌انگیز و فراموش نشدنی به شکلی نمادین آینده را پیش‌گویی می‌کنند.» (یونگ، ۱۳۸۷: ۲۵۲) بر اساس این نظر یونگ رویاها باید جدی تلقی شوند. و نباید به آن‌ها بی‌تفاوت بود. در خواب افراسیاب نماد تولد دوباره است. زیرا هنگامی که او از خواب بیدار شد تحول و دگرگونی در او ایجاد گردید و توسط این تحول او نیروها و عوامل پس سایه را واپس زده و آن‌ها را خود دور ساخت خوابگزار افراسیاب نیز که به سود خودآگاه از گسترش بی‌حد سایه در روان جلوگیری کرده و به سود خودآگاه تعبیر خواب را انجام داده است. نمودی از پیر دانا است.

اگر با سیاوش کند شاه جنگ چو دیبه شود روی گیتی به رنگ
ز ترکان نماند کسی را به گاه غمی گردد از جنگ او پادشاه
وگر او شود کشته بر دست شاه به توران نماند سر و تختگاه
سراسر پر آشوب گردد زمین بهر سیاوش به جنگ و به کین

(ج ۲ / ۵۸۶ / ۸۱۳ - ۸۱۶)

به این صورت کهن‌الگوی سایه افراسیاب، خود را در پشت ظاهری خیرخواهانه پنهان می‌کند و صلح را طلب می‌کند:

به جای جهان جستن و کارزار مبادم بجز آشتی هیچ کار

(ج ۲ / ۵۸۷ / ۸۲۵)

اما به‌کارگیری این نقاب بدین معناست که کهن‌الگوی سایه افراسیاب به زندگی دوگانه و پنهانی را در پیش می‌گیرد و این موضوع، مشکل سایه را نه‌تنها حل نمی‌کند بلکه سایه پس از مدتی با موجی سهمگین بر می‌خیزد و همه‌چیز را نابود می‌کنند. سیاوش کهن‌الگوی قهرمان از نبرد با سایه افراسیاب اجتناب می‌کند و صلح را می‌پذیرد. بر اساس نظریات یونگ «در بیشتر مردم طرف تیره و منفی شخصیت در ناخودآگاه می‌ماند اما قهرمان درست به وارونه باید متوجه وجود سایه باشد تا بتواند از آن نیرو بگیرد و اگر بخواهد به‌اندازه‌ای نیرومند شود تا بتواند بر اژدها پیروز شود. باید با نیروهای ویرانگر خود کنار بیاید.» (یونگ، ۱۳۷۸: ۱۷۶) در باور یونگ، اگر سایه شامل نیروهای مثبت و حیاتی باشد باید با آن زندگی کرد نه اینکه سرکوبشان کنیم. و این کار را سیاوش انجام داد. سیاوش با پاسخ مثبت به صلح افراسیاب یک فداکاری قهرمانانه انجام داد که به این طریق از منیت و خودخواهی دست کشید. به این طریق خصایص ویژگی‌های مفید سیاوش با نیروهای سایه در آمیخته شد و او نه‌تنها سرشار از شور و اشتیاق زندگی گردید بلکه خشم و نیروهای منفی درونی سایه در شکل مثبت قرار گرفته و برای انجام دادن وظیفه بزرگ در جهان مبدل گشت. اما این صلح و دوستی و کنار آمدن با سایه مورد پذیرش کیکاووس قرار نمی‌گیرد چرا که کهن‌الگوی من او آنچنان در تسخیر آنیما قرار گرفته است که قدرت و توان درکش نادرست و ناقص مانده است. «من خودآگاه کیکاووس در تسخیر آنیما

به‌مرور بدخواه و شیطانی شده و نمی‌تواند ارزش‌های مورد نیازش را بشناسد و از پذیرفتن سایه سرباز می‌زند.» (اقبال و دیگران، ۱۳۸۶: ۷۸) به این دلیل کاوس به سرکوب سایه می‌پردازد و به سیاوش دستور می‌دهد که فوراً پیمان خود را شکسته و جنگ با افراسیاب را آغاز کند. اما سیاوش کسی نیست که پیمان‌شکنی کند.

گروگان که داری به درگاه فرست
به بند اندر آورده شان پای و دست
(ج ۲ / ۵۹۹ / ۱۰۶۴)

در بی نیازی به شمشیر جوی
به کشور بود شاه را آب روی
(ج ۲ / ۵۹۹ / ۱۰۷۱)

تو شو کین و آویختن را بساز
ازین در سخن‌ها مگردان در از
چو تو ساز جنگ و شبیخون کنی
ز خاک سیه رود جیحون کنی
(ج ۲ / ۵۹۹ / ۱۰۷۶ - ۱۰۷۷)

مرحله سوم زندگی سیاوش رفتن به توران زمین پایان کار سیاوش: به‌این‌ترتیب سیاوش گروگان‌ها را به نزد افراسیاب می‌فرستد سپاه را به دلاور ایرانی می‌سپارد تا او به‌دست توس بسپارد. و خود به تشویق پیران به پادشاه افراسیاب پناه می‌جوید پیران به توران زمین و نزد وزیر و مشاور افراسیاب هم‌چون پیر دانا به یاری قهرمان می‌شتابد و به او می‌گوید:

همه گنج من سر به سر پیش تست
تو جاوید شاد اندل و تندرست
مرا گر پذیری تو با پیر سر
ز بهر پرستش ببندم کمر
(ج ۲ / ۶۱۲ / ۱۳۲۹ - ۱۳۳۰)

و در افراسیاب، با قدرت یافتن کهن الگوی پرسونا، سایه ضعیف می‌شود تحول افراسیاب از کهن الگوی سایه به کهن الگوی پرسونا را می‌توان در مهر و محبتی که نثار سیاوش می‌کند مشاهده کرد.» (ابراهیمی و دیگران، ۱۳۸۶: ۷۸) شاه توران رفتاری محترمانه و با رافت نسبت به سیاوش کرد. او به پشت گرمی سخنان پندآموز وزیر خود پیران دخترش فرنگیس را به همسری سیاوش درآورد. و سیاوش مدتی از توجه مهرآمیز پادشاه نسبت به خود برخوردار می‌شود. رفتار مهربانانه افراسیاب و عوامل او با کهن الگوی قهرمانی، نشان از دگردیسی سایه از جنبه پست و منطقی به رفتاری مثبت است.

سپهد چه شادان بدی چه دژم
بجز با سیاوش نبودی به هم
گر با سیاوش بدی روز و شب
از و بر گشادی به خنده دولب
(ج ۲ - ۶۲۲ - ۶۲۳ / ۱۵۳۱ - ۱۵۳۲)

از این به‌بعد پیران هم‌چون پیر دانا همواره به یاری قهرمان می‌شتابد. او برای رهانیدن سیاوش از رنج تنهایی جزیره دختر کوچکش را به عقد سیاوش در می‌آورد و پس از مدتی نیز به‌واسطه پیران است که افراسیاب دخترش فرنگیس را به همسری او در می‌آورد. «این وصلت‌ها به‌ظاهر نمود پیوند قهرمان با آنیماست اما آنیم از کنشی فعال در روان برخوردار نیست و در هدایت قهرمان به کهن الگوی خویشتن کارآیی ندارد.» شکوه و توانمندی سیاوش، نهال کینه و

حسد را در درون گرسیوز، برادر افراسیاب می‌کارد و زمینه‌ساز شکل‌گیری عقده یا در وجود گرسیوز می‌شود که روان را در معرض تاخت و تازهای کهن الگوی سایه قرار می‌دهد.» (اقبالی و دیگران، ۱۳۸۶: ۷۸)

بر شاه رفتی زمان تا زمان	بداندیش گرسیوز به گمان
از هرگونه رنگ اندر آمیختی	دل شاه توران برانگیختی
چنین تا بر آمد برین روزگار	پر از درد و کین شد دل شهریار

(ج ۲ / ۶۵۶ / ۲۱۹۴ - ۲۱۹۶)

«در روان‌شناسی یونگ بهترین راه پیروزی کهن الگوی قهرمان آن است که وجوه مختلف روان را بشناسد و نیروی سایه را در خود جذب کند. اما به سر کوب آن همواره هشدار می‌دهد. در نظر یونگ سرکوب یا سرکوفتن، اساساً نوعی رها کردن امور به حال خود است. او می‌گوید باید بدانیم که چگونه می‌توان با سایه کنار آمد و آن را رام و مسخر کرد.» (اقبالی و دیگران، ۱۳۸۶، ۷۹) او باید بر خلاف دیگر نیروها با سایه کنار بیاید تا به شناخت جنبه‌های مختلف آن دست یابد و بتواند مقهورش کند اما قدرت سایه پیش از نیروی قهرمان است پس او باید به قدرت برتر گردن نهد و به گونه‌ای نمادین به خاک سپرده شد. خاکی که یادآور کهن الگوی مادر است. بار دیگر تاریکی ناخودآگاه را در نوردد و با زایش دوباره خودآگاهی را از سلطه اهریمنی سایه رهایی دهد. (اقبالی و دیگران، ۱۳۸۶: ۷۹) و سیاوش به قدرت برتر سایه گردن می‌نهد کمبل می‌گوید: «آخرین عمل قهرمان که در زندگی نامه‌اش می‌آید مرگ و یا عزیمت اوست و این لحظه هنگامی است که معنای تمام زندگی‌اش در آن خلاصه شده است. اگر مرگ کوچکترین وحشتی بر وی وارد کند او قهرمان نیست»

بزد دست و ریش شهنشه گرفت	به خواری کشیدش به خاک ای شگفت
سیاوش بنالید بر کردگار	که ای برتر از گردش روزگار
یکی شاخ پیدا کن از تخم من	چو خورشید تابنده بر انجمن
که خواهد از این دشمنان کین من	کند در جهان تازه آیین من

(ج ۲ / ۶۷۷ / ۱۶۱۰ - ۱۶۱۳)

مرگ سیاوش و تولد کیخسرو و یادآوری کهن الگوی مرگ و تولد دوباره است.

ز گرسیوز آن خنجر آبگون	گروی زره بستد از بهرخون
پیاده همی برد مویش کشان	چو آمد بدان جایگاه نشان
که آن روز افکنده بودند تیر	سیاوخش و گرسیوز شیر گیر
بیفکند پیل زبان را به خاک	نه شرم آمدش زان سپهد نه پاک
یکی طشت بنهاد زرین برش	به خنجر جدا کرد از تن سرش

(ج ۲ / ۶۷۷ / ۱۶۱۰ - ۱۶۱۳)

تولد کیخسرو، تولد دوباره سیاوش است. همان تولدی که در باور ایرانیان به شکل نمادین در گیاهی رسته از خون سیاوش نمود یافته است.

همانگه که خون اندر آمد به خاک دل خاک هم در زمان گشت چاک

گیاهی بر آمد همانکه زخون بدانجا که آن طشت شد سرنگون
به ساعت گیاهی که از آن خون برست جز ایزد که داند که آن چون برست؟

(ج ۲ / ۶۷۸ / ۲۶۳۱ - ۲۶۳۴)

ریختن خون کهن الگوی قهرمان، معرف سبز شدن و حیات و جاودانگی است. و این چنین است که آخرین آرزوی سیاوش با تولد کیخسرو تحقق می‌یابد. قهرمان با رفتن به خاک و نمود کهن الگوی مادر بار دیگر در کالبد کیخسرو می‌بالد از این رو سیاوش در خواب پیران آمده و به او مژده تولد کیخسرو را می‌دهد.

که روزی نو آیین و جشنی نو است شب زادن شاه کیخسرو است

(ج ۲ / ۶۸۳ / ۲۷۳۷)

و پیران باز هم در قالب کهن الگوی پیر دانا به یاری قهرمانی می‌شتابد و قسم یاد می‌کند که نگذارد پادشاه به کیخسرو، فرزند سیاوش گزند می‌رساند.

چنین گفت با نامور انجمن که گر بگسلد زین سخن جان من

نمانم که یازد بر و شاه جنگ مرا گرسپارد به کام نهنگ

(ج ۲ / ۶۸۴ / ۲۷۵۰ - ۲۷۵۱)

پس از آن تبلور کهن الگوی قهرمان در قالب رستم بروز می‌یابد که انتقام خون سیاوش را از مجرمان اصلی مثل سودابه می‌گیرد. و سپس رستم در قالب پیر دانا به یاری قهرمان کیخسرو می‌آید تا او راه نیمه‌تمام را تمام کرده، و به کمال برسد. سپس نبردهای طولانی رستم و دیگر ایرانیان با افراسیاب به خون خواهی سیاوش آغاز می‌گردد که نمودی از ستیز قهرمان با سایه و واپس راندن آن به اعمال ناخودآگاه است. با به پادشاهی رسیدن کیخسرو جهان به آرامش می‌رسد و کیخسروی که جهان با پادشاهی او آرام می‌گیرد. تبلور کهن الگوی خویشتن و رسیدن به وحدت و یکپارچگی و بروز فرآیند فردیت است.

جدول دگرگونی و دگردیسی در برخی شخصیت‌های داستان سیاوش درسه مرحله از زندگی سیاوش بر اساس تحلیل روان‌شناختی یونگ

مراحل زندگی سیاوش	شخصیت داستان	نماد کهن الگوی	دلایل نماد شخصیتی	تعداد دگرگونی شخصیت	ویژگی تغییر شخصیت
۱- مرحله اول تولد و کودکی سیاوش	کیکائوس	نماد اصلی خودآگاهی جمعی	او پادشاه ایرانی است. پادشاه ایرانی دارای فر ایزدی اند و تخت پادشاهی نماد خودآگاهی روان است.		
	کنیزک (دختر تورانی)	آنیما	او زنی است که با نماد خودآگاهی یعنی کائوس روبه‌رو شده است.		

کنیزک (مادر سیاوش)	آنیمای مثبت	راهگشا و متولد کننده من خودآگاهی برای گذر از مسیر تفرد است.	*	اوهمسر کیکاوس ومادرسیاوش است.
سیاوش	بدی جدید فردیت	محصول خرد با عشق		
رستم	پیر خرد	او به نحوی خلاء درونی کیکاوس را پر کرده و راهنما و تربیت کننده و پرورش دهنده سیاوش می‌شود.		
مراحل زندگی سیاوش	شخصیت داستان	نماد کهن الگوی	تعداد دگرگونی شخصیت	ویژگی تغییر شخصیت
۲- مرحله دوم عاشق شدن سودابه به سیاوش	کیکاوس	آنیموس	*	حمایت پرستاری سودابه از کاروس در ماجرای جنگ هاماوران سبب عشق او نسبت به سودابه شده است.
سودابه	آنیمای مثبت	زنی که قهرمان (کاوس) با او روبه‌رو شده سودابه در پیشبرد روند امور به کیکاوس کمک کرده است.		

	سیاوش	من قهرمان	شاه و شاهزادگان ایرانی نماد. قهرمانی هستند.	*	او تحت تعلیم و تربیت رستم پهلوان قرار گرفته و رسم و رسوم پهلوانی و جنگاوری و رزم و بزم و آداب و رسوم تاج و تخت داری را به خوبی آموخته است.
	سودابه	آنیمای مخوف	او نماد رویاها موهوم عشق است	*	عشق هوس آلود به ناپسری و مترصد خیانت به همسر
	سیاوش	آنیموس	قهرمانی که زن داستان با قاطعیت عشق خود را نسبت به او ابراز کرده است.	**	از لایه جدید فردیت به نماد من قهرمان و سپس به نمود آنیموس دگرگونی یافته است.
مراحل زندگی سیاوش	شخصیت داستان	نماد کهن الگوی	دلایل نماد شخصیتی	تعداد دگرگونی شخصیت	ویژگی تغییر شخصیت
۳-مرحله سوم رفتن به توران زمین و پایان کار سیاوش	کاووس	خودآگاهی من	درتسخیر آنیمای مخوف(سودابه) است.	**	به علت عشق بیش از حد نسبت به سودابه دچار شیدایی شده با بیخردی درتسخیر آنیمای مخوف سودابه است.
	سیاوش	نمود ستیز قهرمان با اژدها	گذر از آتش برای اثبات بیگناهی	***	او در این ستیز بادوکهن الگوی مرگ و تولد دوباره مواجه می شود. ورود به آتش نمادین و خروج از آن تولد دوباره او را می نماید.

	افراسیاب	کهن الگوی سایه	حمله او به ایران نمودی از بروز سایه‌های واپس رانده در روان است.		
	سیاوش	کهن الگوی قهرمان	شاهزاده بالقوه توانا که به شایستگی آماده رزم و جنگاوری است.	****	پس از گذر از آتش و اثبات بی گناهی برای دور شدن از محیط دربار اومیدان نبرد می‌گردد. او هم‌چنین علاقمند به کسب نام و نام آوری روی می‌آورد.
مراحل زندگی سیاوش	شخصیت داستان	نماد کهن الگوی	دلایل نمادشخصیتی	تعداد دگرگونی شخصیت	ویژگی تغییر شخصیت
مرحله سوم رفتن به توران زمین و پایانکار سیاوش	کاووس	خودآگاهی شخصی	به دلیل سابقه بدی که در جنگ آوری دارد مشاوران از او می‌خواهند شخص دیگری رابه جای خود به میدان نبرد بفرستد. پادشاه بی خرد وزود خشم که حاضر می‌شود فرزند خود را به مسلخ بفرستد.		کهن الگوی او به دلیل پرداختن بیش از حد به امور شخصی به نماد خودآگاه شخصی نزول پیدا می‌کند.
	رستم	کهن الگوی اسطوره قهرمان	هر شخص که به من کهن‌الگویی کمک کند تا او را بحران نجات دهد کهن الگو قهرمان است. رستم در شاهنامه نمود بارز این کهن الگو است.		پهلوانی که به یاری و کمک شاهزاده ایرانی (سیاوش) شتافت و سپاه تورانی رادرهم می‌شکند.
	افراسیاب	کهن الگوی پرسونا یا نقاب	پنهان کردن فکر شیطانی در پس احترام		به سبب خواب که می‌بیند از ترس از دست دادن تاج و تخت، ناگزیر به پذیرش صلح و آشتی با سیاوش می‌گردد.

		اوسفیر و فرستاده افراسیاب نزد سیاوش ورستم برای پذیرفتن صلح و آشتی است.	کهن الگوی قهرمان	گرسبوز	
ویژگی تغییر شخصیت	تعداد دگرگونی شخصیت	دلایل نماد شخصیتی	نماد کهن الگوی	شخصیت داستان	مراحل زندگی سیاوش
از لایه اولیه فردیت به صورت کهن الگوی من تغییر اتفاق می‌دهد زیرا او با پذیرش صلح و آشتی کاری غیر حماسی انجام می‌دهد.	****	شاهزاده ایرانی	کهن الگوی من	سیاوش	مرحله سوم رفتن به توران زمین و پایان کار سیاوش
اوقصد سرکوب سایه (افراسیاب) را دارد	****	شاه ایرانی	کهن الگوی من	کاووس	
		او ضمن پند و اندرز، راههای رسیدن به مقصود را به افراسیاب و از طرفی به سیاوش نشان می‌دهد.	پیرخرد	پیران	
شخصیت افراسیاب از نمود سایه به نمود پرسونا (نقاب) دگرگونی پیدا کرده و سپس با ابراز مهر و محبت نسبت به سیاوش دگرپرسی می‌کند هدف او یکپارچه‌سازی ایران و توران است که داشتن این هدف به کهن الگوی خویشتن تبدیل می‌شود. برای جلوگیری از گرسبوز قرار گرفته و مزد کهن الگوی خویشتن می‌یابد.	***	او میل و رغبت پذیرایی کهن الگوی قهرمان (سیاوش) در سرزمین خود می‌شود. دختر خود را به همسرش درآورده و شکوری به او می‌بخشد.	کهن الگوی خویشتن	افراسیاب	
		اودارای صفاتی چون شوق و شفقت و قدرت‌های جادویی و فرزاندگی و رفعت روحانی است که مهر و عواطف زیادی نسبت به سیاوش دارد.	کهن الگوی مادر	فرنگیس	

مراحل زندگی سیاوش	شخصیت داستان	نماد کهن الگوی	دلایل نمادشخصیتی	تعداد دگرگونی شخصیت	ویژگی تغییر شخصیت
مرحله سوم رفتن به توران زمین و پایان کار سیاوش	گرسیوز	عقده	روان را در معرض تاخت و تازه کهن الگوی سایه قرار می‌دهد.	*	باحيله و فریب برای هردو شخصیت اصلی داستان (افراسیاب و سیاوش) وصفی دروغین می‌سازد.
	افراسیاب	سایه	قدرت شرور و اهر یمن که کهن الگوی من همواره با او در شیر است	****	سرانجام افراسیاب برای جلوگیری از جنگ و خونریزی، تحت تاثیر حيله گری‌ها گرسیوز قرار گرفته و فریب او را می‌خورد و به دهه این شکل از گفت از نمودار کهن الگوی خویشتن دوباره به سمت نمود سایه سیر نز ولی را می‌یابد و دچار دگردیسی منفی می‌گردد.
	سیاوش	کهن الگوی مرگ	با کشتن شدن به وسوسه گرسیوز به فرمان افراسیاب و به دست گرسیوز	*****	شاهزاده ایرانی که روزگاری در اوج شکوه و جلال و رفعت در سر زمین دشمن، کمال پاکدامنی و وفای به عهد و فروتنی و به شکلی دلخراش به دست گرسیوز زده با خواری کشته می‌شود.
مراحل زندگی سیاوش	شخصیت داستان	نماد کهن الگوی	دلایل نمادشخصیتی	تعداد دگرگونی شخصیت	ویژگی تغییر شخصیت
پایان کار	کیخسرو	کهن الگوی تولد	ثمره از فرنگیس و سیاوش		

	گلشهر	کهن الگوی پیرخرد	ضمن پند و اندرز به فرنگیس خلاء درونی اوررا پر کرده و برای رسیدن او به مقصود (زادن کیخسرو) باورش می کنند.		
در جریان پس از شکسته شدن سیاوش، نبردهای طولانی او به همراه دیگر پهلوانان ایرانی برای خون خواهی سیاوش آغاز می گردد رستم در این دوران یاور و یار کیخسرو، فرزند سیاوش است.	رستم	کهن الگوی اسطوره قهرمان	او به من کهن‌الگویی (کیخسرو) کمک می کند و یاور اوست.	**	
اوجانشین کاووس شاه و خون خواه خودسیاوش است.	کیخسرو	کهن الگوی من	شاهزاده ایی با نژاد ایرانی و تورانی	*	
کیخسر و روندتفرد را با موفقیت پشت سر گذاشته یکی کردن همه نیروهای ایران و توران هماهنگی ایجاد کرده به کشور آرامش و ثبات می‌بخشد.	کیخسرو	کهن الگوی خویشتن	او نیرویی است که نماد یکپارچه‌سازی است.	***	

نتیجه‌گیری

نقد روان‌شناسی یکی از روش‌های کارآمد، تحلیل لایه‌های پنهان متون ادبی تکیه بر اصول روان‌شناسی گستره ایی از امیال کنش‌های جاری زندگی را نشان می‌دهد یونگ بر اساس روان‌شناسی تحلیلی تاکید داشت که شخصیت‌ها درسه نظام جداگانه اما در ارتباط با یک‌دیگر که شامل، من، خودآگاه شخصی و ناخودآگاه جمعی است که اساس و شالوده روان تحلیل یونگ است سومین بخش از ساحت شخصیت‌ها ناخودآگاه جمعی است قسمتی از ذهن بشر که در نوع بشریت مستقر است و شامل تجاربی از نیاکان و اجداد و دوردست انسانی است که به شکل موروثی به انسان امروزه پیشکش شده است. براین اساس در نقد کهن مباحث روان‌شناسی و اسطوره‌ای سر و کار داریم چرا که نقد روان‌شناسی و نقد اسطوره‌ای از مواد اولیه کهن‌الگویی نشات می‌گیرد. بر اساس این باور که اساطیر، قالب نمادین اندیشه و نگرش انسان‌های آغازین است می‌توان گفت فردوسی در شاهنامه اندیشه‌ها و باورهای ایرانیان باستان را تصویر کشیده و به این دلیل روشن که اندیشه‌ها از ذهن می‌بایند بی‌شک می‌توان شاهنامه را متبلور ناخودآگاه ایرانیان دانست که به تغییرکارل گوستاو یونگ گنجینه‌ای از میراث تجربیات نیاکان ماست. دستاوردهای پژوهش حاضر باهدف بررسی نمود

الگوی شاهنامه فردوسی به خوبی نشان می‌دهد که شاهنامه به‌عنوان گنجینه از اساطیر ایران و متبلور ناخودآگاه جمعی ایرانیان به‌ویژه در داستان سیاوش و شخصیت‌های این داستان بی‌نظیرنمودهای فراوانی از کهن‌الگوهای چون، من قهرمان، سایه، پیر خرد مثبت و آنیمای مثبت آنیموس کهن‌الگوهای خویشتن آگاهی شخصی، کهن‌الگوی نقاب، کهن‌الگوی اسطوره و قهرمان و... را در شخصیت و شخصیت‌ها و قهرمانان می‌نمایاند. پژوهش حاضر نشان می‌دهد که تکرار این مضامین بخش‌ها و مراحل مختلف قهرمان داستان در سه مرحله ۱- تولد و کودکی سیاوش ۲- عاشقانه شدن سودابه به سیاوش ۳- رفتن به توران زمین و پایان کار سیاوش اتفاق می‌افتد از رهگذر این پژوهش و تاملی در داستان سیاوش شاهنامه فردوسی روند این داستان سیری آفاقی و انفسی دارد. درحین تولد، بالندگی و مرگ قهرمان داستان، سیرداستان به گونه‌ای است که همگی شخصیت‌ها در جریان تکامل و یاتحول قرار گرفته و هر یک از شخصیت‌ها به نظریه رسد به گونه‌ای دچار دگرگونی و دگردیسی می‌شوند و برای برخی از این شخصیت‌ها چندین دگردیسی اتفاق می‌افتد. سخن آخر اینکه درتأویل کنش‌های شخصیت‌ها می‌توان به برداشت‌های متفاوتی دست پیدا کرد و می‌توان فهمید که هر کدام از این شخصیت‌های اسطوره‌ای درست و پذیرفتنی هستند. چراکه اسطوره، مانند زندگی و طبیعت زنده و پویا است و در ژرفای خود حقیقت‌هایی گوناگون و نهفته دارد.

منابع

- آموزگار، ژاله (۱۳۸۶)، تاریخ اساطیری ایرانی، تهران، سمت
- اسلامی ندوشن، محمد علی (۱۳۷۴)، زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه، تهران، آثار، چاپ ششم
- اقبال، ابراهیم، قمری گیوی، حسین، مرادی سکینه (۱۳۸۶) تحلیل داستان سیاوش برپایه نظریات یونگ، پژوهش زبان و ادبیات فارسی شماره ۸، ص ۸۵-۶۹
- تبریزی، غلامرضا، (۱۳۷۳) نگرشی بر روان‌شناسی یونگ، تهران، انتشارات جاودان خرد، چاپ اول
- شایگان، داریوش، (۱۳۸۳) بت‌های ذهنی و خاطره‌های ازلی، تهران، امیر کبیر
- صفایی حائری، علی، (۱۳۸۳) ذهنیت و زاویه دید، تهران: انتشارات لبله القدر
- فورد هام، فریدا، (۱۳۸۸) مقدمه‌ای بر روان‌شناسی یونگ، ترجمه مسعود میربها، تهران: جامی.
- طالشی، یدالله، حسینی، سیدمجید، قلی زاده، موسی (۱۴۰۲) بررسی روان‌کاوانه داستان فرود سیاوش از دیدگاه نظریه یونگ، فصلنامه بین‌المللی علمی-تخصصی مطالعات زبان، شماره چهاردهم، سال ششم
- مسکوب، شاهرخ، (۱۳۷۰) سوگ سیاوش (در مرگ و رستاخیز آن) تهران؛ چاپ خوارزمی
- یونگ، کارل گوستار (۱۳۷۷)، انسان و سمبول‌هایش ترجمه: دکتر محمد سلطانی، دانشگاه تهران: انتظارات جام، چاپ اول

The Transformation of Characters in the Story of Siavash Based on Jung's Analytical Psychology

Abstract

The theory of analytical psychology is an effective method for analyzing the hidden layers of literary and artistic texts, aiding in the understanding of deeper concepts. This type of theory examines human desires and impulses based on psychological principles, with roots in ancient myths and heroes. The ideas of Freud and Jung have had a significant impact on art and literature. This research analyzes the story of Siyavash from Ferdowsi's Shahnameh using Jung's theories and archetypes of analytical psychology. It investigates the story of Siyavash, focusing on Jung's theories and the archetypes of analytical psychology, and extracts the transformations occurring in three stages of his life: birth and childhood, falling in love with Sudabeh, and going to Turan. Utilizing a descriptive-analytical and library-based approach, the results indicate that the characters in the story align with Jung's theories, and various manifestations of archetypes are evident in all three stages of Siyavash's life. This study aims to elucidate and interpret these transformations and metamorphoses

Keyword: Psychology, Jung, Archetype, Metamorphosis, Siavash, Shahnameh

بررسی «واسوخت» در منظومه خسرو و شیرین نظامی گنجه‌ای

صادق مدرس‌زاده

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ولایت

Sadegh.modarres1996@gmail.com

محمد امیر مشهدی

استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان

-

چکیده

واسوخت شیوه برجسته شعر فارسی در قرن دهم است که در واقع تلاش اهل شعر برای رسیدن به یک اتفاق جدید و سبکی نو و نه تکرار مضامین عاشقانه گذشته را نشان می‌دهد. اگر چه واسوخت به قرن دهم و بخشی از قرن یازدهم مربوط است، اما چون واسوخت، رویگردانی و تهدید و منت گذاشتن عاشق برابر معشوق را شامل می‌شود؛ می‌تواند از لوازم و عناصر شعر عاشقانه باشد که گاهی در آثار شاعران قبل از این دوره نیز ظهور و بروزی دارد که از رفتار طبیعی شاعر یا عاشق در برابر آزارهای معشوق و یا دلایل خاص دیگری ناشی می‌شود. نظامی از شاعران بزرگ زبان و ادبیات فارسی در قرن ششم هجری است که از ستارگان سبک آذربایجانی است. شیوه ممتاز و برجسته‌اش، او را از سردمداران شعر و ادب فارسی قرار داده‌است که داستان‌سرایی او در خمسه‌اش نمونه‌ای از آثار بی‌نظیر و ممتاز ادبیات فارسی است. به‌ویژه اینکه پردازش‌های هنری نظامی او را از داستان‌سرایی به داستان‌پردازی رسانده‌است.

مقاله حاضر در پی آن است که نشان دهد روی‌برگرداندن عاشق از معشوق به عنوان بخشی از شعر عاشقانه در خسرو و شیرین نظامی و در اوج جدال‌های لفظی عاشق و معشوق رخ می‌دهد و گویا نظامی اصرار دارد برای نشان دادن فراز و نشیب‌های راه عشق، این بخش را هم به داستان اضافه کند. به عبارت دیگر نظامی از عادت مرسوم روی‌گردانی‌های عاشق و معشوق از هم‌دیگر (به شکل موقت) برای گسترش و پردازش داستان خود استفاده کرده‌است.

کلیدواژه‌ها: نظامی گنجه‌ای، خسرو و شیرین، ادب غنایی، واسوخت.

مقدمه

نظامی شاعر صاحب‌نام ایرانی در مکتب آذربایجانی قرن ششم هجری حقی بزرگ بر گردن زبان و ادبیات فارسی دارد. اقدام او در سرودن مثنوی‌های گوناگون داستانی و بزمی با وجود نمونه‌های مشابه پیش از او هم‌چنان تازه و منحصر به فرد تلقی می‌شود که نگاهی به فهرست بلندبالا از مقلدان او یادآور این نکته است که این شیوه و سبک داستان‌سرایی یا داستان‌پردازی هم‌چنان قابلیت توجه و گسترش دادن داشته‌باشد.

هر کدام از منظومه‌های نظامی کار و هدف خود را دنبال می‌کند و پیداست که نظامی از سر دقت و وسواس به گزینش موضوع آن‌ها اقدام کرده‌است.

منظومه خسرو و شیرین را بایست از بهترین کارهای نظامی دانست که در آن عشق با وجود رخ دادن در دربار و حرمسرای شاهی به پاکیزگی؛ اعتبار خود را نشان داده‌است.

در مقاله حاضر کوشش شده‌است یکی از شگردهای هنری نظامی در گزارش این عشق پرفراز و نشیب بررسی و ارزیابی شود. روشن است که نظامی هنرمند متوجه به کارگیری ظرافت‌های لفظی و معنایی در داستان هست و این را هم می‌داند که نقش او فقط داستان‌سرایی نیست و او بایست این داستان درباری و احساسی پیش از اسلام را با باورهای اصیل خویش منطبق کند.

به دلیل همین حساسیت به خرج دادن نظامی در عرصه شاعری است که منظومه او فراگیر و بی‌مانند و غیر قابل تکرار شده است و گرنه سرودن چند هزار بیت زیر نام یک زوج هنری تاریخی را دیگر شاعران هم انجام داده‌اند.

نظامی هم مانند شاعران پیش از خود فرخی سیستانی تا سنایی غزنوی از عشق‌های درباری و آشفتگی‌های احساسی بی‌خبر نیست و هر چند در خراسان حضور ندارد اما آوازه عشق سلطان محمود غزنوی و ایاز به گوش او رسیده است که سلطان ترک با غلام خود چه رفتاری دارد (نظامی عروضی، ۱۳۸۱: ۵۵)

هنر نظامی این است که دل زدگی واقعی و حقیقی (شاعر) عاشق از معشوق مذکر را به عشق غیر همجنس پیوند می‌دهد و بر لطافت داستان بر اساس پرورش احساسات زنانه و مردانه می‌افزاید.

پرسش اصلی در این مقاله آن است که چگونه نظامی از شیوه «واسوخت» در حالی که فراگیری در حد سبک نو ساختن ندارد برای پرورش داستان غنایی خود استفاده کرده است که به این پرسش در قالب فرضیه‌هایی پاسخ داده‌ایم.

واسوخت در ادب فارسی

یکی از معانی سوختن در زبان فارسی به معنی عاشق شدن و شیفته بودن است دهخدا در ذیل سوختن از قول غیاث اللغات آورده است. به اصطلاح شاعران ایران تن به عشق معشوق دادن و شیفته او بودن. (دهخدا، ۱۳۷۲: ذیل سوختن) در تاریخ بیهقی نویسنده از عشق میان حره ختلی و نوشتگین خاصه خادم از نام سوختن یاد می‌کند: «و حره ختلی عمتش خود سوخته او بود.» (بیهقی، ۱۳۸۳: ۱۴۰) که البته کاربرد تعبیر سوخته مرتبط با مقطوع النسل بودن نوشتگین هم هست. (مدرس‌زاده، ۱۳۹۷: ۲۷)

تردید نیست که از آغاز ادب فارسی و شعر دری و نیز هنگام توجه شاعران به موضوع عشق (آن هم عشق‌های مجازی و درباری) بحث رویگردانی از معشوق یا به تعبیر عامیانه از او سیر شدن مطرح بوده است و عاشق به صراحت عهدش را با معشوق می‌شکند، قهر می‌کند و به دیگری عشق می‌ورزد. (سعادت، ۱۳۹۵: ۶۹۷) به‌ویژه اینکه هم شاعر

در مقام عاشق و هم غلام ترک در مقام معشوق به واسطه ماموریت‌های درباری به ناچار و بی‌اختیار دیگر را ترک می‌کرده‌اند و این ترک کردن و دوری گزیدن بهانه کافی را به دست شاعر برای مضمون پردازی داده است.

بررسی پیشینه این موضوع در ادب فارسی نشان می‌دهد که شاعران پیش از مقطع تاریخی واسوخت اگر نه با این نام ولی آگاهانه از این شیوه و ترفند ادبی و فکری در شعر خود یاری گرفته‌اند. از جمله مقاله نشانه‌هایی از وقوع‌گویی و واسوخت در غزلیات شمس (عبداللهی و خاتمی، ۱۴۰۲) بررسی واسوخت در غزلیات سعدی (مدرس‌زاده، ۱۳۹۴) خوانش واسوخت‌گرایانه غزلیات سنایی (طاهری، ۱۳۹۷) دلایل رویکرد امیرخسرو دهلوی به واسوخت (ذبیح‌نیا و کریمی‌نژاد، ۱۳۹۸) مواردی است که نشان می‌دهد واسوخت در ادب فارسی ریشه و رشته دارد.

در یکی از معروف‌ترین قصیده‌های سبک خراسانی به مطلع:

الا یا خیمگی خیمه فروهل که پیشاهنگ بیرون شد ز منزل

منوچهری دامغانی معشوق را ترک می‌کند و عشق به او را نادیده می‌انگارد و علت آن را حضور در دربار شاه می‌داند. (اصل مضمون تغزل البته بهانه‌ای است برای ورود شاعر به مدح شاه) (منوچهری دامغانی، ۱۳۸۱: ۶۵) در دیوان شاعران خراسانی مانند فرخی سیستانی (خدیور فرجی، ۱۳۹۳) به سبب حضور تغزل‌های مجازی این رویگردانی از معشوق و او را تهدید کردن را می‌توان یافت:

مکن ای دوست به ما بد نتوان کرد چنین به حدیثی مرو از پیش و به کنجی منشین
چند از این خشم جز از خشم رهی دیگر گیر چند از این ناز جز از ناز طریقی بگزین
کودک خورد نه‌ای تو که ندانی بد و نیک ناز بسیار ندانی که نباشد شیرین

(فرخی سیستانی، ۱۳۴۹: ۲۸۶)

این شگرد شاعرانه حتی تا اشعار مجازی سنایی غزنوی هم ادامه پیدا می‌کند (طاهری، ۱۳۹۷) حتی در غزل‌های لطیف و پر از احساس سعدی هم یافت می‌شود (مدرس‌زاده، ۱۳۹۰) که از موضوع بحث ما بیرون است. به هر روی روشن است که در ادب فارسی «واسوخت و واکنش تند به سوختن افراطی و شیداگری ذلیلانه عاشقان بود» (فتوحی، ۱۳۹۵: ۲۷۴) که بعدها در شیوه‌ای مستقل و در کنار مکتب وقوع دنبال شد.

نظامی و شعر فارسی

جمال‌الدین ابومحمد الیاس بن یوسف متخلص به نظامی (۶۱۲-۵۳۵) و مشهور به حکیم نظامی از شاعران ممتاز ادب فارسی است که در کار خود صاحب‌سبک و سرآمد است. زندگی شاعر در شهر گنجه سپری شده‌است و اطلاعات رسمی از زندگی او در حد داشتن همسری به نام آفاق، فرزندی به نام محمد و مادری به نام رئیسه کرد و پدری به نام یوسف است.

هرچند در منظومه‌های نظامی مجالی برای اشاره شاعر به زندگی شخصی او بوده‌است اما از اشارات شاعر می‌توان برخی نکات مانند آنچه را که اشاره کردیم دریافت کرد.

از سرودن مخزن‌الاسرار که منظومه‌ای اخلاقی و دینی است برمی‌آید که شاعر گرایش‌های اخلاقی و دینی پررنگی داشته‌است به گونه‌ای که اهالی عشرت و باده‌نوشی در دربار حرمت او را نگاه می‌داشته‌اند.

گرایش شاعر به خسرو و شیرین شاید به گونه‌ای پناه‌بردن نظامی به نقطه مقابل آن زهدگرایی هم باشد (زرین کوب، ۱۳۸۹: ۸۴) اما دلیل هرچه که باشد نمی‌تواند از این روند و تفکر شاعری به دور باشد که نظامی - مانند خاقانی - در سبک آذربایجانی در پی هنجارگریزی و خلاف جریان رایج شناکردن است (مدرس زاده، ۱۳۸۹: ۱۱۴) و گرنه به حسب ظاهر میان آن زهدگرایی و ارادت نشان‌دادن به پیامبر اسلام (ص) و برای نخست‌بار معراج‌نامه سرودن در ادب فارسی و ستایش و معرفی عشق خسرو پرویز ساسانی که نامه همان پیامبر را پاره کرده است چه ارتباط و توجیهی می‌تواند وجود داشته باشد جز همان هنجارگریزی هدف‌مند که شعر آذربایجان را سنت شکن و رها از سایه سنگین شعر خراسان نشان می‌دهد.

گزارش واسوخت‌گویی نظامی

به هنگام سرودن منظومه خسرو و شیرین، نظامی متوجه کاری که فردوسی در بخش تاریخی شاهنامه کرده است، هست از این رو «بر خلاف فردوسی که به صحت نقل و تبعیت از متن اصلی تا حد زیادی پایبند بوده است، نظامی تصرف در جزئیات داستان و سعی در آرایش مناظر و صحنه‌ها را از لوازم شاعری خویش تلقی می‌کرده است.» (زرین کوب، ۱۳۸۴: ۶۵)

در داستان خسرو و شیرین که دارای فراز و فرودهایی هنری است که با توجه به موضوع داستان به صورت کامل طبیعی می‌نماید بعد از این که خسرو با وجود شیرین خواهان و خواستار مریم و شکر می‌شود و ماجرای این دو عشق نه‌چندان بزرگ برای خسرو به پایان می‌رسد خسرو به کوشک شیرین بازمی‌گردد تا با او ملاقات کند و هر دو طرف گذشته‌ها را کنار بگذارند و ماجرای عشق‌شان را از سر بگیرند. اما شیرین که به شدت از گذشته خسرو ناراحت است حتی خسرو را از نزدیک ملاقات نمی‌کند و از بالای کوشک با او سخن می‌گوید و در این میانه صحبت خسرو از او درخواست می‌کند که کدورت‌ها کنار گذاشته شود و همه چیز از سر گرفته شود اما شیرین باز هم تلخی می‌کند. در این قسمت داستان خسرو سخنانی به او می‌گوید که آن حرف‌ها را می‌توان در زمره مکتب واسوخت دانست. تنظیم لحن این گلایه‌ها بر عهده زبان شعری نظامی است که نشان می‌دهد نظامی داستان‌پردازی می‌کند نه داستان‌سرایی.

این ابیات از زبان خسرو به شیرین که در حال ناز کردن و در را ننگشودن است، چنین است:

نوازش کن که از حد رفت نازت	- مکن نازی که بار آرد نیازت
نشاطم را چو زلف خویش مشکن	به نومیدی دلم را بیش مشکن
تویی و در تو غمخواری بسی نیست.	غم از حد رفت و غمخوارم کسی نیست

(نظامی، ۱۳۸۸: ۳۲۸)

پس لحن تهدید را شدیدتر می‌کند:

گرفته با گرفته چند بازی؟	- شبیخون بر شکسته چندسازی؟
که وقت آشتی پیش آورد جنگ	نه دانش باشد آن کس را نه فرهنگ

(همان)

و سرانجام هشدار می‌دهد که با شاه طرف هستی:

- دراندیش، ار چه کبکت نازنین است	که شاهینی و شاهی در کمین است

(همان)

اما نظامی که در پردازش داستان دستی دارد مثل دیگر شاعران (از فرخی تا سنایی) فقط گله و تهدید عاشق را روایت نمی‌کند بلکه برای پروردن بهتر داستان پاسخ شیرین به این تهدیدها را هم بیان می‌کند:

بس است این زهر شکرگون فشاندن
به نخجیر آمدن با چتر زرین
بر افسون خوانده‌ای افسانه خواندن
نهادن منی بر قصر شیرین

(همان، ۳۳۱)

شیرین به گزارش نظامی علت ارزشمندی و دیریاب بودن خود را چنین می‌گوید:
چو من گنجی که مهرم خاک نشکست
به سردستی نیابم بر سر دست

(همان)

شیرین ادامه می‌دهد که دست خسرو را خوانده است و ترفند او را می‌شناسد:
تو زین بازیچه‌ها بسیار دانی
وزین افسانه‌ها بسیار خوانی
خلاف آن شد که با من در نگیرد
گل آرد بید لیکن بر نگیرد
شکر گفتاریت را چون نیوشم
که من خود شهد و شکر می‌فروشم
زبانی تیز می‌بینم دگر هیچ
جگر سوزی و جز سوز جگر هیچ

(همان)

دلایل استفاده نظامی از واسوخت را می‌توان به این صورت دسته‌بندی و تبیین کرد:

۱- فراز و فرود دادن به عشق‌بازی

خاصیت عشق؛ بودن فراز و فرود در آن است و در واقع هر عشقی باید این آسانی و سختی را داشته باشد. آنچنان که این موضوع در اشعار شاعران دیگر نیز وجود دارد:

-الا یا ایها الساقی ادر کاسا و ناولها
که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکل‌ها

(حافظ، ۱۳۶۴: ۲)

-چه آسان می‌نمود اول غم دریا به بوی سود
غلط کردم که یک موجش به صد گوهر نمی‌ارزد

(همان: ۸۷)

نظامی به عنوان روایتگر و کسی که در حال بازسازی این داستان کهن با ریشه‌های زرتشتی و ساسانی است به خوبی این نکته را می‌داند که باید چنین ویژگی‌ای را در داستان عشق خسرو و شیرین برجسته کند و یکی از مظاهر این برجسته‌سازی وجود رقیبان عشقی برای عاشق (فرهاد) و برای معشوق (مریم و شکر) می‌باشد. در مسیر همین فراز و فرود دادن به داستان است که میان خسرو و شیرین ناراحتی و گلایه پیش می‌آید و نظامی در این اثنا از شیوه‌ای استفاده می‌کند که چند قرن بعد به عنوان مکتب واسوخت نام می‌گیرد.

درست گفته‌اند که عاشق حتی بر قهر معشوق نیز دل می‌بندد و بسا که جور معشوق بر میزان دلبستگی وی می‌افزاید. (ثروت، ۱۳۹۵: ۹۲۴) نظامی این حالات و عادات را متوجه است نمی‌گذارد داستان بدون این‌ها زود به پایان برسد. ممکن است همه اتفاقات این داستان عاشقانه برای یک زوج عاشق رخ ندهد اما نظامی در مقام شاعر وظیفه دارد

مجموعه‌ای از حوادث و بلايا و رنج‌ها را در یک داستان بیاورد تا داستان او دایره المعارف انواع حوادث و رفتارها در مسیر عاشقی باشد.

۲- دور نشدن از واقعیات در رفتار انسانی

آنچه که به عنوان واسوخت مطرح می‌شود، در واقع نوعی رفتار طبیعی انسان در برابر برخی زیاده‌روی‌های معشوق است و شاعر یا نویسنده و یا فرد عاشق صرفاً به این خاطر که اثر او در زمره مکتب واسوخت قرار بگیرد اثری با این ویژگی‌ها تولید نمی‌کند بلکه قسمت زیادی از آنچه که او بیان می‌کند حس و حال درونی اوست که نام واسوخت را بر آن گذاشته‌اند و به همین خاطر است که چنین اشعاری با چنین مضامینی در اشعار شاعران قبل از قرن دهم و ایجاد رسمی مکتب وقوع نیز در شعر شاعران زیادی دیده می‌شود که نظامی یکی از آنهاست. حتی در دوره غزنوی (انوشه؛ ۱۳۸۱: ۱۴۱۲) هم واسوخت دیده می‌شود و کنیز و غلام بودن معشوق در سبک خراسانی، زمینه واسوخت و درشت‌گویی و تهدید به اعراض را فراهم می‌آورد. (شمیسا؛ ۱۳۸۳: ۲۶۳) بنابراین واسوخت مضمونی نیست که فقط به شاعران قرن دهم اختصاص داشته باشد. (میرصادقی؛ ۱۳۷۶: ۲۵۳)

-مکن که کوکبه دلبری شکسته شود که چاکران بگریزند و بندگان برمند.

حافظ

البته برخی نیز مانند شبلی در شعرالعجم وحشی را مبدع واسوخت می‌دانند و اشاره‌ای به رگه‌های واسوخت در پیش از وحشی ندارد. (غلامرضایی؛ ۱۳۷۷: ۴۱۲)

به هر حال چنین رفتاری در وجود انسان عاشق واقعی و طبیعی است و نظامی هم به خوبی این رفتار را از خسرو و شیرین نشان داده‌است. هم‌چنان که در روابط و تعامل‌های دور از عشق در مسیر زندگی هم ابزار گلایه از طرف مقابل و از او رویگردانیدن و به سمت دیگران رفتن امری عادی (عادتی) و اجتناب ناپذیر است.

۳- نشان دادن آن روی سکه عشق

هیچ داستان و سرگذشت عاشقانه‌ای وجود ندارد که از ابتدا تا انتهای آن جریان غم یا شادی به صورت همیشگی و یک‌دست تداوم داشته‌باشد این موضوع هم فقط مربوط به ادبیات فارسی نیست و همه داستان‌های عاشقانه جهانی خالی از چنین حالتی نیستند. علت این اتفاق نیز این است که این امر جز ویژگی‌های عشق است که باید همراه با اشک‌ها و لبخندها باشد و چه بسا اشک‌ها و تلخی‌ها بیشتر از خنده‌ها و خوشی‌ها باشد.

اگر نظامی در این منظومه از چنین مواردی چشم‌پوشی می‌کرد و داستان خسرو و شیرین فقط آشنایی و رسیدن این دو نفر به یک‌دیگر و وصال و... بود به اندازه‌ای که امروزه این داستان دلنشین است اعتبار کسب نمی‌کرد.

بنابراین دلیل اینکه خسرو و شیرین نظامی چه در میان ادیبان و متخصصان ادبیات فارسی و چه در میان عموم مردم مورد اقبال بیشتر (عامه مردم این کتاب را بیشتر متوجه می‌شوند تا مخزن‌الاسرار را) است به این خاطر است که به خوبی واقعیت عشق را نشان داده‌است که حتی اگر فردی مثل خسرو که یک پادشاه مقتدر و دارای همه امکانات چه از نوع ثروت مادی و چه از نوع ثروت معنوی مثل داشتن نوازنده و موسیقی‌دانی که در جهان نظیر ندارد یا داشتن

اسبی که بی‌همتاست عاشق بشود باز هم قرار نیست عاشقانه او فقط شادی باشد و بی‌تلخی سپری شود، نظامی بسیار هنرمندانه این ویژگی عشق یا روی دیگر سکه عشق را نشان داده‌است.

۴- تجربه‌آموزی و عبرت‌آموزی به دیگران در عشق

همان‌طور که می‌دانیم و گفته‌شد نظامی داستان‌پرداز است بنابراین او فقط به دنبال روایت یک داستان نیست و علاوه بر گسترش و فراز و فرود دادن به یک داستان بر اساس سبک و روش خودش می‌خواهد در حین روایت داستان پند و نکته آموزنده‌ای نیز به خواننده منتقل کند. بنابراین او با آوردن چنین ابیاتی و در واقع با بیان چنین مکالمه‌ای میان عاشق (خسرو) و معشوق (شیرین) این پند و نصیحت را بیان می‌کند که همگان بدانند در عشق هر حادثه‌ای ممکن است اخلاق حتی فرد عاشق را عوض کند.

در همین داستان است که نظامی هنرمندانه دل‌باختن شیرین به خسرو را به صرف وجود تصویری از چهره او نمایش می‌دهد یا چشم‌پوشی و پاک‌چشمی خسرو به خاطر معشوقش را هنگامی که شیرین در حال اندام شستن در چشمه است و او نمی‌داند که همان معشوقش است بیان می‌کند.

اما باز در همین داستان، خسرو به دنبال همسران دیگری با وجود شیرین می‌رود و این باعث خشم و اندوه شیرین می‌شود و حتی وقتی که او پشیمان به نزدش برمی‌گردد باز شیرین به آسانی او را نمی‌پذیرد. این رفتارها و تصویرکردن این وقایع به قلم نظامی بیانگر این موضوع است که یک انسان هر اندازه که عاشق باشد باز می‌تواند رخداد یا حادثه‌ای یا وجود فردی دیگر اخلاق او را عوض کند و این را شاید بتوان به عنوان مهم‌ترین پند این داستان عاشقانه دانست. دور شدن نظامی از سیر تاریخی داستان و پرداختن به مواردی مانند بی‌اعتنایی به دنیا، مرگ اندیشی و نکوهش دروغ به معنی تلاش شاعر برای بهره‌برداری از فضای داستان به نفع اخلاق و نیز پیچ و خم دادن به داستانی است که همه پایان آن را می‌دانند ولی نباید در سیر خوانش داستان حرکت بعدی قهرمان داستان را حدس بزنند.

۵- پیچ و خم دادن به داستان (گره سازی)

همان‌طور که نظامی در ابتدای این اثر گفته‌است، این مثنوی اثری بدیع نیست بلکه نظامی به بازپروری آن پرداخته‌است و به قول خود او اصل داستان که ریشه‌ای باستانی دارد به این شکل و شیوه بیان کرده‌است. البته او موظف به این مورد نبوده‌است که همه اتفاق‌های این رابطه را به صورت مو به مو گزارش کند اما به جهت پیچ و خم دادن به داستان و دادن فراز و فرودهایی که قبل‌تر از آن‌ها صحبت شد به بیان این موارد دست‌زده‌است. (در لیلی و مجنون هم نظامی همین رویکرد را دنبال کرده‌است.)

کسانی که این داستان را به صورت کامل خوانده‌اند می‌دانند که اصل داستان را می‌توان در چند صفحه خلاصه کرد بنابراین این که نظامی این داستان را به این شکل مفصل آورده‌است تا ضمن به دنبال خود کشاندن خواننده او را سرگرم گشودن گره‌هایی کند که در مسیر روایت ایجاد شده‌است. نظامی علاوه بر هنر شاعری و علاوه بر رعایت عشق در زندگی شخصی که برخی شیرین را در این داستان همان آفاق همسر شاعر دانسته‌اند (زرین کوب، ۱۳۸۸: ۱۴۰). هنر روایت داستان را هم به خوبی می‌شناسد و فنون آن را با مصداق‌هایی مانند پرسش و پاسخ، دوری و غایب

شدن، روی برگردانیدن، در دل خواستن و به زبان نگفتن پیاده کرده است و حتی شیرین تاریخی را که کنیزک ارمنی بوده است به شاهزاده ارمنی بدل می‌کند تا کار مطابق سلیقه داستانی او پیش برود. (صفا، ۱۳۸۵: ۸۰۲)

نتیجه‌گیری

مرور منظومه خسرو و شیرین به ما نشان می‌دهد که:

- ۱- واسوخت بخشی از رفتارهای عاشقانه را تشکیل می‌دهد و بیشتر شاعران عشق پرداز آن را از قلم نینداخته‌اند. به عبارت دیگر شاعران ادب فارسی از این مضمون به نسبت ارزشمند (به اعتبار فراز و نشیب دادن به مضامین احساسی) روی گردان نبوده‌اند.
- ۲- نظامی از رویه واسوخت برای پردازش داستان خود به نیکی بهره گرفته است. نظامی در مقام داستان‌پرداز و نه داستان‌سرای صرف کار روایت داستان عاشقانه خود را به درستی و با هنرنمایی تمام پیش برده است.
- ۳- نظامی با روش‌هایی مانند واسوخت و گلایه خسرو و شیرین خواننده را منتظر و پیگیر داستان قرار می‌دهد تا اگر خواننده سرانجام داستان را از قبل می‌داند باز هم آن را با علاقه و وسواس و اشتیاق دنبال کند علاوه بر این، این قبیل صحنه‌ها و گفت‌وگوهای غیرمنتظره چیره دستی شاعر را در روایتی خاص و دیگرگون از داستانی که همگان از آن باخبر هستند، نشان می‌دهد.

منابع

- انوشه، حسن؛ **فرهنگ‌نامه ادبی فارسی**؛ تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۱
- ثروت، منصور؛ (۱۳۹۵)، **مهمان دل**، (مجموعه مقالات همایش نظامی)، تبریز، بنیاد پژوهشی شهریار.
- حافظ، شمس‌الدین محمد؛ **دیوان حافظ**، به تصحیح علامه قزوینی و دکتر غنی، تهران، زوار، مکرر
- خاتمی، احمد و زهره عبداللهی؛ (۱۳۹۲) **نشانه‌هایی از وقوع و واسوخت در غزلیات شمس**، اجتماعیات در ادب فارسی، شماره ۲ دوره ۱
- خدیور، هادی و شیما فرجی؛ (۱۳۹۳)، **ردپای واسوخت بر جاده شعر فارسی**، فصل ۴، تحقیق و نقد متون، شماره ۲۱
- زرین‌کوب، عبدالحسین؛ **پیر گنجه در جست‌وجوی ناکجا آباد**، تهران، سخن، ۱۳۸۸، چاپ هشتم
- _____؛ (۱۳۸۴)، **سیری در شعر فارسی**، تهران، سخن.
- سعادت، اسماعیل؛ (۱۳۹۵)، **دانشنامه زبان و ادب فارسی**، تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- شمیسا، سیروس؛ **سبک‌شناسی شعر**، تهران، میترا، ۱۳۸۳
- صفا، ذبیح‌الله؛ (۱۳۶۷)، **تاریخ ادبیات در ایران**، تهران، فردوس، چاپ هشتم.
- طاهری، فاطمه‌سادات؛ (۱۳۹۷)، **خوانش واسوخت‌گرایانه غزلیات سنایی**، پژوهش‌نامه علوم انسانی، سال دوم، شماره ۱۱.
- غلامرضایی، محمد؛ **سبک‌شناسی شعر پارسی از رودکی تا شاملو**، تهران، جامی، ۱۳۷۷
- فتوحی رودمجنی، محمود؛ (۱۳۹۵)، **صد سال عشق مجازی**، تهران، سخن.
- فرخی سیستانی؛ (۱۳۴۹)، **دیوان اشعار**، به تصحیح دکتر دبیرسیاقی، تهران، زوار، چاپ دوم.
- مدرس‌زاده، عبدالرضا؛ (۱۳۹۴)، **واسوخت در غزلیات سعدی**، در دری، سال اول، شماره ۲
- مدرس‌زاده، عبدالرضا؛ (۱۳۹۷)، **آویزه‌های بیهقی**، تهران، زوار.
- _____؛ (۱۳۹۷) **از سیستان تا تهران**، کاشان، دانشگاه آزاد اسلامی،
- منوچهری دامغانی؛ (۱۳۸۱)، **دیوان اشعار**، به تصحیح دکتر محمد دبیرسیاقی، تهران، زوار، چاپ دوم.
- میرصادقی، میمنت؛ **واژه‌نامه هنر شاعری**، تهران، کتاب مهناز، ۱۳۷۶، چاپ دوم.
- نظامی عروضی سمرقندی؛ (۱۳۸۱)، **چهار مقاله**، به تصحیح دکتر محمد معین، تهران، زوار، چاپ دوم.
- نظامی گنجه‌ای؛ **خسرو و شیرین**، به کوشش دکتر سعید حمیدیان، تهران، نشر قطره، ۱۳۸۸، چاپ دهم

نبود درخور ارباب فضل، گفته من
در این صحیفه ناچیز یادگاری بود
«پروین اعتصامی»

گستره قضا و قدر و فرافکنی آن در مناظرات پروین اعتصامی

فاطمه مدرسی

استادگروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه

f.modarresi@urmia.ac.ir

سلیمان زادعباس

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی محض دانشگاه ارومیه

s.z.faryad@gmail.com

چکیده

پروین، خاتون سرای شعر فارسی است که نه از گذشته گسسته و نه حال را وا گذاشته است. بیشتر تمثیل‌ها و حکایت‌های پروین، حالت مناظره دارند. در حدود ۶۵ مناظره دیوان او، شخصیت‌های غیرانسانی، جنبه نمادینی یافته‌اند و زمینه مناسبی برای بازتاب مبانی فکری و اعتقادی، دیدگاه‌ها و عواطف پروین هستند. برجسته‌ترین ویژگی شعر پروین، کاربرد گسترده و نظام‌مند از شیوه مناظره، برای بیان اندیشه و انتقال پیام خویش است. پروین در انتخاب طرفین مناظره، به دنبال هدف و آرمانی است که اندیشه خود را در آن رواج دهد و لباس تحقق به آن ببوشاند. او کاربرد تشخیص را راهی می‌داند که بتواند در اشیای بی جان و عناصر غیرزنده طبیعت تصرف کند و آن‌ها را به گونه‌ای زنده و پویا جلوه‌گر سازد. در بیشتر مناظرات پروین، جنبه ناخودآگاه یا نیمه خودآگاه موضوع فرافکنی، کم و بیش خود را نشان داده است. تخیل پروین در مناظرات خود، از طریق زبان انسان‌ها، اشیاء و حیوانات کار می‌کند. هرچند پروین در بیشتر مناظرات خود در بند دوگانگی خیر و شر، قدرتمند و ناتوان، فقیر و غنی، پادشاه و گداست؛ اما مصادیق و شواهدی از بازتاب مفهوم فرافکنی در موضوع قضا و قدر، مناظرات او را در بر گرفته است. این موضوع در آثار سخنوران بزرگ ایران نیز چشم‌گیر است اما نمود و برجستگی آن در مناظرات پروین، آن طور که بایسته و شایسته است، توجیه منطقی ندارد. هدف این مقاله و نکته قابل تأمل در آن، این است که پروین به دنیا نیامده است تا معضلات و گرفتاری‌های بشر را حل کند و پرسش اساسی این پژوهش در تعقیب آن است که نمی‌توان انتظاری آرمانی‌تر، از شاعر درخواست نمود ولی این که بخواهیم تنها به دامنه دشواری‌هایی که بشر با آن‌ها درگیر است، توجه کنیم و با تعیین حد و اندازه‌های محتوم آن، همه کاستی‌ها و تقصیرها را به آسمان و قضا و قدر حواله کنیم، در روش و سبک زندگی خود بیراهه رفته‌ایم.

کلیدواژه‌ها: پروین؛ مناظره؛ قضا و قدر؛ فرافکنی؛ حکایت؛ جبر و اختیار.

۱- مقدمه

با آن که بیش از هشتاد سال چو غنچه‌ای در طَرَفِ گلزار، از خوابِ نوشین آرامش او، با آن زندگانی کوتاهش سپری شده است و آتش خزان در بیشه بیشه شعر و زندگی او، همواره روشن مانده است اما هنوز هم این بانوی تراژدی‌پرور هستی، در هر بهار، آینه‌ای برابر ادبیات فارسی می‌نهد.

پروین، خاتون سرای شعر فارسی است که نه از گذشته گسسته و نه حال را وا گذاشته است. پیوند دیرینه او با ادبیات کهن فارسی، آن هم با شعری یک‌دست، با تمام فصاحت و روانی، نمایشی از قدرت سخنوری اوست. شاعر، در این میان کسی است که چون مرغی آزاد، در کهسار مه‌آلود ادب فارسی دوران خود، به پرواز درآمده و فضای اندیشه و گستره دامنه دار آن را به خوبی دریافته است و در چمنزارها و گلزارهای رنگارنگ آن بال گشوده است.

گسسته‌بینی، خطای پیوسته کم‌اندیشان و سطحی‌نگران است. شعر پروین، از قله‌های رفیع و رازناک گذشتگان هم‌چون ناصر خسرو و انوری و ابن یمین و... سرچشمه می‌گیرد و به اقیانوس فرداهای دور و نزدیک نیز می‌پیوندد. بیشتر تمثیل‌ها و حکایت‌های پروین، حالت مناظره دارند. «در عین حال که مناظره و سؤال و جواب در ادب فارسی پرسابقه است، پروین در اختیار این شیوه، استقلال اندیشه خود را نشان داده و چون کیفیت برداشت معانی و طرز طرح آن‌ها و نگارگری‌ها و شرح و تحلیل‌های او با پیشینیان به کلی متفاوت است؛ شعر او ویژگی و اصالتی دارد که از دیگران ممتاز است.» (یوسفی، ۱۳۷۷: ۴۱۶)

«درخت آسوریک» نام متنی است بازمانده از متون فارسی میانه که به مناظره درخت خرما و بز اختصاص دارد و از قدیمی‌ترین مناظره‌های پیش از اسلام است. مناظره زمین و آسمان، گبر و مسلم، قوس و رمح، شب و روز از اسدی توسی، صاحب منظومه گرشاسب‌نامه، از نخستین مناظرات شعر فارسی پس از اسلام است. در دیوان پروین نیز، تقریباً ۶۵ شعر از ۲۴۸ شعرش، در ۵ تا ۶۳ بیت یافته می‌شود که حالت مناظره دارد. شخصیت‌ها در دیوان پروین، به‌ویژه شخصیت‌های غیرانسانی، جنبه نمادین دارند و زمینه مناسبی برای بازتاب مبانی فکری و اعتقادی، دیدگاه‌ها و عواطف پروین، به‌ویژه در موضوع قضا و قدر هستند. دنیایی که پروین در آن، با زبان همه چیز و همه کس آشناست. گستره و فراق‌کنی قضا و قدر از طریق زبان اشیا، حیوانات، پرندگان، گیاهان، دردمندان و ستم‌دیدگان، پیچیده‌ترین و در عین حال زیباترین و ملموس‌ترین شکل، فرم و محتوا را پدید آورده است.

۱-۱. پرسش و روش پژوهش

موضوع قضا و قدر، از جمله معماهای رابطه انسان با مجموعه آفرینش و حضرت خداوندی است که همواره اذهان بسیاری از اندیشمندان مکاتب الهی و غیرالهی را در همه زمان‌ها و مکان‌ها به خود مشغول داشته است.

در این گفتار «نه در خور ارباب فضل» و صحیفه ناچیز، با پژواک گام‌های شعر پروین همراهی می‌کنیم تا بر سریر اندیشه‌اش دریابیم که: «پروین، یک فیلسوف نیست و شعر او نیز دربرگیرنده یک کتاب فلسفه نیست، اما وجود گفتارهای مربوط به قضا و قدر و نقش اراده و اختیار آدمی در آن، تفکرات فلسفی این شاعر را نشان می‌دهد و آشنایی او را با مباحث فلسفی تأیید می‌کند.» و...

او در تفکر اعتقادی و فلسفی خود، مسئولیت‌پذیر و اندیشمند است و این ویژگی، ضرورت پژوهش در دیوان او را دو چندان می‌کند.

ویژگی‌های جامعه عصر او در لابه‌لای مفاهیم مناظراتش تجلی می‌یابد و کامل‌ترین تصویر او، جدا از اعتقادات سیاسی و اجتماعی خود، در انتخاب نگرش‌ها و موضوعاتی است که در ابیات مناظراتش جان یافته است. در این پژوهش، دو پرسش مشخص رادپیش رو داریم: به راستی، آیا پروین، زندگی و سرانجام و سرنوشت آدمی را در بند قضاوقدری می‌داند که خود بدان رضایت داده است؟ در گسترهٔ فرافکنی خود، چه رگه‌هایی از اندیشه، زندگی و زمانهٔ خود را برجسته می‌سازد؟

این پژوهش از نوع کیفی و از لحاظ ماهیت و روش، تحلیلی - توصیفی از اندوخته‌های پروین در رهگذر ابیات و اندیشه‌های اوست. شیوهٔ گردآوری اطلاعات در آن «کتابخانه‌ای» است و نتایج بررسی در سه بخش کلی «منزلت مناظره از دیدگاه پروین»، «بهره‌مندی از تشخیص در مناظره» و «فرافکنی قضاوقدر» ارائه شده است.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

در میان پژوهش‌هایی که دربارهٔ قضاوقدر و نقش و تأثیر آن در شعر و نثر فارسی صورت گرفته است، بیش از همه به نقش قضاوقدر در آثار مولانا توجه خاصی شده است. «فیروز آذر» در کتاب «قضاوقدر در اشعار شعرا از دیروز تا امروز» (۱۳۹۱) به صورت کلی و با گزینش نمونه‌هایی، نقش قضاوقدر در شعر فارسی را برجسته کرده است. «معصومه زارع ده‌آبادی، مجید معارف و قاسمعلی کوچنانی» در مقاله‌ای با عنوان «آثار اجتماعی اعتقاد به قضاوقدر در زندگی انسان از منظر قرآن و روایات» (۱۴۰۱) قضاوقدر را در روش و عمل و روحیهٔ اجتماعی و در عظمت اقوام و ملل مؤثر می‌دانند و نتیجه می‌گیرند که مسلمانان صدر اسلام، با اعتقاد راسخی که به قضاوقدر داشتند؛ این تعلیم را آن چنان دریافت کرده بودند که با تسلط خودشان بر سرنوشتشان منافاتی نمی‌دیدند و لذا اعتقاد آن‌ها به سرنوشت، آن‌ها را به سوی عقیدهٔ جبر نکشانید.

کتاب «... جبر و اختیار - قضاوقدر بر اساس قرآن - حافظ» (۱۳۹۶) از «سیدمحسن حجازی» علاوه بر جنبه‌های قرآنی جبر و اختیار و قضاوقدر، به هر دو موضوع در ادبیات فارسی نیز توجه کرده است. مقالهٔ «قضاوقدر و رضا در دیوان پروین اعتصامی» (۱۴۰۲) از «فائزه فداکار، عبدالرضا سیف و حمیرا زمردی» به صورت کلی با پرداختن به موضوع قضاوقدر در آثار شاعران و نویسندگان متعدد، به شعر پروین نیز نگرش ویژه‌ای داشته است.

پایان‌نامه‌ای در هشت فصل با عنوان «پروین اعتصامی؛ شاعر ایرانی» (۱۹۸۸) کاری از «عفت برادران رحیمی» از دانشگاه سوربن فرانسه و با راهنمایی «شارل هنری فوشوکور» در ۴۷۷ صفحه، به کارنامهٔ ادبی پروین و نظریات شرق‌شناسان دربارهٔ او، معنویت پروین و مسائل اجتماعی زمان او پرداخته است و سعی کرده است نشان دهد که او یک فیلسوف، یک منتقد جامعه و بالاتر از همه، یک زن بود.

باتمام پژوهش‌های کلی و ترکیبی از معارف اسلامی و ادبیات دربارهٔ قضاوقدر در شعر پروین، نگاه جدید و نقادانه و نویی، به گستره و فرافکنی قضاوقدر، به‌ویژه در مناظرات پروین یافت نمی‌شود.

۲-منزلت مناظره از دیدگاه پروین

یکی از امتیازات برجسته و تقریباً منحصر به فرد شعر پروین اعتصامی، استفادهٔ گسترده و نظام‌مند از شیوهٔ مناظره، برای بیان اندیشه و انتقال پیام است. «فارسی»، زبان دوم پروین است و زبان و فرهنگ مادری او، «ترکی آذری» است. وی با

روی آوردن به نوع ادبی مناظره، هم چنان که در زبان مادری خود نیز نمود و جلوه‌ای یافته است، واقعیت‌های جاری زندگی را می‌بیند و با اثرپذیری از آن، در مناظرات خویش بازتاب می‌دهد. آن واقعیت روزمره از صافی ذهن شاعر عبور می‌کند و اثری که پدید می‌آید، باز شعر است و شعری که برایمان تازگی دارد. منزلت مناظره در دیوان او، به درجه‌ای است که به تحقیق، بیش از نیمی از دیوان او به ارائه انواع مناظره اختصاص یافته است.

مناظره، ریشه در مفاخره و برتری‌جویی یکی بر دیگری دارد. پروین، مناظرات خود را با شخصیت بخشیدن به اشیا، جانوران، گیاهان و مکان و بیان مفاخره در آن‌ها، پویاتر نشان داده است:

شمع خندید به هر بزم، از آن معنی سوخت خنده بیچاره نداست که جایی دارد (اعتصامی، ۱۳۶۳: ۱۶۶)

نهفت چهره، گلی، زیر برگ و بلبل گفت: می‌پوش روی، به روی تو شادمان شده‌ایم. (همان، ۱۳۶۳: ۱۹۷)

پروین، در انتخاب طرفین مناظره، به دنبال هدف و آرمانی است که اندیشه خود را در آن رواج دهد و لباس تحقق به آن بپوشاند. «دو طرف مناظره در قطعات پروین، غالباً از حوزه تجربیات شاعر؛ یعنی، همان تجربه‌های عادی زندگی برگرفته شده است. آن چه تجربیات پروین را از مسائل عادی زندگی متمایز می‌کند، نکته‌بینی و دقت نظر است که از مایه‌های شعری و اخلاقی سرشار است.» (یاحقی، ۱۳۷۷: ۱۶۴)

گاهی قهرمان مناظره پروین، انسان‌هایی هستند با نگرش‌های انتقادی و مخالف یک‌دیگر؛ مانند: مست و هشیار. گاهی مناظره بین حیوانات و پرندگان است؛ مانند: بط و ماهی. گاهی مناظره بین پدیده‌های ذهنی و بی‌جان است؛ مانند: مناظره فلسفه، با گفت‌وگوی نخود و لوبیا. گاهی مناظره بین موضوعات و مفاهیم انتزاعی است؛ مانند: مژگان و مردمک. گاهی مناظره، بین اشخاص با اشیای بی‌جان است؛ مانند: دیوانه و زنجیر. گاهی مناظره بین اشخاص و گل‌ها و گیاهان است؛ مانند: بنفشه و باغبان.

به نظر می‌رسد پروین در انتخاب طرفین مناظره، اگر قصد پند و اندرز و نیکی و خیر داشته است، ارتباط دوستانه و هم‌دلانه را در طرفین مناظره در پیش گرفته است و برای بیان تضادها، دشمنی‌ها و نفاق و طمع و...، ارتباط خصمانه و تند را در طرفین مناظره حاکم گردانیده است. گاهی نیز تقلید از جانب طرفین و طعن و سرزنش و تعریض یکی نسبت به دیگری، سایه سنگین خود را بر شعر تحمیل نموده است.

به کرم پيله شنیدم که طعنه زد حلزون که کار کردن بی‌مزد، عمر باختن است (اعتصامی، ۱۳۶۳: ۲۳۱)

نخودی گفت لوبیایی را کز چه من گردم این چنین، تو دراز (همان، ۱۳۶۳: ۲۲۹)

آن‌چه که در این ارتباطات دوستانه و خصمانه و طعنه‌آمیز زندگی می‌شود، آن است که انسان فطرتاً مایل است از چیزهای منفور عالم، به زشتی و بی‌قدری یاد کند و در نوشته‌ها یا صحبت‌هایش به گونه‌ای تنفر و بیزاری خود را منعکس سازد.

شالوده تفکر و دریافت پروین در مناظرات خود بر محور اخلاق و تربیت می‌چرخد. «پروین، قبل از هر چیز، شاعر تربیت و شاعر اخلاق است اما تربیت و اخلاق او، مبتنی بر اندیشه عرفانی است. در این نوع عرفان، پروین به مسئله روح و نجات اهمیت خاص می‌دهد.» (زرین‌کوب، ۱۳۷۳: ۳۷۱)

بی‌جهت نیست که اندیشمندان زیادی، در پیمودن مسیر اخلاق و تربیت، به عرفان نیز توجه خاصی داشته‌اند. «اصولاً پروین در مناظرات خود، شاعری عارف است. این که در جهان‌بینی او، نخ و سوزن، هیمه و اخگر، کوه و کاه،

کرباس و الماس، نخود و لوبیا، دیگ و تابه به سخن درمی آیند و هم‌چون دو ذیروح، تجارب هستی‌شناسی خود را منتقل می‌نمایند، آیا نوعی شناخت و معرفت نیست؟» (طلوعی، ۱۳۸۰: ۵)

پروین، بارها بر دو نکته بنیادین تأکید فراوان داشته است که شالوده علم اخلاق را نیز تشکیل می‌دهند:

الف- آن‌چه را برای خود می‌پسندی، برای دیگران هم بپسند:

گر نخواهی که برسد بر دلت آزاری بر دل خلق مزن بی‌سببی نشتر (اعتصامی، ۱۳۶۳: ۵۸)

ب- آن‌چه را برای خود نمی‌پسندی، برای دیگران هم بپسند:

به کس مپسند رنجی کز برای خویش نپسندی به دوش کس منه باری که خود بر دوش نتوانی

(همان، ۱۳۶۳: ۴۲)

۳- بهره‌مندی از «تشخیص» در مناظره

پروین در مناظرات خود، کاربرد تشخیص (شخصیت بخشی) را راهی می‌داند که بتواند در اشیای بی‌جان و عناصر غیرزنده طبیعت تصرف کند و آن‌ها را به گونه‌ای زنده و پویا جلوه گر سازد و بدین گونه با ایجاد فضایی صمیمی، خواننده را با خود همراه سازد. گاه مناظره، علاوه بر آرایه تشخیص، حالت تمثیلی نیز پیدا می‌کند. گاهی تمثیلات پروین آن‌چنان بارنج شخصیت‌ها درگیر است که موجب اطناب در شعر وی می‌گردد. «پروین در فضای عاطفی و عرفانی مشرق زمین زیسته است؛ فضایی که آدمی را از رنج به گنج می‌رساند. سلوک شرقی در دامنه رنج قرار دارد و شرح همین رنج، سبب اطناب شعر پروین شده است. (عبدالله زاده برزو، ۱۳۸۹: ۱۰۱)

پروین با پرداختن به تشخیص، به‌ویژه تشخیص تفصیلی، مفاهیم سنگینی همانند قضاو قدر را ملموس‌تر و سهل‌تر می‌گرداند. تشخیص تفصیلی، نوع دیگری از تشخیص در ادبیات فارسی هست که شاعر، اشیا یا مظاهر طبیعت را به صورت انسانی در نظر می‌گیرد و در سراسر یک قطعه شعر، آن را با تمام خصوصیات انسانی توصیف می‌کند. بیشتر تشخیص‌های تفصیلی در حیطه توصیف از طبیعت است. مانند تشخیص‌های تفصیلی منوچهری دامغانی؛ ولی پروین از همین آرایه ادبی، در مناظرات خود بهره برده است. «شاعر به بررسی جزء به جزء موجودات می‌پردازد و حالات و رفتار آنان را در چهره انسان به نمایش می‌گذارد. پروین با تشخیص تفصیلی، هم در مطلع مناظرات، هم در پایان‌بندی آنان، به اشیا، جانوران، گیاهان و مکان شخصیت بخشیده است.» (غنی پورملکشاه، ۱۳۹۰: ۴۶)

صیدو صیاد، هردو صیدشدند/ تا قضا، تیر و کمانی داشت (اعتصامی، ۱۳۸۴: ۱۰۴)

ز ترازوی قضا شکوه مکن/ که ز وزن همه کس خواهد کاست (همان، ۱۳۸۴: ۳۶۷)

کاش قضایم، چوتو برمی فراشت/ کاش سپهرم، چو تو برمی گزید (همان، ۱۳۸۴: ۳۹۱)

«شعر در پوسته وپ و ششی از کلمات زائیده می‌شود ولی آن‌چه استخوان‌بندی آن را تشکیل می‌دهد، همان جوهر پیدا و ناپیدایی است که بی آنکه خود شاعر بخواهد، در تاروپود، رگ و پی و عصب و ورید شعرش، دوانده شده است.» (سجادی، ۱۳۸۰: ۶)

پروین از طریق تشخیص، بیشتر مضامین شعر خود را از دیگران وام گرفته است. آن مضمونی که در شعر او، بکر و بدیع و بی سابقه باشد؛ فراوان نیست. «آن‌چه کار وی را متمایز و مشخص می‌کند، شکل تصرف در مضامین و کیفیت ارائه آن‌هاست که اغلب بدیع و نادر و مخصوص خود اوست.» (یاحقی، ۱۳۷۷: ۱۶۴)

۴- فرافکنی پروین در شعر

«فرافکنی» (Projection) اساساً یک مفهوم روان‌شناختی و از جمله ساز و کارهای دفاعی روان آدمی به شمار می‌رود. فرافکنی، عبارت است از نسبت دادن ناخودآگاهانه کاستی‌ها، کوتاهی‌ها، خطاها و تقصیرهای خود به دیگران یا عوامل خارجی» (کتابی، ۱۳۹۴: ۶)

در زمینه نقد فرافکنی، اندیشه‌های پروین، بیشتر و بهتر از هرجا، در مناظره‌های آموزنده و در عین حال دلنشین او انعکاس یافته است. در اکثر این مناظره‌ها، جنبه ناخودآگاه (یا نیمه خودآگاه) فرافکنی کم و بیش آشکار است. پروین، از جمله کسانی است که در شعر خود به اشعار شاعرانی مانند ناصرخسرو نیز توجه داشته است. ناصرخسرو نیز از نخستین کسانی است که به مفهوم فرافکنی توجه کرده است اما طرز تفکر ناصرخسرو با پروین متفاوت است: ناصرخسرو، دشمن انگاشتن دیگران را، در حالی که همه تقصیرها و مسئولیت‌ها، متوجه خود اوست ناروا و نامعقول می‌شمارد. او آدمیان را برداشت‌کننده آن چه که خود کاشته‌اند، می‌داند. لحن تعلیمی پروین در قصیده، یادآور قصاید ناصرخسرو است ولی درسنجش با شعر ناصرخسرو، روان‌تر و تمثیل‌هایش، گویاتر و محسوس‌تر، خود را نشان داده است. ناصرخسرو در تأثیرگذاری شعر خود، به شیوه مبلغان مذهبی، عمل کرده است؛ در صورتی که پروین دربند چنین قیدی نبوده است.

فرافکنی تا حدود زیادی، معرف و نشانه رواج روحیات اجتماعی ناپسندی مانند مسئولیت‌ناپذیری، خود مبرابینی و واقعیت‌گریزی و امثال آن می‌گردد که اغلب نیز جنبه ناخودآگاه دارند. پروین می‌گوید:

دیوانگی است قصه تدبیر و بخت نیست / از بام سرنگون شدن و گفتن این قضاست (اعتصامی، ۱۳۶۳: ۲۰)

یا:

دیده ببندی و در افتی به چاه / این گنه توست، نه حکم قضاست (همان، ۱۳۶۳: ۱۵)

۴-۱. قضا و قدر در شعر پروین

استنباط ما از قضا و قدر این است که خداوند به قلم تقدیر، سرنوشت هر کس را در ازل مقدر و مشخص کرده است و آنچه بندگان، به اختیار یا بدون اختیار انجام می‌دهند یا دیگران، نسبت به آن‌ها انجام می‌دهند، مطابق سرنوشت و حکم و دستوری است که از قبل مشخص شده و باید همان واقع شود و بدون کم و کاست واقع خواهد شد. بنابراین آدمی، در بند تقدیر است.

انسان، گاهی مجبور است پذیرای قضای الهی باشد. از سوی دیگر، آدمی به عنوان خلیفه و جانشین خدا بر روی زمین، می‌تواند در سرنوشت و تکوین قضا و قدر، کارساز عمل کند.

خداوند حکیم در آیه شریفه (رعد / ۱۱) می‌فرماید: «برای انسان، مأمورانی است که پی در پی از پیش رو و از پشت سرش، او را از فرمان خدا (حوادث غیر حتمی) حفظ می‌کنند اما خداوند سرنوشت هیچ قومی را تغییر نمی‌دهد، مگر آنکه آنان، آن‌چه را در خودشان است، تغییر دهند.» (مکارم شیرازی، ۱۳۷۶: ۲۵۰)

بنابراین آدمی باید خودش، حالات روحی خویش را تغییر دهد؛ یعنی، اگر سپاسگزاری را به ناسپاسی و اطاعت را به نافرمانی و ایمان را به شرک تغییر دهد؛ او هم نعمت را به نعمت و هدایت را به گمراهی و سعادت را به شقاوت تغییر خواهد داد.

برخی با پر رنگ جلوه دادن قضا و قدر که حکم خداوند است و کم رنگ جلوه دادن اختیار انسان، هرگونه تغییر و تحول و آشفتگی را از نطفه خفه کرده‌اند. انسان می‌تواند در قضا و قدر، تغییر ایجاد کند اما نمی‌تواند از حیطه آن خارج شود.

در پی حوادث ناخواسته در زندگی پروین، قضا و قدر الهی برای او، اجتناب‌ناپذیر می‌نماید و تدبیری برای راندن آن وجود ندارد.

با حمله قضا نرانی از خویش با حيله، ره فلک نبندی (اعتصامی، ۱۳۶۳: ۱۷۰)

حوادث روزگار، آرام آرام پروین را پخته می‌کند و به تسلیم، جبر، آرامش و رضایت می‌کشاند:

چو بنگری همه سرشته‌ها به دست قضاست ره گریز، ز تقدیر آسمانی نیست (همان، ۱۳۶۳: ۱۴۲)

به طور کلی، پروین در بحث قضا و قدر، بعضی امور را خارج از توان آدمی دانسته و تسلیم شده است؛ اما بعضی امور را با قضای الهی، به دست انسان سپرده، او را مختار می‌داند. اراده انسان در این بخش آزاد است و سرنوشت انسان و اجتماع، با کار و تلاش آدمی تغییر می‌کند.

در دیوان پروین، همه ابیات مربوط به قضا و قدر و مباحثان و کارگزاران آن‌ها در ۹۱۸ بیت و ۴۸۹ عنوان تدوین شده است.

پروین، در عصری زیسته است که استبداد و ظلم نیز در ایران حاکم بوده است. ظلم و بی عدالتی، موضوعات جدایی‌ناپذیر اغلب مناظرات پروین هستند. یکی از بهترین جلوه‌های آن، در مناظره «دوقطره خون» به چشم می‌خورد. آنجاکه قطره خونی از دست تاجوری، به عنوان مظهر قدرت و فخرفروشی چکیده است و از پشتوانه محکم‌تر و دست برتر خود سخن می‌گوید و جایی که خاری چون نیلوفر، پای خارکن تلاشگری را رنجانده و خسته کرده است. این قطره خون، دیگر حاصل عیش و فراغت تاجوری ظالم نیست. دیگر، دست قدرتمند یک تاجور نیست؛ بلکه «پایی» است که افتادگی، خاکساری و رنج را تجربه کرده است:

قضا و حادثه، نقش من از میان نبرد/ کدام قطره خون را بُود چنین هنری (احمدی گیوی، ۱۳۸۱: ۱۹۱)

شعر و قلم پروین، همواره در خدمت دفاع از مظلوم و محکوم کردن ظالمانی است که اصل حقوق انسان‌ها را در جامعه نادیده گرفته‌اند. «پروین اعتصامی، در اشعار خود، گاه صریح و گاه در پرده، از نظام حاکم بر جامعه انتقاد می‌کند تا از این طریق، فقر و بیدادی را که گریبان‌گیر طبقه محروم و رعایای ستم‌دیده است، در برابر دیدگان خواننده به تصویر کشد و او را برای ظلم‌ستیزی و پس گرفتن حقوق ضعیف و رنج‌دیدگان با خود همراه سازد.» (احمدیان، ۱۳۹۸: ۴۰)

نباید از نظر دور داشت که در این میان، اعتقاد نادرست به قضا و قدر امکان دارد عوارض و آفاتی هم‌چون بی‌خیالی، تنبلی، کسالت و عافیت‌طلبی را به همراه داشته باشد. به همین دلیل نیز عده‌ای وجود داشته‌اند که جهت سرکوب مخالفان خود از قضا و قدر بهره‌ها جسته‌اند و به عنوان دستاویز خوبی برای فرونشاندن صدای معترضان، از آن استفاده نموده‌اند.

تفسیر پروین از زندگی، تفسیری اخلاقی و تربیتی است؛ اما آوردن ویژگی‌هایی هم‌چون بی‌عدالتی، زور، تبعیض، فقر و ناداری، که بیشترین بسامد معنایی (۶۵۰۶ بیت) را در دیوانش به خود اختصاص داده است، نباید روح بی‌آلایش او را در گریز از ذکر این ویژگی‌ها، به خاموشی و عدم تحرک و دوگانگی فرامی‌خواند.

یکی از نویسندگان معاصر در توصیف پروین می‌نویسد: «این شاعر بزرگ نیز از افتخار تجدید فکری و معنوی که از در هم شکستن محیط محدود افکار پیشینیان به هم می‌پیوندد، کاملاً بهره‌مند است. پروین اسلوب سخن‌سرایی استادان قدیم را با افکار نو تألیف نموده. در آثار خویش، سیمای یک اخلاقی "Moraliste" جهان‌دیده را به خود می‌گیرد... به مسلک حقیقت‌جویی "Realisme" منسلک است.» (هشترودی، ۱۳۴۲: ۸۵)

۴-۲. پایان‌بندی مناظرات با قضا و قدر

رگه‌های پررنگ قضا و قدر در مناظرات پروین، فراوان است. در بیشتر پایان‌بندی‌های مناظرات پروین، توجیه منطقی از قضا و قدر وجود ندارد. گاهی نیز برداشتی دیگرگون از قضا، در لایه‌های پنهان ادبیات پروین، خود را نشان می‌دهد و سرانجام با پایان‌بندی، پیش‌تاز مفاهیم دیگر شعر می‌شود. پروین در تمام حوادث نیک و بد، عامل قضا را مؤثر می‌داند: ما کز انجام کار بی‌خبریم چه توانیم گفتن از آغاز (اعتصامی، ۱۳۶۳: ۲۳۰)

با نزدیک شدن به پایان‌بندی مناظرات، آن حزن و اندوه پنهان در شعر، علنی می‌شود و ناگهان، شاعر، اعتقاد به قضا و قدر را، راهکاری برای درمان حزن و افسردگی تا مرحله رضایتمندی برمی‌شمارد:

ز دهر، گر دل تنگم، فشار دید چه غم گرفته دست قضا، هر کجا گریبانی است (همان، ۱۳۶۳: ۲۲۹)

سیمای قضا و قدر، هم در قصاید، هم در مثنویات و قطعات ارزنده این شاعر بزرگ، سیمایی ظریف و شاعرانه است اما با منطق و روند تکاملی حیات، ناهمخوان است. سیمایی از حیات، که گاهی پروین در آن، مرگ و نابودی را یافته است؛ خود حیاتی است در دیگرگونه طرزی و لباسی. آنچه به ظاهر نابود می‌شود، در طبیعت از بین نمی‌رود و به صورتی دیگر ادامه حیات می‌دهد. از این روست که پروین در پژمردن طبیعت، افتادن برگ، شکار شدن و شکار کردن و مورد ستم قرار گرفتن و بیشتر مسائل اجتماعی، به روابط علت و معلولی و درون‌ساختی بی‌توجه است و اگر در برابر مسائل اجتماعی و بی‌عدالتی‌ها، خاموش نمانده است، می‌خواهد به نوعی با طرح آن‌ها، خود را آسوده کند. راهکاری وجود ندارد. به خیزش و قیامی دعوت نمی‌کند، هرچند باور دارد که صاعقه‌ای که بر خرمن گندم و جان روستاییان افتاده است، ناشی از ستم اغنیاست.

گفت چنین: کای پدر نیک رای صاعقه ما ستم اغنیاست

پیشه آنان، همه آرام و خواب قسمت ما، درد و غم و ابتلاست (همان، ۱۳۶۳: ۱۴۸)

می‌توان پذیرفت که شاعر برای ارائه راهکار به مردم، به دنیا نیامده است اما نمی‌توان پذیرفت که روحیه تمکین یک بانوی ایرانی تا آنجا پیش برود که به پذیرش نابرابری اجتماعی حاکم بر جامعه تن دردهد. روحیه تمکین او، دروای آثارش هویدا است. شعر، علاوه بر یک زبان، یک الهام، یک احساس نیز هست و یک زن و مرد، تنها در حدود تجربیات خود در آن تأثیر می‌گذارند که اغلب در انتخاب واژگان و گاه در موضوعات مورد استفاده آنان می‌توان مشاهده کرد.

از رهگذر آشنایی با شعر پروین، می‌توان دریافت که: «هیچ شاعری به اندازه پروین، اشعارش را در محیط و موضوعات نزدیک به دنیای ملموس و واقعی زنان نسروده است. خود پروین، برخلاف ستایش ادبای هم عصر خود، کاستی‌هایی را برای خود قایل است و خاضعانه می‌گوید: «هرگلی علت و عیبی دارد/ گل بی علت و بی عیب داست» (طلوعی، ۱۳۸۰: ۵)

پروین می‌کوشد متناسب با روان‌شناسی و درک مردم عادی از قضا و قدر، با پرداختن به حکایات و تمثیلات و بهره‌گیری از شیوه‌ی مناظره، حقیقت قضا و قدر را به فهم خواننده نزدیک کند. هرکسی با توجه به تجربیات و ذوق و هنر خود، جذب و علاقه‌مند به آثار یک شاعر می‌گردد یا ممکن است توجه چندانی به آثار او نداشته باشد. «شاعر با معیار تجربه‌های زیبایی‌شناسانه فطری خود، پدیده‌ها را میزان می‌کند و می‌فهمد و احساس می‌کند و دیگران را با زبان شاعرانه، در ادراکات خویشتن شریک می‌سازد.» (همان، ۱۳۸۰: ۵)

پروین در پایان‌بندی مناظرات خود، حتی در قطعه شعری که برای سنگ مزارش، سروده است، قضا را محتوم می‌داند نه مشروط به چیزی. قضا، در نگاه او، همان اراده قطعی و لایتغیر خداوندی است که به قلم تقدیر الهی رقم خورده است و باید انجام شود و انجام خواهد شد و تلاش آدمی در برابر آن، نوعی سرکوفتن به دیوار سرنوشت است که نه تنها به نتیجه نمی‌انجامد، بلکه هلاکت وی را نیز در بر خواهد داشت.

هر که باشی و ز هر جا بررسی	آخرین منزل هستی، این است
آدمی هرچه توانگر باشد	چون بدین نقطه رسد، مسکین است
اندر آنجا که قضا حمله کند	چاره، تسلیم و ادب، تمکین است

(اعتصامی، ۱۳۶۳: ۱۶۸)

۴-۳. فرافکنی به قضا و قدر، چرخ، فلک، دهر

تفکر چندگانه پروین نسبت به قضا و قدر و مضامین مشابه با آن در قصاید، مثنویات و از همه بارزتر در مناظرات کم‌نظیر خود، آشکار می‌شود. خط سیر زندگی و فرجام شعر پروین، غالباً در حرکت به سوی قضا و قدر آشکار می‌گردد. او که بر سریر شعرش، اندیشه سالمندان و تجربه گرانسنگ آنان را یاد می‌دهد و به سالمندان نیز، معصومیت کودکان را، «رفتن» و «نرسیدن راه» و «عدم بازگشت» از آن راه، مسیری می‌داند که از رهگذر آشنایی با سرنوشت محتوم و قضا و قدر آدمی آموخته است.

چرخ و انجم، هستی ما می‌برند	ما نمی‌بینیم و ما را می‌برند
ره نمی‌پرسیم، اما می‌رویم	تا که نیرویی است در پا، می‌رویم
کاش روزی زین ره دور و دراز	بازگشتن می‌توانستیم باز
کاش آن فرصت که پیش از ما شتافت	می‌توانستیم آن را بازیافت

(همان، ۱۳۶۳: ۱۱۱)

الف- گاهی از فرافکنی بر قضا و قدر و مقولات مشابه آن، انتقاد می‌کند:

چو تو خود صاعقه خرمین من نگشتی چه همی نالی از این توده خاکستر؟ (همان، ۱۳۶۳: ۶۰)

در اینجا نادیده گرفتن عیب‌ها و نقاط ضعف و انگشت نهادن بر عیوب و نقایص دیگران، اگر نه دقیقاً، که با مسامحه، از مصادیق فرافکنی است. از این گونه فرافکنی در جای جای دیوان پروین، به شدت انتقاد شده است.

پروین در یکی از قصاید خود، ارتکاب اختیاری اعمال خطرناک و سپس منتسب کردن آن‌ها را به قضا و قدر، نشانه ابتلا به جنون می‌داند.

دیوانگی است قصه تدبیر و بخت نیست از بام سرنگون شدن و گفتن این قضاست (همان، ۱۳۶۳: ۲۰)

پروین در این فرافکنی، نهایتاً، آدمی را از دل‌بستگی به دهر و چرخ روزگار باز می‌دارد:

دهر، گرگی است گرسنه، رخ از او برگیر چرخ، دیوی است سیه‌دل، دل از او بستان (همان، ۱۳۶۳: ۷۱)
ب- گاهی هم‌چون بسیاری از سخنوران بزرگ فارسی، ناخودآگاه به انتساب تقصیرات و اشتباهات خود به قضا و قدر به منظور فرار از مسئولیت یا... توجه دارد.

پروین، به نیروی نهفته‌ای که در ملتها وجود دارد، کاملاً آگاه است و اگر ملتی این نیروی بالقوه را به فعلیت درآورد، شایسته کرامت است اما اگر آن را در وجودش خاموش سازد، شایسته هیچ فضیلتی نخواهد بود.

پروین؛ هرچند دردها و نا به سامانی‌ها را با تمام وجود احساس می‌کند و قلبش مالا مال از غم و اندوه است اما توجه به نیروی نهفته خیزش و قیام در برابر نابرابری‌ها، در اشعار او بسیار نامحسوس است و دعوت به آن نیروی نهفته، کم‌تر در آثارش دیده می‌شود. انسان توانا، محیط را آن‌طور که می‌خواهد به وجود می‌آورد و می‌سازد و فرد ضعیف، ناچار است خود را با آن سازگار گرداند. فروتنی و تسلیم در برابر فساد و ظلم، به بهانه قضا و قدر، کار انسان‌های ناتوان است اما ایمان قوی، خود، قضای الهی است. اگر آدمی، در مسیر زندگی، خویشتن خویش را به دست فراموشی بسپارد، تسلیم قضا و قدر می‌شود و نمی‌تواند آفریننده تقدیر خود باشد و سرانجام همین تقدیر است که او را بازیچه دست خود می‌گرداند. تقدیر، در اینجا رنجی خواهد بود که گنجی در پی ندارد. پروین با اشعار اندرزی خود، یک معلم است. معلمی که از نردبان ضعف‌های بشری قوم خود بالاتر رفته است و در رسیدن به مقام پیشوایی فرزندان میهن خود، صرفاً در لباس یک ناصح مشفق ظاهر می‌شود. «زبان تعلیمی پروین، او را تا مرز مادرآیینی که بود و باید‌های زندگی را پیوسته درگوش جان فرزندان میهنش زمزمه می‌کند، بالا برده است و از وی چهره معلمی را ترسیم کرده که اوامر و نواهی‌اش هم‌چون پتکی بر سندان روح و ذهن فرو می‌آید.» (عبدالله زاده برزو، ۱۳۸۹: ۹۸)

من سیه روز نبودم ز ازل	هرچه کرد این فلک اخضر کرد	(اعتصامی، ۱۳۶۳: ۱۱۲)
رهرو راه قضا و قدرم	راهم این بود، نبودم گمراه	(همان، ۱۳۶۳: ۱۰۴)
کیست کز جور قضا آواره نیست	تیرگشتی، از کمالت چاره نیست	(همان، ۱۳۶۳: ۱۱۰)
گنج هستی بستانند ز ما پروین	ما نبودیم، قضا بود نگهبانش	(همان، ۱۳۶۳: ۵۲)
در این باغ دلکش که گیتیش نام است	قضا و قدر می‌کند باغبانی	(همان، ۱۳۶۳: ۵۶)
ناسازگاری از فلک آمد و گرنه من	با خاک خوی کردم و با خار ساختم	(همان، ۱۳۶۳: ۸۶)

ب- گاهی، نیک روزی و تیره روزی آدمیان را ناشی از رفتارهای شایسته یا ناشایست آن‌ها و معلول عملکرد خودشان می‌داند نه کج رفتاری زمانه:

به تو هر آن‌چه رسد از تنگی و مسکینی همه از توست نه از کجروی دوران (همان، ۱۳۶۳: ۷۳)
سختی کشی ز دهر، چو سختی دهی به خلق در کیفر فلک، غلط و اشتباه نیست (همان، ۱۳۶۳: ۱۴۸)
این که آدمی، به رغم همه دوراندیشی‌ها و پرهیزها، باز هم به بعضی حوادث و مصایب مبتلا می‌شود و با این که نمی‌تواند به مهر و وفای خود مطمئن باشد، پیوسته دچار اضطراب و پریشانی است، ناشی از همان قضا و قدر حتمی و لایتخلف الهی است.

آن‌چه که داریم ز دهر، آرزوست آن‌چه که بینیم ز گردون خطاست (همان، ۱۳۶۳: ۱۴۹)
ت- پروین، واکنش آدمی را در برخورد با مصایب و بلایا، پس از ناله و بی‌تابی و حواله کارها به قضا و قدر، در صبر و بردباری و در بالاترین مرحله در رضا می‌داند:

ما که عمری پرده‌داریکرده‌ایم در حوادث بردباریکرده‌ایم (همان، ۱۳۶۳: ۱۱۹)

شکستم و نشد آگاه، باغبان قضا نخوانده بود مگر درس باغبانی را (همان، ۱۳۶۳: ۹۸)

در باغ دهر، بهر تماشای غنچه‌ای بر پای من، به هر قدمی، خارهاخلید (همان، ۱۳۶۳: ۹۱)

پروین، جزع و بی‌تابی را خاص عامیان، صبر و بردباری را برای افراد متوسط جامعه و رضا را مقام کاملان و متوکلان می‌شمارد. انسان می‌تواند ساعت‌ها و روزها، در غم و غصه و اندوه و گریه و زاری به سر برد یا با کمی تفکر، دریابد که به هر حال، تدبیر همهٔ امور در اختیار انسان نیست و به رغم چشیدن تلخی و رنج، چاره‌ای جز خویشتن‌داری و صبر و تسلیم در برابر قضای الهی ندارد.

ث- گاهی کوشش و تدبیر و دعای آدمی، خود قضای الهی می‌شود؛ در نتیجه، آدمی نباید از تلاش و کوشش بازماند، زیرا کوشش به رغم تقدیر، خود تقدیر آدمی است و به واسطهٔ همین کوشش‌ها و جدّ و جهدهاست که قابلیت‌های پنهان و به ظهور پیوستهٔ آدمی، فعلیت پیدا می‌کند.

پروین، به این نکته توجه دارد که: دعا کردن، معمولاً برای تغییر احوال است؛ برای دست یافتن به حالتی بهتر و نیک‌تر. چون آدمی به مقامی یا حالی دست یافت که برای او بهترین و نیکوترین حال است، تقریباً دعاکردن در این مقام، از او رخت برمی‌بندد.

دعای پیرمرد مفلس در شعر گره‌گشای پروین، نمونهٔ بارزی از کوشش آدمی و سرنوشت شگفت‌آورش در دنیای فقر و تنگدستی است:

روزگاری داشت ناهموار و سخت	پیرمردی، مفلس و برگشته بخت
ساز و برگ خانه برگشتن نداشت	درهمی در دست و در دامن نداشت
گندمش بخشید دهقان یک دو جام	رفت سوی آسیا هنگام شام
شدروان و گفت: کای حی قدیر	زد گره در دامن آن گندم، فقیر
برگشایی هر گره کایام پست	گرتوپیش آری به فضل خویش دست
ناگه افتادش به پیش پا، نگاه	این دعا می‌کرد و می‌پیمود راه
وان گره بگشوده، گندم ریخته	دید گفتارش فساد انگیزه
چون تو دانایی، نمی‌داند مگر	بانگ بر زد، کای خدای دادگر
این گره را زان گره نشناختی	سال‌ها نرد خدایی باختی
تا مگر برچیند آن گندم ز خاک	الغرض، برگشت مسکین دردناک
دید افتاده یکی همیان زر	چون برای جست‌وجو خم کرد سر
من چه دانستم تو را حکمت چه بود	سجده کرد و گفت کای رب ودود

(همان، ۱۳۶۳: ۱۹۳)

نتیجه‌گیری

پروین، دربارهٔ توجه به ارادهٔ انسان‌ها و نقش آن در تعیین سرنوشت خود کمتر سخن گفته است. تفسیر اخلاقی و تربیتی پروین از زندگی ستودنی است. دیوان سراسر خوبی و پاکی او، دنبال آن دادگری است در داخل نظامی که تیشه

بر ریشه عدالت زده است. آدمی، زمانی که به نیروهای نهفته درون خویش پی ببرد، می‌تواند زندگی فردی و اجتماعی خویش را بسازد و زمینه رسیدن به سعادت هر دو جهان را برای خود فراهم آورد. ملتی که نیروهای بالقوه خویش را به فعلیت درآورد، شایسته کرامت است اما اگر آن را در خود خفه سازد، سزاوار هیچ فضیلتی نیست.

نگاه کلی پروین به قضا و قدر این است که اگر انسان به قضای الهی دل بسپارد و به کار او گمان نیک و امید داشته باشد، نسبت به آنچه از او فوت شده، تأسف نمی‌خورد؛ زیرا آنچه در اصل، نعمت می‌پنداشته، نعمت و بلایی بوده که خداوند، او را از آن بازداشته است. در یک نگاه کلی، پروین، همه چیز را در سیطره قدر و حاکمیت قضای خداوندی می‌داند. او آفریده‌های جهان خلقت را در برابر سرنوشت محتوم، ناتوان و ناگزیر به تسلیم و تمکین توصیف می‌کند اما هرجای کلام، درنگی در ابیات می‌یابد، به شکایت از قضا و قدر دل می‌نهد و ناله و فریادسرمی دهد. در نهایت، این قضا و قدر است که امورگیتی را اداره می‌نماید. همه چیز در دست مدیر و مدبر امور جهان است و جز او، کسی در آن‌ها نقشی ندارد. خط تسلیم و فرمان برداری و رضایت، نقطه پایانی مناظرات پروین است.

منابع

- احمدی گیوی، حسن (۱۳۸۱)، دیوان اشعار پروین اعتصامی، چ ۶، تهران: قطره.
- احمدیان، مرضیه (۱۳۹۸)، نقد و تحلیل درس مست و هشیار فارسی ۳، مجله رشد آموزش زبان و ادب فارسی، (۱۲۷)، ۴۰.
- اعتصامی، پروین (۱۳۶۳)، دیوان اشعار، چ ۱، تهران: کتاب‌فروشی حافظ و نمونه.
- برازان، حسن (۱۳۸۴)، دیوان اخترچرخ ادب، پروین اعتصامی، چ ۲، مشهد: سنبله.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۳)، با کاروان حله، چ ۸، تهران: علمی.
- سجادی، سید محمود (۱۳۸۰)، شعرو صنعت، شعرو بلاغت، روزنامه جام جم، (۳۲۳)، ۶.
- طلوعی، اردشیر (۱۳۸۰)، پروین؛ خاتون سرای شعرپارسی، روزنامه جام جم، (۴۸۳)، ۵.
- عبدالله راده برزو، راحله (۱۳۸۹)، خوشه معنادراندیشه پروین، مجله رشد آموزش زبان و ادب فارسی، (۹۶)، ۹۸.
- غنی پورملکشاه، احمد (۱۳۹۰)، تشخیص در شعر پروین اعتصامی، مجله رشد آموزش زبان و ادب فارسی، (۱۰۰)، ۴۶.
- کتابی، احمد (۱۳۹۴)، نقد و نفی فرافکنی در اشعار پروین اعتصامی، روزنامه اطلاعات، (۲۶۱۶۷)، ۶.
- مکارم شیرازی، ناصر (۱۳۷۶)، ترجمه قرآن کریم، قم: دارالقرآن‌الکریم (دفتر مطالعات تاریخ و معارف اسلامی).
- هشترودی، محمدضیا (۱۳۴۲)، منتخب آثار از نویسندگان و شعرای معاصرین، چ ۱، تهران: کتابخانه و مطبعه بروخیم.
- یاحقی، محمدجعفر (۱۳۷۷)، چون سبوی تشنه، چ ۵، تهران: جامی.
- یوسفی، غلامحسین (۱۳۷۷)، چشمه روشن، چ ۸، تهران: علمی.

Abstract

Parvin is the Khatoun composer of Persian poetry who neither separated from past nor left present time. Most of Parvin's allegories and anecdotes are like debate. About sixty – five debates of her Divan, non – human characteristics, are symbolic, which are suitable fields to reflect Parvin's mental and belief bases, approaches, and emotions. The most outstanding characteristic of Parvin's poems is that she has widely and systematically used debates to state her attitudes and transmit her meaning. To select debaters, the poetess looks for the targets and ideals in which she can popularize her attitudes and implement them. Parvin believes that discernment is a way which can capture non – living things and elements of nature and can show them in an active and living way.

In most debates, Parvin has, to some extent, shown unconscious and subconscious aspect of projection. Parvin's imagination in her debates functions through language of humans, things, and animals.

Although Parvin is mostly captivated in dichotomy of good and evil, able and disabled, poor and rich, or king and mendicant, evidences of reflection of projection in destiny have been included in her debates. This subject has been considerably seen in the works of great Iranian orators; however, its prominence in Parvin's debates is not so logical as much as it deserves.

The article aims to express that Parvin was not born to solve humans' problems. The main question of this research aims to show that it is impossible to request an ideal expectation from the poetess. If we solely pay attention to the domain of problems which humans have been engaged with, and believe that all the defects, with their necessity extremes, are interrelated with destiny, we have definitely paved the wrong way in our lifestyle.

Key Words: Parvin, debate, destiny, projection, anecdote, algebra and authority

نقش سنت‌های ادبی در تصویرسازی شاعران سبک هندی

سمیه مظهري صفات

دانشجوی دوره دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید باهنر کرمان

mazharisefat@ens.uk.ac.ir

مهمین‌دخت فرخ‌نیا

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید باهنر کرمان

mdf@uk.ac.ir

چکیده

سنت ادبی به عنوان یکی از مهم‌ترین عوامل شکل‌دهنده تصاویر شعری از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. از سویی شعر سبک هندی، شعری تصویرگراست که مجموعه‌ای غنی از سنت‌های ادبی را در خود، جای داده است. از این‌رو، تلاش شاعران سبک هندی در ساخت تصاویر شعری، این سبک را به عنوان سبکی شاخص در شعر فارسی معرفی کرده است. بر این اساس، ادراک و شناخت نقش سنت‌های ادبی در پردازش تصاویر شاعران این سبک، می‌تواند میزان تقلید یا نوآوری آن‌ها را در ساخت تصاویر شعری آشکار کند. در پژوهش حاضر، با هدف بررسی نقش سنت‌های ادبی در تصویرسازی شاعران سبک هندی، به روش توصیفی-تحلیلی نقش سنت‌های ادبی در تصاویر این سبک بررسی و تحلیل شده است. دستاورد پژوهش نشان داد، سنت ادبی از طریق تکرار تصاویر معهود و هم‌چنین ایجاد تصاویر تازه، در تصویرسازی شاعران سبک هندی نقش داشته است و به طور کلی در بخش‌های معنوی، واژگانی و تصویری جلوه یافته است.

کلیدواژه‌ها: تصویرسازی، سبک هندی، سنت ادبی.

۱- مقدمه

جست‌وجوی شاعران سبک هندی در ساخت تصاویر شعری، این سبک را به عنوان سبکی تصویری در شعر فارسی معرفی کرده است. یکی از عوامل مؤثر بر تصویرسازی‌های این شاعران، میراثی است که از طریق سنت‌های ادبی در اختیار ایشان قرار گرفته است. سنت‌های ادبی که از عناصر تشکیل‌دهنده تصاویر شعری است؛ به اذعان پژوهشگران به عنوان قواعد و قراردادهای ادبی شناخته شده‌ای است که توسط شاعران در طول دوران شعر فارسی، وضع شده و آفرینندگان آثار ادبی با آگاهی و الگوگرفتن از آن‌ها به آفرینش اثر ادبی دست می‌زنند (رک. شفیع کدکنی، ۱۳۷۱: ۳۲۱؛ گلبن، ۱۳۸۰: ۳۰۴؛ داد، ۱۳۸۲: ۳۷۳). بدین ترتیب، سنت‌های ادبی هم‌چون حلقه واسطی، افکار، عقاید و تصاویر رایج پیشینیان را به دوره‌های بعد، متصل می‌سازند و شاعران، با تکرار آن‌ها و یا با تأثیر پذیرفتن از تصاویر آن‌ها، به تصویرهای شعری خود، شکل داده، به آن‌ها غنا می‌بخشند. از سوی دیگر، ویژگی‌های سبک هندی هم‌چون باریک‌بینی در تصویر، خلق تصاویر مضاعف و پی‌درپی، ترکیبات خاص، ایجاز و... موجب شده تا عملکرد سنت‌های ادبی در چگونگی شکل‌گیری چرخه تصاویر شعری، قابل تأمل باشد زیرا شاعران آگاه این سبک، ضمن پابندی به اصل سنت ادبی، گاه برای رهایی از بند تکرار سنت‌ها، با نوجویی راهی میان تکرار و تغییر تصویر سنت در پیش گرفته‌اند. در واقع، سنت هم‌چون منشوری است که از هرسوی می‌توان بدان نگرست بدین صورت که به همان اندازه که می‌تواند تکراری و محدودکننده باشد؛ می‌تواند تغییر شکل دهد و حتی شاعر را به سوی راهی تازه، رهنمون سازد. این ویژگی منشورمانندی سنت ادبی را، تخیل شاعران نوجوی سبک هندی دریافته است که بازتاب آن را می‌توان به طور گسترده در شعر ایشان مشاهده کرد. بر این اساس، در پژوهش حاضر تلاش شده است تا چگونگی نقش سنت ادبی در تصویرپردازی شاعران سبک هندی بررسی گردد.

۱-۱ پیشینه پژوهش

اگرچه اهمیت تصویرسازی در سبک هندی و هم‌چنین حضور و نقش سنت‌های ادبی در این تصاویر، قابل تأمل است اما پیشینه پژوهش نشان می‌دهد، تحقیقات انجام‌شده در این زمینه به چند شاعر، محدود بوده است؛ برای نمونه ناهیدی (۱۳۹۳) با پایان‌نامه کارشناسی ارشد با عنوان «بررسی سنت‌های ادبی در صد و پنجاه غزل از اشعار بیدل دهلوی» و دهلوی (۱۳۹۷) با پایان‌نامه کارشناسی ارشد با عنوان «سنت‌های ادبی در غزلیات کلیم کاشانی». با وجود این، حضور نقش‌مایه‌ها (موتیوها) به عنوان بخشی از پیکره سنت ادبی، بیشتر مورد توجه پژوهشگران در حوزه مطالعات سبک هندی قرار گرفته است؛ برای نمونه: حائری و دریاباری (۱۳۹۱) با مقاله «خلق تصاویر متعدد از یک موتیو در شعر قدسی مشهدی و مقایسه بسامد موتیوهای مشترک در شعر وی و صائب تبریزی»؛ خاکپور (۱۳۹۲) با مقاله «نگاه انتقادی و تحلیلی به جایگاه معنایی و ساختاری چند موتیو در شعر صائب» و لطیفیان و همکاران (۱۴۰۱) با مقاله «کارکردهای موتیوهای تلمیحی انبیا در غزلیات صائب تبریزی».

بنابراین، با توجه به اینکه سبک هندی، مجموعه‌ای غنی از سنت‌های ادبی را در خود، جای داده و سنت ادبی از مهم‌ترین عوامل شکل‌دهنده به تصاویر شعری این دوره است؛ جای تحقیقی جامع‌تر که نقش سنت‌های ادبی را در تصاویر شعر سبک هندی بررسی کند؛ خالی است. بر این اساس، ضرورت و اهمیت انجام چنین پژوهشی به این دلیل

است که موجب واکاوی نقش سنت‌های ادبی در تصویرسازی‌های شاعران سبک هندی می‌شود، بستری مناسب برای تشریح و تحلیل دقیق‌تر بیت‌ها فراهم می‌کند و مرز میان تکرار سنت، با تازگی را نشان می‌دهد.

۲-۱ روش پژوهش

در این پژوهش در راستای هدف تحقیق، اشعاری شاخص از شاعران سبک هندی به طور هدف‌مند انتخاب گردید و نقش و عملکرد سنت ادبی در تصویرپردازی این شاعران، در سه بخش معنوی، واژگانی و تصویری به روش توصیفی تحلیلی بررسی گردید.

۲-۲ بحث

نقش و عملکرد سنت ادبی در تصویرپردازی شاعران سبک هندی، در سه بخش معنوی، واژگانی و تصویری قابل بررسی و تأمل است.

قبل از شروع بررسی و تحلیل هر بخش، ضروریست که توجه داشت، در یک شعر منسجم، این سه بخش به همراه یکدیگر، کل واحد پیکره شعر را تشکیل می‌دهند و عملاً از یکدیگر، جدایی‌ناپذیرند. به عبارت دیگر، عامل پیوند دهنده اجزای شعر، عاطفه حاکم بر روح و روان شاعر است و بر این اساس، عواطف (یا بخش معنوی) شاعر بر ظرف زبان (بخش واژگانی) جاری می‌شود و در نهایت، از طریق فنون و تمهیدات ادبی، تصاویر مورد نظر وی (بخش تصویری) نمایش داده می‌شود. با اذعان به این مهم، در پژوهش حاضر، برای تعیین دقیق نقش سنت‌های ادبی، و هم‌چنین نشان دادن عملکرد آن‌ها در تصویرسازی شعر سبک هندی، بخش‌های سه‌گانه به طور مجزا، بحث و بررسی گردیده است.

۲-۱-۲ بخش معنوی (عواطف و باورها)

به طور کلی منظور از بخش معنوی، عواطف و باورهای نهفته در شعر است که در نتیجه، با تصاویر شاعرانه، بروز می‌یابد. در حقیقت، «عاطفه یا احساس، به اعتبار کیفیت برخورد شاعر با جهان خارج و حوادث پیرامونش، زمینه درونی و معنوی شعر است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۸۷). از طرفی بیان عواطف و اشتراک احوالات فردی در شعر سبک هندی، بسیار به چشم می‌خورد و در این میان، سنت‌های ادبی و پیشینه تثبیت‌شده آن‌ها در ذهن شاعر این سبک، موجب می‌شود عناصر بیت به گونه‌ای هماهنگ در راستای انتقال عاطفه وی حرکت کند. بررسی شعر این شاعران نشان می‌دهد، نقش سنت‌های ادبی در چگونگی به تصویر کشیدن و بروز عواطف این شاعران، تأثیرگذار بوده است؛ به بیان دیگر، شاعران سبک هندی با بهره‌گیری از قراردادهای ادبی، تجربه‌های حسی خویش را - عموماً اندوه، درد فراق، گرفتاری و سرگشتگی - به تصویر کشیده‌اند. برای نمونه، در بیت:

چو خضر ساخته آب حیاتِ گریه، مرا که هر کجا رسدم پای، گردد آنجا سبز

(واعظ قزوینی، ۱۳۵۹: ۲۵۶)

واعظ قزوینی (وفات ۱۰۹۰ هـ.)، تصویر اغراق‌آمیز بسیار گریستن را محملی برای نوآوری در تصویرسازی از آن قرار داده است و در این میان، سنت‌های ادبی مربوط به (آب) و همچنین تناسب (آب حیات و خضر) در سنت ادبی، در نمایش عاطفه شاعر، نقش داشته و تأثیرگذار بوده‌اند و پیوند و ارتباط معنوی میان عناصر بیت نیز از این طریق، محکم و استوار شده است.

در نمونه‌های زیر، نقش سنت‌های ادبی در یافتن وجوه شباهت میان احوال شاعر با سنت‌ها و پیشینه ادبی مربوط به شخصیت مورد استفاده در بیت، باعث هماهنگی اجزای بیت برای انتقال عاطفه و احساس شاعر شده است: شاعر، خود را در سرگشتگی و بی‌قراری، برابر با فرهاد و مجنون قرار می‌دهد؛ به مدد زال و بیژن، گرفتاری خود را به تصویر می‌کشد؛ تصویر اندوه فراوان خود را از طریق کوه قاف بیان می‌کند؛ گریه و انتظار خویش در فراق یار را با وامق و عذرا به تصویر می‌کشد:

فرهاد هرزه‌کارم و مجنون هرزه‌گرد این بهره‌ام ز کوه و ز هامون نوشته‌اند

(شانی تکلّو، ۱۳۹۰: ۳۷۵)

بیا ساقی آن عطسه آفتاب! که شد اختر صبح پا در رکاب

به من ده که زال ره عسرم چو بیژن اسیر چه محنتم

(زلالی خوانساری، ۱۳۸۴: ۴۳۰)

کوه قافم من و خلاقی نیست غم دل، کم ز کوه قافی نیست

(مجدوب تبریزی، بی‌تا: ۱۰)

چشم «حزین» خسته را دور از عذار خویشتن چون وامق دلسوخته با داغ عذرا کرده‌ای

(شانی تکلّو، ۱۳۹۰: ۳۷۵)

همه این تصاویر، تجربه‌ای فردی را به شکل عینی و محسوس با خواننده در میان نهاده‌اند و همدلی وی را برمی‌انگیزند. نقش سنت ادبی در بخش معنوی - به‌ویژه حوزه عاطفه - هم‌چون پلی برای پیوند میان دنیای درون شاعر باریک‌اندیش سبک هندی با تخیل و عاطفه فردی مخاطب وی است. بدین طریق، مخاطب میان عاطفه خویش با سنت ادبی و پیشینه مربوط به ماجراها و شخصیت‌های واردشده در بیت، تناسب برقرار می‌کند و آن را با ادراک فردی خویش به مقایسه می‌گذارد و این‌گونه به ادراکی بهتر از احوال شاعر دست می‌یابد.

از سویی، باورها و عقاید تثبیت‌شده پیرامون موضوعات مختلف نیز در گستره سنت‌های ادبی قرار می‌گیرند؛ بنابراین «سنت ادبی، آمیزه‌ای است از افکار و عقاید» (میرصادقی و ذوالقدر، ۱۳۷۷: ۱۷۱). برای نمونه، حضور عقیده جبرگرایی که به تبع جهان‌بینی حاکم بر جامعه ایران، در آثار بسیاری از دوره‌های ادب کلاسیک به چشم می‌خورد، نوعی سنت ادبی است و یا عقاید مربوط به ستیز دنیا (آسمان) با آدمی، هم‌چنین اثبات اندیشه‌های اخلاقی در شعر و... نیز سنت ادبی به‌شمار می‌آیند. بر این اساس، در سبک هندی، تصاویری که تحت تأثیر سنت ادبی، باور شاعر را ثابت می‌کند؛ کارکرد اثباتی دارد که این نوع کارکرد «نوعی معادله خردمندانه است و در خدمت معنی و نظم‌دهنده به اندیشه است» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۵۹). از جمله، تصویر دشمنی دنیا با آدمی (رک. واعظ قزوینی، ۱۳۵۹: ۲۷۲) یا باور به ستیز آسمان (گاه در معنای مجازی دنیا و روزگار) که در شعر شاعران سبک هندی، به طور گسترده به کار رفته است و شاعران، آن را مرکز تصویرسازی از احوال و ناکامی‌های خود قرار داده‌اند؛ برای نمونه:

شدم بیچاره‌تر تا چاره‌ام در دست گردون شد مبادا کار کس هرگز به بند کارساز افتد

(فیاض لاهیجی، ۱۳۶۹: ۲۰۱)

نیست به بزم زمانه عیش مصفا شیشه گردون، می زلال ندارد

(حزین لاهیجی، ۱۳۶۲: ۳۴۶)

و یا با استفاده از نام و ماجرای مربوط به شخصیت‌ها در سنت ادبی، باور و مفهومی تعلیمی در ساختار اسلوب معادله، ارائه داده‌اند؛ برای نمونه:

صائب تبریزی (وفات ۱۰۸۰ هـ.) برای نمایش باور به قبح تعدی و فرا رفتن از حدود، از ماجرای محمود و ایاز و شهرت ایشان در سنت ادبی، در ساختار اسلوب معادله بهره گرفته است:

تیغ ستم بین چه به زلف ایاز کرد پا از گلیم خود نباید دراز کرد

(صائب تبریزی، ۱۳۷۰: ۷۲۰)

در کنار تکرار باورهای سنتی، سنت ادبی گاهی باعث ایجاد تصاویر تازه و نوآورانه در بیان اندیشه‌های ایشان شده است؛ برای نمونه یکی از جلوه‌های بروز آن، گسترش تصویری و معنایی برخی نقش‌مایه‌ها - هم‌چون موج و حباب - در سبک هندی است.

ترکیب (موج سراب) یکی از تصاویری است که در سنت ادبی نیز سابقه دارد اما در سبک هندی، بر تنوع تصاویر آن افزوده شد؛ تا آنجا که در این سبک غالباً در جهت مضامینی از جمله مفلسی و بی‌چیزی تکرار شده است (برای نمونه، نک. ناظم هروی، ۱۳۷۴: ۸۰۹). با وجود این، باور اخلاقی رایج در سنت ادبی هم‌چون توصیه به دلبستگی نداشتن به دنیا با ترکیب تازه موج سراب آمیخته شده است که خود نشانی از ترکیب سنت با تازگی است. بیدل (وفات ۱۱۳۳ هـ.)، با استفاده از این آمیختگی، مفهوم (وجود کاذب) سراب را، به دنیا و دلبسته نبودن به آن مرتبط کرده است:

خط سیرابی ندارد مسطر موج سراب بیدل این دلبستگی برنقش آب و گل چرا

(بیدل‌دهلوی، ۱۳۸۴: ج ۱: ۱۶۱)

و یا در نمونه‌ای دیگر، تصویر مربوط به حباب بر محور ترسیم سنت ادبی ناپایداری حباب، به وجود آمده است که تصویری با کارکرد اثباتی از آن ساخته شده است:

تا چون حباب بی مغز، دلبسته هوایی در پرده حجابی، از آب زندگانی

(صائب تبریزی، ۱۳۸۱: ج ۱: ۲۹۶)

۲-۲ بخش واژگانی (تصرفات واژگانی)

یکی دیگر از بخش‌هایی که از طریق آن، سنت‌های ادبی در تصویرسازی شعر سبک هندی، نقش دارد؛ بخش واژگانی است زیرا «مهم‌ترین رکن بنای سبک هندی، اشتیاق شاعران به طغیان علیه ساختارها و هنجارهای رایج و ریشه‌دار است» (اکرمی و محمدی، ۱۳۹۹: ۳). در واقع، «واژه‌ها در پرده‌های پنهان خویش، انرژی‌های شگرفی را فرو فشرده‌اند و شاعر توانا کسی است که بتواند با ترفندی شایسته؛ هرچه بیشتر این انرژی را آزاد و کلام خود را رستاخیزی کند» (حسن‌لی، ۱۳۸۳: ۱۰۳). بررسی نقش سنت‌های ادبی در شبکه تصاویر شعر سبک هندی نشان می‌دهد، شاخص‌ترین نمود این بخش، مربوط به تصرفات واژگانی است. چیرگی سنت ادبی بر تخیل شاعران این‌دوره، موجب

شده است تا شاعران، با تصرف در قواعد و ضوابط صرفی و معنایی زبان، واژگان خودساخته‌ای را به کار گیرند تا مفاهیم بیشتر، همراه بار معنایی جدید از طریق تصویرسازی با سنت‌های ادبی، خلق کنند. سنت‌های ادبی در این بخش نیز با عملکردی دوجبه‌ی، در تصویرسازی این شاعران، نقش داشته است: از یک‌سو، حضور تمهیدات ادبی هم‌چون تلمیح، عامل تناسب و پیوند معنوی میان پیشینه ادبی و سنتی یک پدیده با سایر واژگان بیت است؛ و از سوی دیگر، تصرف واژگانی بر پایه همان تصویر سنتی از یک پدیده (شامل نام اشخاص، مکان‌ها و...) استوار و بنا شده است که در یک وجه، نوآوری شاعر را نشان می‌دهد و در وجهی دیگر، الهام‌بخش بودن سنت ادبی را آشکار می‌سازد. نتیجه انسجام یافتن تصرف واژگانی در پیکره سنت ادبی، تصاویری موجز، فشرده و گویاست که گاه، محملی برای بروز ابتکارات و نوآوری‌های شاعرانه ایشان بوده است.

نکته قابل توجه این است که تمرکز این بخش، بر تغییر ظاهر الفاظ و واژگان است که صورت ظاهری یک تصویر از سنت ادبی هستند که نتیجه آن، تکرار یک تصویر سنتی و یا نوآوری در یک تصویر سنتی است؛ برای مثال، واژه (خضر)، روستا و شکل ظاهری سنت‌های ادبی مربوط به نام شخصیتی است که یادآور تصاویری هم‌چون اسکندر، ظلمات، حیات، آب، رنگ سبز و... است. حال، چنانچه شاعری این تصاویر را که بر پایه واژه خضر بنا شده‌اند، تکرار کند؛ خواهیم گفت که سنت ادبی موجب شکل‌دهی به تصاویر وی شده است و چنانچه (خضر) را با تصرفات واژگانی همراه سازد و برای مثال، آن را در وابسته عددی (صد جهان خضر)، جای دهد؛ خواهیم گفت سنت ادبی از طریق تصرف واژگانی، موجب شکل‌گیری تصویری تازه از خضر شده است.

بررسی شعر سبک هندی نشان می‌دهد، نقش سنت ادبی در تصرفات واژگانی، با عناوین زیر، نمود یافته است:

۱-۲-۲ ساخت وابسته‌های عددی

بهره‌مندی از سنت‌های ادبی - چه به صورت تصاویر سنتی و چه به صورت قراردادهای پذیرفته‌شده در تخیل شاعران - در شاخص‌های شمارش و اندازه‌گیری پدیده‌ها و حتی مفاهیم انتزاعی در سبک هندی، موجب خلق تصاویری شده است که از هنجارهای عادی زبانی و معنایی، فراتر رفته‌اند. در حقیقت، شاعر سبک هندی با آگاهی از اینکه شمارش و اندازه‌گیری هر چیز به شاخص نیاز دارد؛ گاهی برای عبور از این هنجار و ساخت تصویری بدیع، وابسته‌های عددی با ساختار عدد + معدود را به گونه‌ای غیرمعمول و به دور از کاربردهای همیشگی آن استفاده می‌کند؛ برای مثال، صد دشت مجنون، (عدد: صد دشت + معدود: مجنون). از این رو، «ساخت وابسته‌های عددی از ویژگی‌های خاص سبک هندی است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۱: ۴۶) و این بدان جهت است که «تغییر و انقلاب در کلمات، از ویژگی‌های این سبک است» (میر و شاه‌گلی، ۱۳۹۹: ۲۷۰)؛ بنابراین، گاهی شاعران این سبک با تلاشی آگاهانه برای خلق تصاویر تازه، برخی موضوعات و سنت‌های ادبی مربوط به آن‌ها را در ساختار وابسته‌های عددی قرار داده و تصویرسازی می‌کنند. نکته جالب توجه در حضور سنت‌های ادبی در این روش، این است که تصاویر خلق‌شده، حاصل خلاقیت در به‌کارگیری سنت، در ساختاری تازه است و نقش سنت ادبی، حلقه واسطی برای برقراری تناسب واژگان و پیشینه ادبی هر پدیده (نام، مکان و...) است که در نتیجه، در خدمت بخش معنوی و تصویری قرار می‌گیرد.

برای نمونه، در بیت‌های:

قیامت می‌کند حسرت مپرس از طبع ناشادم که من صد دشت مجنون دارم و صد کوه فرهادم
(بیدل دهلوی، ۱۳۷۱: ج ۲: ۵۸۵)

سرِ هر حلقه میمی ز امام پنجم صد جهان خضر به یک چشمه حیوان، چشم است
(زلالی خوانساری، ۱۳۸۴: ۱۲۳)

یک جهان یوسف، حیا را کرده‌ای رسوای خویش چون تویی از مصر شوخی تا به اکنون برنخاست
(ناظم هروی، ۱۳۷۴: ۱۴۷)

نقش پیشینه و سنت‌های ادبی مربوط به شخصیت‌های مجنون، فرهاد، خضر و یوسف، پیونددهنده تناسب واژگان دشت (با مجنون)، کوه (با فرهاد)، خضر (با چشمه حیوان) و یوسف (با حیا و مصر) با مفهوم (بخش معنوی) مورد نظر شاعر در بیت است به‌طوری که صد دشت مجنون و صد کوه فرهاد = نمایش مفهوم سرگشتگی و عشق راستین شاعر؛ صد جهان خضر = نمایش مفهوم حیات‌بخشی وجود امام پنجم (ع)؛ یک جهان یوسف = نمایش بی‌پروایی معشوق است. و در بیت:

از تو می‌بالد به خود صد پیرهن مصر وجود کز عزیزی این جهان و آن جهان‌ت داده‌اند
(صائب تبریزی، ۱۳۷۰: ۱۲۱۶)

نقش غیرمستقیم پیشینه و سنت‌های ادبی مربوط به شخصیت یوسف، موجب پیوند تناسب واژگان پیرهن (با مصر و عزیز) است تا مفهوم ارزشمندی و ارجمندی وجود معنوی را نمایش دهد. علاوه بر این، توجه شاعر سبک هندی به سنت‌های ادبی موجب خلق نوآوری در ساخت وابسته‌های عددی نیز شده است؛ برای نمونه، زلالی خوانساری (وفات ۱۴۰۲ ه. ق) در بیت:

در ترازو بر یسار و بر یمین غنچه غنچه، بوسه‌های آتشین
(زلالی خوانساری، ۱۳۸۴: ۲۳۸)

نقش مایه غنچه را جایگزین عدد کرده و در بستری فراتر از هنجار، سخنش را برجسته ساخته است همان‌گونه که در این بیت مشاهده می‌شود شاعر علاوه بر در نظر داشتن مفهوم فراوانی بوسه، با نظر به سنت ادبی در زیرساختی تشبیهی، شباهت حالت لب‌ها هنگام بوسه به غنچه را نیز اراده کرده است.

۲-۲-۲ ساخت اسم مکان

یکی از روش‌های حوزه هنجارگریزی واژگانی، ساخت اسم مکان است که در اینجا، اسم مکان‌هایی که سنت ادبی در ساخت آن، نقش داشته؛ مورد نظر است. بنابراین یکی دیگر از جلوه‌های حضور سنت‌های ادبی، تأثیر در ساخت اسم مکان است که با فن ادبی تلمیح، همراهی جدایی‌ناپذیری دارد. با بررسی شعر سبک هندی، مشخص می‌گردد؛ ساخت اسم مکان از موضوعات و پدیده‌های گوناگون و سنت‌های ادبی مربوط به آن‌ها، غالباً نمایشی مجسم و عینی را از مفهومی انتزاعی یا حسّی، در مقابل دیدگان خواننده قرار می‌دهد. در نتیجه، عملکرد فن تلمیح و پیشینه ادبی تصاویر، تمامی جنبه معنایی بیت را در بر می‌گیرد و ایجاز‌گونه، موجب بی‌نیازی شاعر از توصیفات پی‌درپی و اضافه می‌گردد. برای نمونه، در بیت‌های:

پری‌خانه ست چشمِ مردِ آزاد ز حسن جلوه‌های سرو و شمشاد

(دانش مشهدی، ۱۳۷۸: ۳۶۴)

شد جهان پر نور تا دل را مصفا ساختم خاک، یوسف‌زار شد تا سینه را پرداختم

(صائب تبریزی، ۱۳۷۰، ج ۵: ۲۵۶۹)

که تا غزنی شد از رویش، گلستان ز حسنش، هر کناری یوسفستان

(زلالی خوانساری، ۱۳۸۴: ۵۶۷)

ز آشامیدنِ این رشک کوثر بود هر گام، خضرآباد دیگر

(قدسی مشهدی، ۱۳۷۵: ۷۹۷)

پری، در سنت ادبی با ناپیدایی و هم‌چنین زیبایی، شناخته می‌شود؛ بنابراین، (پری‌خانه) بودن چشم؛ بیانگر شباهت چشم با جایی است که پر از زیبایی است. یوسف، بر اساس پیشینه مذهبی، در سنت ادبی، با زیبایی و قداست شناخته می‌شود؛ بنابراین (یوسف‌زار) و (یوسفستان)، بیانگر مکانی است که سرشار از حضور زیبایی و زیبارویان است. خضر نیز بر اساس پیشینه مذهبی، در سنت ادبی با سبز بودن و حیات جاودان داشتن شناخته می‌شود؛ بر این اساس، (خضرآباد)، در بیت بالا بیانگر مکانی سرسبز و دارای حیات است.

همچنین در بیت زیر، طالب آملی (وفات ۱۰۳۶ ه.) با نوآوری، تلمیح و شهرت بولهب در ادبیات فارسی را در ساخت اسم مکانی به معنای سرزمین کفر به کار گرفته است:

ز بولهب‌کده دهر با عساکر شوم سوی طواف‌گه مصطفی برون تازم

(طالب آملی، بی‌تا: ۷۳۳)

۳-۲-۲ ساخت صفت

بررسی نقش سنت ادبی در تصاویر سبک هندی نشان می‌دهد، گاهی، شاعران این سبک در تصویرسازی‌های خود، سنت‌های ادبی و یا تصاویر معهود آن را در جایگاه صفت قرار داده‌اند و حتی ترکیبات وصفی تازه و نوآورانه‌ای از آن به وجود آورده‌اند؛ برای نمونه:

بلبلا! نرگس دو بیتی می‌کند وقتست وقت بر سر کرسی برآیی بانگ منصور زنی

(نظیری نیشابوری، ۱۳۴۰: ۳۶۳)

نظیری نیشابوری (وفات ۱۰۲۱ ه.)، با پشتوانه تصاویر تثبیت‌شده مربوط به شخصیت منصور حلاج در سنت ادبی (همچون بر دار شدن، انا الحق گفتن)، بانگ بلبل بر فراز گل را توصیف می‌کند.

و در بیت:

آخر به چه مایه قرب جویم بال و پر مور و راه عنقا

(همان: ۴)

با استفاده از شهرت عنقا در سنت ادبی به «دور بودن»؛ آن را به عنوان صفت راه، برای توصیف دوری آورده است. در نمونه‌ای دیگر:

در آن بزم رنگین مانی سرشت که بودش برون رانده حور سرشت

(زلالی خوانساری، ۱۳۸۴: ۸۷۹)

شاعر برای تجسم یک فضای مادی، از سنت ادبی مربوط به نام مانی استفاده کرده است؛ بدین ترتیب، مانی سرشت را در توصیف بزم رنگارنگ و مجلل قرار داده است.
و در بیت زیر:

کسی ندید قد او که بر ز عمر نخورد ز آب خضر، نهالش مگر پرومند است

(تأثیرتبریزی، ۱۳۷۳: ۳۶۶)

(خضر) نیز مطابق سنت ادبی در معنای حیات بخش، در توصیف آب به کار رفته است.

۳-۲ بخش تصویری

بهره‌گیری از سنت‌های ادبی، یکی از راه‌های مرسوم تصویرپردازی در شعر فارسی است و از آنجا که تصویرگرایی، شاخصه شعر سبک هندی به شمار می‌آید؛ شاعران این سبک کوشیده‌اند تا علاوه بر بهره‌گیری متداول از سنت‌های ادبی، از آن‌ها برای تطابق و هماهنگی با تصاویر مورد نظر خویش استفاده کنند و از این‌رهگذر، به تصاویر باریک و حتی تازه برسند؛ برای نمونه، بر اساس سنت ادبی، تصاویر تازه‌ای از (موج) در شعر برخی از این شاعران ساخته شده است: تناسب موج و چشمه در سنت ادبی، موجب شده تا از طریق این سنت ادبی، تصویر موج خط بر چهره درخشان معشوق - که هم‌چون چشمه است - تطابق پیدا کند (شوکت بخاری، ۱۳۸۲: ۳۷۸) و (جویاتبریزی، ۱۳۳۷: ۴۵۵)؛ تناسب موج و چشم و هم‌چنین نسبت دادن اضطراب به موج در سنت ادبی، موجب شکل‌گیری تصویر موج اشک در چشم شده است (جویاتبریزی، ۱۳۳۷: ۶۰۷)؛ موج هوا نیز بر ساخته‌ای از تطابق تصویری حرکت و جنبش موج با تحرک باد است (وحیدقزوینی، ۱۳۸۰: ۳۴).

گفتنی است تفاوت این بخش با بخش معنوی و واژگانی، در این است که در بخش تصویری، تمرکز بر تصاویر رایج در سنت ادبی است که با مداخله تخیل شاعران سبک هندی، تکمیل شده و به تصویری دیگر تبدیل گردیده است. به بیان دیگر، اگرچه عنصر تخیل در دیگر بخش‌ها - معنوی و واژگانی - نیز حضور دارد و به طور کلی از شعر، جدایی‌ناپذیر است اما در این بخش، به عنوان یک نقطه کانونی است که تخیلات پیشینیان (= سنت و قراردادهای ادبی) را از طریق تمهیدات ادبی هم‌چون تشبیه، استعاره و کنایه، به تخیلات نو و تازه سبک هندی، پیوند می‌دهد و با تلفیق آن‌ها، تصاویری پی‌درپی به وجود می‌آورد که تحت عناوین زیر، بررسی و تحلیل شده است:

۳-۱-۲ عملکرد سنت ادبی از طریق تشبیهات

ذوق شاعران سبک هندی در تلفیق تصاویر، سبب شده است تا در تشبیهات خود، با به‌کارگیری سنت‌های ادبی؛ پدیده‌های انتزاعی و یا حسّی را گزینش کرده و با یک‌دیگر درآمیزند و از این راه، وجوه شباهت آشکار و نهانی را به نمایش بگذارند. برای نمونه، طالب آملی (وفات ۱۴۰۳ ه. ق) مطابق سنت ادبی، بخت را به یوسف تشبیه کرده است:

یوسف بختم بحمدالله برون آمد ز چاه کوکب طالع به مصر عزتم بنمود راه

(طالب آملی، بی‌تا: ۱۸۲)

همان‌طور که در این بیت مشاهده می‌گردد، تصویر یوسف و پیشینه ادبی آن در سنت (= همراهی با چاه، مصر و عزّت)، با تصویر بخت و متعلقات آن (یعنی کوکب، طالع و راه نمودن) تلفیق شده است. نقش اصلی سنت ادبی در تلفیق این دو تصویر، پیدا کردن وجوه شباهت میان یوسف و بخت است؛ بنابراین شاعر، بر اساس دانش ادبی خویش و تحت تأثیر سنت، شباهت یوسف و بخت را در سطح ظاهری (برون آمدن از تاریکی) و در سطح نهان (درخشش، زیبایی و صداقت داشتن) قرار داده است.

افزون‌براین، سبک هندی «به دلیل ترسیم تصویرهای زنده و زیبا، سبکی شدیداً بصری است» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۳۹۳) بنابراین، اغلب تشبیهات در سبک هندی، از نوع حسّی است که گاه، این تصاویر تلفیقی با فرآینمایی‌های شاعرانه نیز همراه شده است:

ریختم اشکی که هم‌چون نار ابراهیم از آن در کنارم صد گلستان گل شکفت و لاله خاست
(شانی تکلّو، ۱۳۹۰: ۲۳۹)

پیشینه ادبی تصویر ابراهیم، نار و گلستان، تصویر فرآینمایی شده و دقیقی از بسیاری، سوزناکی و سرخی اشک را به نمایش گذاشته است. در این بیت نیز نقش سنت ادبی، با ایجاد شباهت میان تصویر اشک و نار، موجب انسجام بخشیدن به تصویر کلی بیت شده است: شاعر گرفتار در اشک خونین، هم‌چون ابراهیم در میانه آتش سرخ است. و یا در بیت:

خال در چاه زنخدانت، نشان یوسف است طرّه مشکین طنابت، سایبان یوسف است
(تأثیرتبریزی، ۱۳۷۳: ۳۶۱)

سنت ادبی، زیبایی خال را با تصویر یوسف پیوند داده است و در سوی دیگر، رشته‌های زلف مشکین معشوق را که بر خال زنج او، سایه افکنده است با ایهام تبادر به طناب، نمایش داده است. افزون‌بر آنچه گفته شد، گاه، نقش سنت ادبی در ایجاد و شکل‌گیری تصاویر نوآورانه است. بدین ترتیب، ذوق شاعران سبک هندی در تلفیق تصاویر، در کنار تخیل نوجوی ایشان سبب شده است چند تصویر حسّی (همچون نگاه، چشم، ابرو و مژگان) را با مدد یک تصویر سنتی و متعلقات آن (هم‌چون لیلی و سیه خیمه، حشم و ایوان) به تصویری واحد بدل کند؛ در بیت:

لیلی سیه‌خیمه چشمست؛ نگاهت کارآسته است از مژگان، خیل و حشم را
(جویا تبریزی، ۱۳۳۷: ۱۹)

تصویر نوآورانه (تشبیه نگاه چشم سیاه، به لیلی سیه‌خیمه)، حاصل تلفیق تصاویر تشبیه مستقیم نگاه به لیلی و هم‌چنین هم‌زمان با آن، تشبیهات مضمّر چشم به سیه‌خیمه لیلی، و مژگان به خیل و حشم است. تصویر نوآورانه جویا تبریزی (وفات ۱۱۱۰ هـ.) در بیتی از تأثیر تبریزی (وفات ۱۱۳۱ هـ.) تکرار شده است:

چشم او با طاق ابرو، لیلی و ایوان او طرّه ایوان لیلی، جرگه مژگان او
(تأثیرتبریزی، ۱۳۷۳: ۷۷۶)

تأثیر تبریزی با بهره‌گیری از تصویر جویا تبریزی، چشم را به لیلی تشبیه کرده است.

هم‌چنین، نقش سنت‌های ادبی در شکل‌گیری و ایجاد تصاویر تازه در شعر سبک هندی، موجب شده است تا شاعران باریک‌اندیش، قدمی فراتر گذارند و از طریق اضافه‌های تشبیهی، به دیگر قلمروهای تصویرسازی هم‌چون حس‌آمیزی راه جویند؛ برای نمونه، اضافه تشبیهی (للی بوی) در بیت:

شد دلم «جویا» حدی‌خوان از فغان چون عندلیب غنچه را لیلای بوی او مگر در محمل است
(جویاتبریزی، ۱۳۳۷: ۳۷۹)

جویا تبریزی (وفات ۱۱۱۰ ه.ق) از طریق حس‌آمیزی، تشبیه و تصویر لایلا و متعلقات آن در سنت ادبی، تصویری تازه ساخته است؛ بدین ترتیب، وی برای نمایش تصویری تازه از عاشق و شیدا شدن دل، بوی غنچه را در عزیز و نهفته بودن به لیلای نشسته در محمل تشبیه کرده است. سنت‌های ادبی (عاشق بودن عندلیب بر گل) و (محمل‌نشین بودن و گرمی بودن لایلا) در این بیت، موجب برقراری پیوندی قدرتمند میان سه تصویر شده است: دل شیدا به عندلیب؛ تناسب سنتی میان غنچه و عندلیب در شیدایی این‌دو؛ تناسب لایلا با محمل و حدی. بر این اساس، نقش سنت ادبی هم‌چنان به عنوان عامل پیونددهنده و جوه شباهت میان تصاویر پی‌درپی این بیت است.

در سبک هندی، هر شاعر با توجه به استعداد و بهره‌مندی از تخیل شاعرانه خویش، به دنبال تصویرسازی از عناصر طبیعت است و از آنجا که «از موضوعات اصلی این سبک، توجه به طبیعت است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۵۱۳)؛ طبیعت در شعر این شاعران، همواره زنده و پویاست. در این میان، سنت‌های ادبی نیز نقشی غیرقابل انکار دارند و نمونه‌های فراوان تصاویر حاصل از آن، بسیار است که در این پژوهش به چند مورد آن اکتفا می‌شود:

ماجرای تولد عیسی و سکوت مریم، در سنت ادبی شعر فارسی، دست‌مایه نمایش تصاویر بسیاری شده است. شاعر باریک‌اندیش سبک هندی هم‌چون سالک قزوینی (وفات ۱۰۸۴ ه.ق) نیز از طریق تلمیح و نظر داشتن به این پیشینه ادبی، یک رویداد ساده طبیعی (رویش غنچه بر شاخه) را از حد یک تصویر تکراری و عادی فراتر برده و به نمایش گذاشته است:

هر شاخ، چو مریم است خاموش عیسای شکوفه بر سر دوش
(سالک قزوینی، ۱۳۷۲: ۵۹۸)

و یا در تصویری دیگر، زلالی خوانساری (وفات ۱۰۲۵ ه.ق) سنت ادبی را تکرار کرده است به گونه‌ای که منجر به خلق حسن تعلیل و در نتیجه تصویر تازه از نقش‌مایه لاله شده است:

به لاله، مصرع تندی نوشتند سیه شد بس که مضمونش برشتند
(زلالی‌خوانساری، ۱۳۸۴: ۶۴۷)

در این بیت، ضمن تکرار سنت ادبی داغدار بودن لاله، با حسن تعلیلی تازه علت سیاهی داغ لاله را مضمون‌سازی‌های بسیار و مکرر شاعران از لاله دانسته و از این‌رو لاله مضمون‌برشته شده است. و یا در بیت:

آب در جوی، سراسیمه زدی سنگ بر سینه که یاران صد حیف
(واعظ قزوینی، ۱۳۵۹: ۵۹۶)

شاعر، با تلفیق تصویر سنت ادبی (سراسیمه و نالان بودن) آب با مفهوم هجران و جدایی از یاران، حسن تعلیلی برای سنگ برسینه‌زدن آب جسته و از رهگذر این تلفیق، بر جنبه انتزاعی تصویر بیت افزوده است.

۲-۳-۲ عملکرد سنت ادبی از طریق استعاره‌ها

شاعران سبک هندی برای تأثیر سخن در خواننده هم‌چنین ابهام‌آفرینی و تزیین کلام خویش، به خلق تصاویر متناسب از طریق ایجاد شبکه‌های ظریف ارتباطی و استعاره پرداخته‌اند. در واقع، از یک‌سو، اساس استعاره، ادعای یکسان‌انگاری است و به همین دلیل، میزان تخیل و ابهام آن، در سطح‌بالایی قرار دارد. از سوی دیگر، نقش سنت‌های ادبی به عنوان قواعد و قراردادهای پذیرفته و تثبیت‌شده در ذهن شاعران، در کشف این یکسان‌انگاری هم‌چنین تناسب، تشابه، وحدت و هماهنگی میان اجزاء تصویر سنتی با سایر پدیده‌ها و برقراری اعتدال میان آن‌ها قابل توجه است. برای نمونه، زلالی خوانساری (وفات ۱۰۲۵ ه. ق)، در بیت زیر از طریق توصیف ساقی، سخن خویش را مزین ساخته است:

جام اسماعیل، چشم مست او باغ ابراهیم، آب دست او
(زلالی خوانساری، ۱۳۸۴: ۲۲۶)

وی در مصراع دوم، ماجرای ابراهیم و گلستان (اینجا باغ) او را در سنت ادبی، دستمایه تصویری استعاری قرار داده است؛ بدین‌ترتیب (آب دست او) را استعاره از می‌گوارا و سرخ ساقی قرار داده و در حیات‌بخشی و طروات، به تصویر باغ ابراهیم پیوند زده است.

در نمونه‌ای دیگر، قدسی مشهدی (وفات ۱۰۵۶ ه. ق) در بیت زیر، از نام خضر و متعلقات آن در سنت ادبی (همچون ظلمات و آب حیات)، در کاربردی استعاری بهره برده و خضر را استعاره از قلم؛ و آب حیات را در معنای استعاری سخن حیات‌بخش به کار گرفته است:

شود خضر ره چون به سوی دوات ز ظلمت، برون آرد آب حیات
(قدسی مشهدی، ۱۳۷۵: ۵۸۳)

و یا در بیت زیر، نظیری نیشابوری (وفات ۱۰۲۱ ه. ق) سیر مسیح‌وار روح را تصویری استعاری از صعودی مقدس و پاک قرار داده است؛ هم‌چنین در مصراع دوم، طلسم در بسته بودن را استعاره از دنیا قرار داده است:

مسیح‌وار کند سیر بر فلک، روحم به این طلسم فرو بسته در، چه کار مرا
(نظیری نیشابوری، ۱۳۴۰: ۱۷)

همان‌طور که مشاهده شد، حضور سنت ادبی یا تصاویر سنتی، در ایجاد تصاویر و انتقال معنای استعاری نقش دارد.

۲-۳-۳ عملکرد سنت ادبی از طریق کنایه

شعر سبک هندی، شعری مردمی است و کنایه «از طبیعی‌ترین راه‌های بیان است که در گفتار عامه مردم و امثال و حکم رایج در زبان ایشان، فراوان می‌توان یافت... و هم‌چنین کنایه، قوی‌ترین راه القای معانی در شعر است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۱۴) و شاعران سبک هندی با بهره‌گیری از سنت ادبی، کنایه‌های قابل توجه و تازه‌ای به وجود آورده‌اند؛ آمیختگی سنت با کنایه و هم‌چنین کوشش ذهنی خواننده برای ایجاد پیوند میان معانی و ارتباط اجزای سازنده جمله کنایی، موجب التذاذ ادبی وی خواهد شد. این التذاذ ادبی، حاصل نقش سنت ادبی در برقراری تناسب میان معنای مورد نظر شاعر با اجزای جمله کنایی است.

اسیر شهرستانی (وفات ۱۰۴۹ یا ۱۰۵۹ ه.ق) در بیت زیر، با بهره‌گیری از تصویر خضر و عمر جاودان در سنت ادبی، دو کنایه تازه و نوآورانه ساخته است: در مصراع اول، «گلدسته بستن دیده از عمر جاودان» را کنایه از سراسر عمر انتظار کشیدن قرار داده است و در مصراع دوم، «باغبانی خضر از گلزار تماشا» را کنایه از گذراندن عمر در انتظار و تماشای محبوب:

دیده‌ام گلدسته می‌بندد ز عمر جاودان باغبان خضر است گلزار تماشای تو را

(اسیرشهرستانی، ۱۳۸۴: ۲۷)

بیدل دهلوی (وفات ۱۱۳۳ ه.ق)، در کاربرد کنایه (جنون کردن رخس خرام)، تصویر حسنی (خرامیدن معشوق) را با نام رخس که در سنت ادبی، با اغراق، قدرتمندی و خروش توصیف می‌شود، به تصویر کشیده است تا با افزودن وجهی از اغراق به تصویر مورد نظر خویش، بر معنای حاصل از آن نیز تأکید کند:

در عرصه‌ای که رخس خرامت، جنون کند گل، گر سوار رنگ برآید، پیاده است

(بیدل دهلوی، ۱۳۷۱: ۲۶۳)

یکی دیگر از جلوه‌های هنر شاعران این دوره در تصویرسازی با سنت ادبی، آمیختن کنایه با مخالف‌خوانی است؛ بدین‌ترتیب، شاعر سبک هندی برخلاف تصویر تثبیت‌شده در سنت ادبی، حرکت می‌کند؛ برای نمونه، سنجر کاشانی (وفات ۱۰۲۱ ه.ق) بر اساس سنت ادبی ناپایداری حباب، آن را بی‌بقا توصیف کرده است و از طرفی، با مخالف‌خوانی - که روشی برای فراتر بردن سخن از هنجارهای عادی معنایی است - کشتی نوح را نیز بی‌بقا و ناپایدار دانسته است:

در موج خیز دامن من کش کناره نیست هم‌چون حباب، کشتی نوح است بی بقا

(سنجرکاشانی، ۱۳۸۷: ۲۹۹)

و این تصویر تلمیحی و پیشینه آن در سلامت و جاودانگی را، با تصویر ناپایداری و بی‌بقا بودن حباب تلفیق ساخته است و به سخن خود، برجستگی بخشیده است.

و یا زلالی خوانساری (وفات ۱۰۲۵ ه.ق) در بیت زیر، کنایه تازه (کلاه زحل از قارون گرفتن) را ایجاد کرده است:

فلک، درگهش را همایون گرفت کلاه زحل را ز قارون گرفت

(زلالی خوانساری، ۱۳۸۴: ۴۱۱)

در این کنایه، (زحل) که در سنت ادبی، نحس است؛ با قارون که در تصویر و پیشینه ادبی، نماد تکبر و هلاکت است با یک‌دیگر به کار رفته‌اند اما با مخالف‌خوانی و خلاف‌آمد عادت، کلاه زحل (نحوست و بدعاقبتی) از سر قارون برداشته می‌شود و وی، برخلاف تصویر هنجارشده، فردی خوش‌اقبال می‌شود. بنابراین تصویری از مفهوم رفع نحوست و بداختری به شیوه‌ای متفاوت در برابر خواننده به نمایش آمده است که موجب برجستگی سخن شاعر نیز می‌شود.

نتیجه‌گیری

سنت‌های ادبی، از سویی در طول دوران شعر فارسی با ذخیره‌ای غنی از تصاویر و باورها به مرور در حافظه و تخیل شاعران، ذخیره شده‌اند و از سوی دیگر، ویژگی منشورمانند این ذخایر تصویری و معنوی، بیانگر مولد بودن سنت‌های ادبی است. در حقیقت، این ویژگی سنت‌های ادبی، باعث استمرار آن‌ها در طول دوره‌های شعر فارسی و

تصویرپردازی‌های شاعران گردیده است. بررسی سنت‌های ادبی در تصاویر شعر سبک هندی نشان می‌دهد، شاعران باریک‌اندیش این سبک نیز با استمداد از این ویژگی، در بخش‌های معنوی (عواطف و باورها)، واژگانی و بخش تصویری، به برخی تصاویر شعری برخاسته از سنت ادبی جانی تازه بخشیده‌اند. با توجه به بررسی و تحلیل سه بخش یادشده، نقش سنت‌های ادبی بر تصویرسازی شاعران سبک هندی، به طور کلی به دو صورت نمود یافته است:

الف- تکرار تصاویر شعری: سنت‌های ادبی که نسل به نسل، در طول شعر فارسی گشته‌اند و به دست شاعر سبک هندی رسیده‌اند؛ هم‌چون نیرویی فرمان‌دهنده، قواعد و تصاویر خویش را بر تخیل شاعر، چیره ساخته و بر زبان او جاری می‌سازند. بنابراین، این ویژگی‌های مکرر ادبی، در تصاویر شعری ایشان بازتاب یافته و اغلب در همان نگاه اول به چشم می‌آیند.

ب- ایجاد تصاویر شعری: در این شیوه، سنت ادبی و قواعد آن به مثابه دستمایه‌ای در جهت شکل‌گیری تصاویر تازه و حتی نوآورانه در خدمت شاعر قرار می‌گیرد لذا به شکل‌گیری تصاویر شعری در شعر ایشان منجر می‌شود. در حقیقت، جستن راهی برای رها شدن از بند تقلید و تصاویر کلیشه‌ای، انگیزه اصلی شاعر برای پشت‌پا زدن و حتی درهم شکستن قاعده‌ای سنتی است. از این رو، شاعران سبک هندی، تلاش کرده‌اند از سنت‌های ادبی، با نوآوری و زبانی تازه در ساخت تصاویر شعری بهره ببرند.

منابع

- اسیر شهرستانی، (۱۳۸۴). **دیوان غزلیات**، غلامحسین شریفی (مصحح)، تهران: میراث مکتوب.
- اکرمی، میرجلیل، محمدی، دادرس، (۱۳۹۹)، «آشنایی‌زدایی از عناصر دیوانی در غزل شاعران سبک هندی»، مجله علمی - پژوهشی شعرپژوهی (بوستان ادب)، سال ۱۲ (۳)، ۳۰-۱.
- بیدل‌دهلوی، عبدالقادر، (۱۳۸۴)، **دیوان**، خلیل‌الله خلیلی (مصحح)، ج ۱، تهران: سیمای دانش.
- بیدل‌دهلوی، عبدالقادر، (۱۳۷۱)، **دیوان**، اکبر بهداروند (مصحح)، ج ۱ و ۲، تهران: نگاه.
- تأثیر تبریزی، محسن، (۱۳۷۳)، **دیوان**، امین‌پاشا اجلائی (مصحح)، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- جویاتبریزی، میرزا داراب بیگ، (۱۳۳۷)، **دیوان**، محمدباقر (مصحح)، بی‌جا: انتشارات دانشگاه پنجاب.
- حائری، محمدحسن، دریاباری، نازگل، (۱۳۹۱)، «خلق تصاویر متعدد از یک موتیو در شعر قدسی مشهدی و مقایسه بسامد موتیوهای مشترک در شعر وی و صائب تبریزی»، فصل‌نامه علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی (ادب و عرفان)، (۳) ۱۰، ۱۱-۳۲.
- حزین لاهیجی، (۱۳۶۲)، **دیوان**، بیژن ترقی (مصحح)، بی‌جا: کتابفروشی خیام.
- حسن لی، کاووس، (۱۳۸۶)، **گونه‌های نوآوری در شعر معاصر**، تهران: ثالث.
- خاکپور، محمد، (۱۳۹۲)، «نگاه انتقادی و تحلیلی به جایگاه معنایی و ساختاری چند موتیو در شعر صائب»، نشریه زبان و ادب فارسی، سال ۶۶ (۲)، ۳۳-۶۰.
- داد، سیمای، (۱۳۸۲)، **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران: مروارید.
- دانش‌مشهدی، میررضی، (۱۳۷۸)، **دیوان**، محمد قهرمان (مصحح)، مشهد: تاسوعا.
- دهلوی، حسین، موسایی باغستانی، معصومه، واعظ، بتول، (۱۳۹۷)، **سنت‌های ادبی در غزلیات کلیم کاشانی**، پایان‌نامه (کارشناسی ارشد) تهران: دانشگاه علامه طباطبائی.
- زلالی خوانساری، محمدحسن، (۱۳۸۴)، **کلیات اشعار**، سعید شفیعیون (مصحح)، تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
- سالک قزوینی، محمدابراهیم، (۱۳۷۲)، **دیوان**، عبدالصمد حقیقت (مصحح)، بی‌جا: انتشارات ما.
- سنجرکاشانی، محمدهاشم، (۱۳۸۷)، **دیوان**، حسن عاطفی و عباس بهنیا (مصحح)، تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
- شانی تکلو، وجیه‌الدین، (۱۳۹۰)، **دیوان**، امیربانو کریمی (مصحح)، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۷۰)، **صور خیال در شعر فارسی**، چ ۵، تهران: آگاه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۷۱)، **شاعر آینه‌ها**، تهران: آگاه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۷۵)، **صور خیال در شعر فارسی**، چ ۶، تهران: آگاه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۸۳)، **ادوار شعر فارسی**، تهران: سخن.
- شوکت بخارایی، (۱۳۸۲)، **دیوان**، سیروس شمیسا (مصحح)، تهران: فردوس.
- صائب تبریزی، محمدعلی، (۱۳۷۰)، **دیوان**، محمد قهرمان (گردآوری‌کننده)، چ ۵، تهران: مؤسسه علمی و فرهنگی.
- طالب آملی، (بی‌تا)، **کلیات اشعار**، طاهری‌شهاب (مصحح)، بی‌جا: کتابخانه سنایی.
- فتوحی رود معجنی، محمود، (۱۳۸۵)، **نقد ادبی در سبک هندی**، تهران: سخن.
- فتوحی رود معجنی، محمود، (۱۳۸۹)، **بلاغت تصویر**، تهران: سخن.
- فیاض لاهیجی، عبدالرزاق بن علی، (۱۳۶۹)، **دیوان**، ابوالحسن پروین‌پریشان‌زاده (مصحح)، بی‌جا: انتشارات علمی و فرهنگی.
- قدسی‌مشهدی، حاجی محمدجان، (۱۳۷۵)، **دیوان**، محمد قهرمان (مصحح)، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.
- گلبن، محمد، (۱۳۸۰)، **نقد و سیاحت: بررسی ادبیات ایران و اروپا و مجموعه آثار دکتر فاطمه سیاح**، تهران: توس.
- گلچین معانی، احمد، (۱۳۸۱)، **فرهنگ اشعار صائب**، ج ۱، تهران: امیرکبیر.

- لطیفیان، سارا، سلطانی، حسن، جهانی، محمدتقی، (۱۴۰۱)، «کارکردهای موتیوهای تلمیحی انبیا در غزلیات صائب تبریزی»، نشریه متن‌شناسی ادب فارسی، سال ۱۴ (۲)، ۵۴، ۸۳-۱۰۱.
- مجدوب تبریزی، میرزا محمد، (بی‌تا)، **مثنوی شاهراه نجات**، بی‌جا: وزارت فرهنگ و هنر.
- میرصادقی، جمال، ذوالقدر، میمنت، (۱۳۷۷)، **واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی**، تهران: مهناز.
- میر، محمد، شاهگلی، سامره، (۱۳۹۹)، «**تجلی شاعرانه رنگ و آهنگ در غزلیات بیدل دهلوی**»، مجله شعرپژوهی (بوستان ادب)، سال ۱۲ (۳)، ۲۶۷-۲۹۴.
- ناظم هروی، (۱۳۷۴)، **دیوان، محمد قهرمان (مصحح)**، مشهد: آستان قدس رضوی.
- ناهیدی، مریم، علّامی مهماندوستی، ذوالفقار، نیک‌منش، مهدی، (۱۳۹۳)، **بررسی سنت‌های ادبی در صد و پنجاه غزل از اشعار بیدل دهلوی**، پایان‌نامه (کارشناسی ارشد)، تهران: دانشگاه الزهراء.
- واعظ قزوینی، ملّا محمد رفیع، (۱۳۵۹)، **دیوان، سیدحسن سادات ناصری (گردآوری‌کننده)**، بی‌جا: مؤسسه مطبوعاتی علی اکبر علمی.
- وحید قزوینی، محمدطاهر، (۱۳۸۰)، **فتح‌نامه قندهار**، بهداد اربابی (گردآوری‌کننده)، تهران: منشور امید.

The Role of Literary Traditions in the Imagery of Indian Style Poets

Abstract

Literary tradition is one of the most important factors that shape poetic images and thus has a special importance. On the other hand, Indian style poetry is an imaginative poem that contains a rich collection of literary traditions. Therefore, the effort of Indian style poets in creating poetic images has introduced this style as an important style in Persian poetry. Based on this, understanding and recognizing the role of literary traditions in processing the images of poets of this style can reveal the extent of their imitation or innovation in creating poetic images. In the present study, with the aim of investigating the role of literary traditions in the imagery of Indian style poets, the role of literary traditions in the images of this style has been investigated and analyzed in a descriptive-analytical way. The results of the research showed that the literary tradition has played a role in the imagery of Indian style poets through the repetition of popular images as well as the creation of new images, and it has generally been manifested in the spiritual, lexical and visual parts.

Keywords: Imagery, Indian Style, Literary Tradition.

نقد زیست‌بوم‌گرایانه در رمان نوجوان (با تکیه بر کتاب هفت خوان و خرده‌ای)

مهسا منصور صادقی گیلانی

دانش آموخته کارشناسی ارشد ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی

mahsamansour76@gmail.com

چکیده

ادبیات کودک، می‌تواند وسیله‌ای برای آموزش دانش زیست‌محیطی و تعلیم رفتارهای مناسب زیست‌محیطی نیز به کودکان باشد. با این نگاه، داستان‌ها و سروده‌های کودکان قابلیت بررسی از منظر نقدبوم‌گرا را خواهند داشت. در دهه‌های اخیر، به دلیل بحران‌های ایجاد شده در طبیعت به واسطه اعمال انسانی، بازنگری در رابطه طبیعت و انسان اهمیت ویژه‌ای یافته است و از آنجایی که، داستان‌ها و قصه‌های کودکان به دغدغه‌ها و مسائل مهمی برای آموزش به کودکان می‌پردازد؛ رابطه نزدیک انسان و طبیعت به عنوان بخش مهمی در این قصه‌ها قابل مشاهده و ارزیابی است. این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی بر مبنای نظریه نقد بوم‌گرا و به روش کتابخانه‌ای بر کتاب هفت خوان و خرده‌ای احمد اکبرپور انجام گرفته است. یافته‌ها نشان می‌دهد در نتیجه کودک و نوجوان با خواندن این داستان، متوجه پیام‌هایی زیست‌محیطی می‌شود که این پیام‌ها در پژوهش به دو قسمت مستقیم و غیر مستقیم طبقه‌بندی شده‌اند. پیام‌های مستقیم ناپسند بودن کشتار حیوانات و آلودگی‌های محیطی توسط ماشین‌ها را نشان می‌دهد و پیام‌های غیرمستقیم رمان هفت‌خوان و خرده‌ای شامل زیبایی‌های طبیعی روستا نسبت به شهر، روابط صمیمانه روستایی‌ها نسبت به شهری‌ها و ناپسند بودن شکار حیوانات با ترسیم فضای رعب‌آور شکار می‌شود.

کلیدواژه‌ها: رمان نوجوان، نقد زیست‌بوم، اکبرپور، هفت خوان و خرده‌ای.

مقدمه

ادبیات نیز به عنوان یکی از زیر شاخه‌های علوم انسانی، از منظر محیط زیستی مورد مطالعه قرار گرفت و بسیاری از اشعار و داستان‌ها، شروع به سبز شدن کردند و طبیعت بن‌مایه و بستر و زمینه بسیاری از آثار ادبی شد. این تأثیر طبیعت بر ادبیات در اعصار مختلف مورد مطالعه قرار گرفت، به عنوان مثال منوچهری در قرن سوم و چهارم هجری، نخستین شاعر طبیعت‌گرا در ادبیات فارسی معرفی می‌شود و طبیعت در شعر او برجستگی فراوانی دارد. (کوشکی و دیگران، ۱۳۹۰: ۵۵) یا در چند سال گذشته، رمان‌ها و داستان‌های زیادی به آلودگی‌های صوتی، استخراج نفت، آلودگی هوا، تخریب محیط‌زیست و... پرداختند که به نوعی تأثیر و دخالت‌های انسان بر طبیعت را نشان می‌دهد.

هر زبانی، دارای دایره واژگانی است و تأثیرات محیط بر زبان، بیشترین تأثیر را بر دایره واژگان آن زبان می‌گذارد. دایره واژگانی در هر اقلیم به سبب وجود عناصر محیطی با اقلیم دیگر متفاوت است و واژگان هر زبان، نماینده محیط فیزیکی و اجتماعی گویشوران خود هستند. برای مثال در زبان مازندرانی برای نامیدن گاوها تقریباً چهل واژه وجود دارد که بیانگر اهمیت نقش گاو در زندگی مردم این منطقه است. در زبان مازندرانی دامنه لغات مربوط به طبیعت گسترده، تنوع نام پرندگان، رستنی‌ها و دام‌های این منطقه بسیار زیاد است. این به دلیل موقعیت جغرافیایی مازندران است که در فاصله کوه و دریا نشسته و این منطقه را منبع رستن‌های گوناگون و مامن انواع حیوانات و گنجینه جلوه‌های زیبای طبیعت ساخته است. (پارساپور، ۱۳۹۲: ۶۲) سایپر عقیده دارد: «کل واژگان یک زبان سیاهه پیچیده‌ای از اندیشه‌ها، تصورات، علایق و مشاغلی است که توجه آن قوم را به خود جلب کرده‌اند». برای مثال تأثیرات طبیعت بر جوامع روستایی و جوامعی که تکنولوژی کمتر به آن وارد شده است، بیشتر است. (همان: ۶۳)

«نقد بوم‌گرا هم چنین به تأثیر نگرش‌های جنسی، نژادی، فرهنگی، دینی و فلسفی در ارتباط انسان با طبیعت می‌پردازد». (پارساپور، ۱۳۹۲: ۱۰۰-۱۰۲)

در حوزه ادبیات کودک و نوجوان نیز می‌توان ارتباط بین عناصر سازنده شعر یا داستان با مبحث طبیعت پیدا نمود. این مقوله بیشتر فرهنگی به نظر می‌رسد با این حال از دریچه ادبیات، پیش فرض بر آن است که مسائل محیطی بر تک‌تک عناصر داستانی تأثیر بگذارد که در ادامه به آن می‌پردازیم.

به طور کلی، ادبیات کودک، هم‌چون مفهوم کودکی، گستره وسیعی از تئوری‌های صاحب نظران را به خود اختصاص داده است. از نظر عده‌ای ادبیات کودک «هنر» و از نظر عده‌ای دیگر ابزار آموزش است و عده‌ای دیگر آن را روشی می‌دانند تا مفاهیم تاریخی و فرهنگی را انتقال دهند. گروهی که ادبیات کودک و نوجوان را وسیله‌ای آموزشی می‌دانند، می‌کوشند ارائه جنبه‌های اخلاقی و تربیتی را در اولویت این تعریف قرار دهند. «کولی» و «اسلیتر»، دو تن از متخصصان آموزش زبان، معتقدند ادبیات کودک وسیله‌ای برای ایجاد انگیزش‌های شخصی در بیداری علاقه دانش‌آموزان و تحریک مثبت آنان برای آموزش است و می‌تواند با خلق مفاهیم زیبا و لذت بخش، بر دانش فرهنگی و زبانی آنان تأثیر سودمند و مداومی بگذارد. (جلالی، ۱۳۹۵: ۱۹)

در داستان‌های کودکان، طبیعت علاوه بر قالب شخصیت که به آن پرداخته شد در قالب عناصری چون، درون‌مایه، پیام و موضوع داستان نیز وجود دارد.

در داستان‌های کودکان، بن‌مایه‌های زیادی که نشانگر ارتباط عمیق بین انسان و طبیعت است، وجود دارد. مانند ازدواج بین انسان و طبیعت، رابطه والدین و فرزندی بین انسان و طبیعت، تولد با استفاده از عنصری از طبیعت و غیره.

حرف اصلی و مهم‌ترین نتیجه در یک داستان، درون‌مایه است و معمولاً به صورت یک جمله خبری بیان می‌شود. درون‌مایه فکر اصلی و مسلط در هر اثری است. خط یا رشته‌ای که در خلال اثر کشیده می‌شود و وضعیت و موقعیت‌های داستان را به هم پیوند می‌دهد. به بیان دیگر، درون‌مایه را به عنوان فکر و اندیشه حاکمی تعریف کرده‌اند که نویسنده در داستان اعمال می‌کند. به همین جهت است که می‌گویند درون‌مایه هر اثری جهت فکری و ادراکی نویسنده‌اش را نشان می‌دهد. (همان: ۱۷۴)

در قصه‌های کودکان، معمولاً درون‌مایه و پیام یکسان و هم‌سو هستند. درون‌مایه و پیام داستان‌های مربوط به طبیعت، می‌تواند بی‌پاسخ نماندن نیکی و بدی توسط طبیعت، وابسته بودن همه در جهان به یک‌دیگر و آسیب دیدن کل جهان در جهت آسیب به بخشی از جهان، توسعه و پیشرفت با ارتباط مناسب با طبیعت، تلاش برای حفظ طبیعت، هم‌زیستی انسان و حیوان و مبارزه با آزار حیوانات، گریز از شهرها و پناه بردن به طبیعت و... باشد.

در رابطه با تأثیر و نقش طبیعت در موضوع داستان‌های کودکان، می‌توان گفت که به طور کلی دو دسته داستان وجود دارد: ۱ _ داستان‌هایی که در آن‌ها موضوع مستقیماً به رابطه انسان و طبیعت باز می‌گردد: الف) موضوع، درباره نیکی انسان به طبیعت و پاسخ طبیعت در مقابل این نیکی است. ب) موضوع، مدرسانی و وفاداری طبیعت به انسان است. ج) داستان‌هایی که موضوع آن‌ها، رابطه بسیار نزدیک انسان و طبیعت است که این نزدیکی، منجر به روابطی چون والدین و فرزندی، یا ازدواج با طبیعت می‌شود. ه) دسته بعدی، داستان‌هایی است که عنصری مانند دیو یا غول، در آن‌ها وجود دارد و اگر این دیو یا غول را با توجه به ویژگی‌های خارق‌العاده‌اش، نماد طبیعت بدانیم، موضوع آن‌ها ترس انسان از چهره قهرآمیز طبیعت است. ۲ _ داستان‌هایی که طبیعت، در ارتباط مستقیم با موضوع نیست، بلکه در گسترش موضوع داستان نقشی کلیدی دارد. (حیدری، ۱۳۹۹: ۱۵۴-۱۴۰) برای مثال در داستان «جک و ساقه لوبیا»، مشاهده می‌کنیم که دانه معجزه‌آسای گیاه لوبیا تبدیل به درخت بزرگی می‌شود و به شخصیت اصلی داستان (جک) کمک‌های بسیاری می‌کند. در این داستان، موضوع اصلی داستان طبیعت و مدرسانی آن نیست، اما در پیش بردن و گسترش داستان نقشی تعیین‌کننده داشته است.

در مجموع موضوع، مفهومی است که داستان، درباره آن سخن می‌گوید. در داستان، موضوعات بسیار متنوعی، می‌تواند مطرح شود. موضوع معمولاً یک کلمه یا عبارت مصدری است. موضوع، اندیشه‌ای کلی است که زیربنای داستان یا شعر قرار می‌گیرد. (داد، ۱۳۸۵: ۲۱۹)

نقد بوم‌گرا ژانرهای ادبی را مورد بررسی قرار می‌دهد و به ادبیات کودک و نوجوان نیز راه پیدا کرده است؛ چرا که ادبیات کودک وسیله‌ای برای آموزش است و ارائه جنبه‌های اخلاقی و تعلیم در اولویت آن است؛ بنابراین آموزش بسیاری از امور در مورد محیط زیست و اکوسیستم به کودکان ضروری است و از طریق ادبیات کودک صورت می‌گیرد و کودکان توسط آن می‌توانند به درکی صحیح از محیط زیست، ارتباطی دو سویه و قدردانی از آن دست یابند. بوم‌منتقدان ادبیات کودک، آثار ادبی را از نظر بازایی مولفه‌های زیست‌محیطی یعنی طبیعت واقعی، طبیعت مصنوعی و طبیعت اجتماعی و ارزش‌های ذاتی و محوری طبیعت در داستان و همین‌طور عدالت زیست‌محیطی، تقابل‌های انسان و طبیعت و نوستالژی طبیعت و... بررسی می‌کنند. مکان زیستی که به عنوان صحنه و زمینه تعریف می‌شود در داستان نقشی اساسی دارد. داستان حتماً باید درجایی اتفاق بیافتد و این صحنه شامل عصر و زمان وقوع حادثه و محل جغرافیایی و شخصیت‌ها و عادات و... می‌شود. صحنه در داستان، از محیط زندگی نویسنده نیز تأثیر می‌پذیرد. در

داستان‌های کودکان نیز مانند دیگر انواع داستان، صحنه، سازه‌ی حیاتی داستان است و این صحنه می‌تواند کوه، جنگل و دریا و... باشد. منتقدان بوم‌گرا مکان و زیستگاه را مهم‌ترین عنصر داستان می‌دانند و رابطه‌ی آن را با زیستگاه اصلی نویسنده بررسی می‌کنند. زمینه و مکان زیستی در ادبیات اقلیمی برجسته‌ترین نقش را داشته است. اقلیم محدوده‌ای است که دارای ویژگی‌های خاص آب و هوایی و جغرافیایی است و فرهنگ و آداب و رسوم و ظاهر و نوع پوشش و رفتارهای هر اقلیم با اقلیم دیگر متفاوت است.

زبان داستان نیز از مکان زیستی تاثیر زیادی می‌پذیرد. برای مثال اصطلاحات و ضرب‌المثل‌ها و انتخاب واژگان که نویسنده از مکان زیستی خاص که خود در آن می‌زیسته یا با آن آشنایی داشته به کار می‌برد، این تاثیرپذیری را نشان می‌دهد که در داستان‌های کودکان نیز بسیار دیده می‌شود. در شخصیت‌پردازی داستان‌ها نیز تاثیرپذیری از محیط زیست دیده می‌شود که این تاثیرپذیری در ظاهر و همچنین در رفتار شخصیت‌ها مشهود است. در داستان‌های کودکان نیز، به فراوانی یافت می‌شود که این شخصیت‌ها انسانی نیستند و حیوانات و گیاهان و موجودات خارق‌العاده به عنوان نمایندگان طبیعت در داستان حضور دارند. حادثه‌ها و اتفاقاتی که در داستان جریان دارد نیز، داستان را شکل می‌دهد و نوع واقعه را مکان تعیین می‌کند که این مکان می‌تواند نواحی بکر طبیعت مانند اقیانوس‌ها، مناظر با شکوه مانند جنگل‌ها، نواحی روستایی مانند مزارع و دیدنی‌های درون شهری مانند پارک‌ها باشد. کشمکش‌هایی که در داستان منجر به حادثه می‌شود عبارتند از: کشمکش‌های میان دو فرد، کشمکش‌های فرد با خودش و کشمکش‌های فرد با طبیعت؛ که کشمکش‌های فرد با طبیعت از منظر نقد بوم‌گرا اهمیت دوچندانی دارد. جنگ نیز به عنوان یکی از بزرگ‌ترین حوادث و کشمکش‌ها است که داستان‌های زیادی به آن پرداخته‌اند و نویسندگانی که دغدغه‌های زیست‌محیطی دارند سعی می‌کنند که آسیب‌های مخرب جنگ به طبیعت را نشان دهند.

حوادث و کشمکش‌ها در داستان‌های کودکان، به فراخور سن و درک آنان نیز وجود دارد و بسیاری از داستان‌های کودکان با موضوع جنگ هستند که علاوه بر آشنا کردن کودکان با این پدیده، پیامدهای زیانبار آن برای طبیعت را نیز نشان می‌دهند. در داستان‌های کودکان، طبیعت در قالب عناصری چون درون‌مایه و موضوع و پیام داستان دیده می‌شود. در این داستان‌ها، درون‌مایه‌های زیادی که نشانگر ارتباط عمیق میان انسان با طبیعت است وجود دارد. مثلاً ازدواج بین انسان و طبیعت و یا رابطه‌ی مادر فرزندی انسان و طبیعت و درون‌مایه و پیام در این داستان‌ها هم‌سو هستند. موضوع بسیاری از آثار کودکان نیز به طبیعت مربوط می‌شود. مثلاً داستان درباره‌ی نیکی انسان به طبیعت و پاسخ طبیعت در مقابل این نیکی و یا مددگرانی به طبیعت و...

احمد اکبرپور از داستان‌نویسان مطرح کودک است و به دلیل تاثیرپذیری از زیستگاه خود، آثارش قابلیت بررسی از منظر نقد بوم‌گرا را خواهد داشت که در فصل بعد به آن خواهیم پرداخت.

۲) مبحث

هفت‌خوان و خرده‌ای، یک رمان نوجوان است که از هفت داستان به هم پیوسته تشکیل شده است. شخصیت اصلی کتاب، پسری نوجوان به نام داوود است که در روستایی در حوالی شهر شیراز زندگی می‌کند. در شش داستان اول ماجراهایی که برای داوود اتفاق می‌افتد از زبان خود او بیان می‌شود. داستان اول درباره‌ی به شکار رفتن او به همراه دوستانش، کهزاد و خلیل و خسرو و نعمت است. داستان دوم، درباره‌ی فروختن گوسفند داوود به نام سبزوک و بردن

او به کشتارگاه و تصمیم داوود برای رفتن به شهر است. داستان سوم تصورات داوود از شهر و پارک و دختری است که در پارک با او آشنا می‌شود که پس از آن داوود تصمیم به رفتن به شهر برای ادامه تحصیل می‌گیرد. داستان چهارم درباره رفتن داوود به مدرسه‌ای در شهر و درگیری با پسری به نام سیامک در مدرسه و رفتنش به کلانتری است. داستان پنجم درباره رفاقت داوود و سیامک با یک‌دیگر است. داستان ششم درباره آمدن دوستان داوود از روستا به نزد اوست و در داستان هفتم، داوود فردی چهل ساله و نویسنده است که بعد از مدت‌ها از شهر به همراه همسر و فرزندش به روستایشان آمده است و خاطرات دوران نوجوانی را به همراه دوستانش تکرار می‌کند.

۲-۱ «کوه» مؤلفه اصلی هفت‌خوان و خرده‌ای

در این بخش از پژوهش ابتدا به بازیابی مؤلفه‌های زیست‌بوم پرداخته می‌شود. همان‌گونه که بیان شد مؤلفه‌های زیست‌بوم به سه قسمت محیط زیست طبیعی، مصنوعی و اجتماعی تقسیم‌بندی می‌شود. این مؤلفه‌ها شامل محیط زیستی است که بشر در تشکیل آن نقشی دارد مانند کوه‌ها، بیابان‌ها، دریاها، رودخانه‌ها، بیابان‌ها، علفزارها و مانند آن‌ها. در دو فصل اول این کتاب، داستان در محیط روستایی شکل گرفته است. این روستا، در حوالی استان شیراز و در موقعیت آب و هوایی گرم و خشک است؛ بنابراین عناصر طبیعت و محیط زیست طبیعی در این بخش‌ها، شامل کوه، چشمه، درختان و پوشش گیاهی خاص آن منطقه می‌شود. در ادامه به تحلیل و بررسی هریک از آن‌ها به عنوان عناصر طبیعت و محیط زیست طبیعی پرداخته شده است:

— **کوه:** در این بخش از مؤلفه‌های محیط زیست طبیعی جملات نقل‌شده نشان‌دهنده زیبایی و هیبت کوه‌ها هستند. در جملات «انگار فهمیده بود که من وبچه‌هایم از هیبت کوه تاریک، کمی هول برمان داشته‌است» (اکبرپور، ۱۳۹۱: ۸) و «دره در عمق کوه‌های سر به فلک کشیده، انگار ته دنیا بود. نمی‌توانستم مثل قبل که با بزرگ ترها بودم، از زیبایی‌ها و عظمت دلهره آورش لذت ببرم.» (همان: ۱۳) احساس ترس و در عین حال شگفتی از عظمت طبیعت به خوبی در عبارات «هیبت کوه تاریک» و «دره در عمق کوه‌های سر به فلک کشیده» نمایان است. این خصوصیات نشان از تأثیر عاطفی کوه‌ها بر شخصیت‌های داستان دارند و نشان‌دهنده ارتباط عمیق انسان با کوه به عنوان نمادی از قدرت و طبیعت است.

در جمله «بی اختیار به بالا، دو طرف کوه نگاه کردم که چون مادر بزرگی، دره را در دامن خود گرفته بود.» (همان: ۱۷) کوه به عنوان مادر طبیعت توصیف شده است و نمادی از حفاظت و محبت طبیعت به انسان و زندگی اوست. در بخشی دیگر، کوه به عنوان محیطی لذت بخش برای انسان، توصیف شده است. در جملات «ولی دیروز برای اولین بار گفت بیا بریم کوه خیلی می‌چسبه! گفتم: «کوه؟» گفت: «آره. کوه، چشمه داره این هوا. همه جوهره هم میوه وحشی داره.» پرسیدم: «کدوم کوه؟ مگه اینجا هم از این چیزا داره؟» (همان: ۶۰) و «تا پای کوه هنوز عطر صبحگاهی درخت‌ها همراه بود.» (همان: ۹۴) کوه، محیطی است که انسان می‌تواند، اوقات فراغت خویش را در آنجا سپری کند و از زیبایی‌های آن محیط لذت ببرد. ذکر میوه‌ها و درخت‌های گوناگون و همین‌طور عطر صبحگاهی درختان، در پای کوه، تأثیرات آرامش بخشی که طبیعت بر ذهن و روان انسان باقی می‌گذارد را نمایش می‌دهد.

هم چنین نویسنده با ذکر جمله «خط آسفالت مارپیچ در دل کوه‌ها گم می‌شد» (همان: ۲۴) تصویری تخیلی از گم شدن آسفالت‌های خیابان در کوه‌ها، از دید راوی، نمایان ساخته است و با بیان آسفالت کردن جاده‌ها و تصویر نمادین گم شدن آن در دل کوه، به تغییرات و تحولاتی که بشر در دل طبیعت ایجاد نموده است؛ نیز اشاره کرده است.

— چشمه: در این بخش در کاربرد چشمه به عنوان منبع حیات و تازگی در متن حاضر نشان داده شده است. در جمله «چشمه آرام آرام می‌جوشید» (همان: ۱۳) به خوبی نمایانگر حیات و جریان دائمی آب است که ارتباط با زندگی و پویایی دارد و در جمله «چشمه‌ای که همیشه خدا اندازه کف دست از آن آب می‌جوشید» (همان: ۱۱) ارتباط انسان با چشمه و اهمیت آن در زندگی روزمره به خوبی نمایان است.

کاربرد چشمه در جملات «وقتی به دره چشمه رسیدیم هرچند آفتاب داغ‌تر شده بود، ولی دیدن کنارهای سرسبز و خرزهره‌های میان دره غنیمتی بود» (همان: ۱۲) و «کمی جلوتر رفتم. آبشار چشمه از دور برق می‌زد. گفتم: "چه جالب! از چشمه ما هم قشنگ تره.»» (همان: ۶۰) نشان‌دهنده زیبایی بصری و آرامش چشمه هستند. رویدن کنارهای سبز و برق زدن آبشار چشمه‌ها، به خوبی نمایانگر لذتی است که انسان از زیبایی‌های طبیعت می‌برد.

— درخت‌ها و گیاهان: در این بخش کاربرد درختان و گیاهان، نشان زندگی و رشد در طبیعت هستند. در جمله «احساس می‌کردم برای آخرین باری است که می‌توانم به سرشاخه‌های سبز و خارک‌های سرخس نگاه کنم.» (همان: ۱۰) احساس نابودی و نبود زندگی را در مقابل چشمان فرد نشان می‌دهد و در عین حال در توصیف باغ‌ها و درختان میوه دار که فرد با آن در ارتباط است در جملاتی مانند: «همگی توی باغ قدم زدیم و از پرتقال‌ها و نارنگی‌هایی که هنوز سر درخت‌ها مانده بود، خوردیم.» (همان: ۹۳) و: «دخترم از پشت درخت‌های لیمو و پرتقال داد می‌زند: «عمو کهزاد، اجازه می‌دی چندتا گل بچینم؟»» (همان: ۹۱) و همین‌طور عطر صبحگاهی در ختان در جمله «هنوز عطر صبحگاهی درخت‌ها همراه بود» (همان: ۹۴) تازه بودن و زندگی در کنار طبیعت را به نمایش می‌گذارد. هم چنین، نویسنده از درختان محیط اقلیمی جنوب نیز استفاده کرده است. کاربرد نخل‌های خرما، در جملات: «هنوز خرماهای نخل هامان نرسیده بودند» (همان: ۲۰) و «نگاهم رفت به خانه و نخل قدیمی مان که لاغر و دیلاق قد کشیده بود» (همان: ۹۵) به خوبی پوشش گیاهی جنوب و رویدن نخل‌های خرما در آن منطقه را نشان می‌دهد و با بخشیدن ویژگی‌های انسانی به آن هم‌چون لاغر و بلند بودن، مخاطب را در درک بهتر ظاهر این درختان یاری کرده است.

— جانوران: طبیعت جاندار در محیط زیست طبیعی، علاوه بر گیاهان، جانوران را نیز در بر می‌گیرد. حیوانات بخش عظیمی از محیط زیست طبیعی را تشکیل می‌دهند و آسیب رسانی به گونه‌های جانوری، محیط زیست طبیعی را با خطرانی جدی رو به رو می‌کند. در این داستان با اشاره به جمله‌های: «چند تا کبک گرفته بودند و چندتا تیهو روی آتش کباب کرده بودند.» (اکبرپور، ۱۳۹۱: ۷)، «صدای جانوران و خش‌خش خزندگان، به اندازه کافی رعب آور و مخوف بود» (همان: ۸) و: «دره‌ای که روز، پر از صدای قه قرقه قرقه قر کبک‌های خوش خط و خال و ووچ ووچ سرمست چغوک‌ها بود» (همان: ۱۲) طبیعت جان دار حیات وحش توصیف شده است. نمونه اول فضای شکار را توصیف می‌کند. شکار حیوانات یکی از اصلی‌ترین راه‌های آسیب به گونه‌های جانوری است و خطر انقراض آن‌ها را به دنبال دارد که در این جمله با اسیر کردن کبک‌ها و کباب کردن تیهوها به آن اشاره شده است. در نمونه‌های بعدی، نویسنده توسط عنصر نام‌آوا^۱ با توصیف صدای حیوانات، فضای داستان را در ذهن مخاطب مجسم ساخته است.

احساسات مختلف انسان با شنیدن صدای حیوانات، هم‌چون لذت از صدای پرندگان و ترس از صدای حیوانات وحشی، نشان دهنده هم‌زیستی‌های انسان با طبیعت (حیوانات) است. از دیگر توصیف جانوران اشاره به جمله‌های: «سر و صدای گوسفندها کم‌تر می‌شد. در عوض می‌آمدند طرفم و پوزه‌هاشان را می‌مالیدند به شلوارم» (همان: ۲۴) و: «وقتی توی محل گوسفندهای خودمان را هم برای فروش گوشتش و یا قربانی کردنی، سر می‌بردند، از اول تا آخر می‌ایستادم و نگاه می‌کردم» (همان: ۸۶) است. درجمله اول همدلی انسان با حیوانات و رابطه دوستانه و صمیمی آن‌ها نشان داده شده است و در جمله دوم استفاده ابزاری انسان از آن‌ها و دیدگاه انسان محورانه به محیط زیست، به تصویر کشیده شده است. تحلیل متن ارائه شده از منظر مؤلفه‌های محیط زیست طبیعی و مصنوعی می‌تواند به ما کمک کند تا درک بهتری از ارتباط انسان با محیط زیست و هم‌چنین تأثیرات آن بر زندگی و فرهنگ روستایی و شهری به دست آوریم؛ هم‌چنین این بررسی‌ها نشان می‌دهد نویسنده التفات قابل ملاحظه‌ای به «کوه» در داستان داشته است.

۲_۲ مکان‌های سنتی و مدرن مؤلفه‌های انسان ساخت در هفت‌خوان و خرده‌ای

محیط زیست مصنوعی، آن بخشی از محیط زیست است که انسان آن را ساخته و پرداخته است. محیط‌های انسان‌ساخت در این بخش از کتاب، شامل فضاها و مکان‌های سنتی هم‌چون ارگ‌های باستانی، بازارها و فضاها و مکان‌های مدرن مانند پاساژها، سینماها و مانند آن می‌شود. محیط زیست مصنوعی، که شامل محیط انسان ساخت است، در فضاها و مکان‌های درون شهری بیشتر به چشم می‌خورد. از فصل سوم این کتاب نیز، داستان در محیط شهری اتفاق می‌افتد. بنابراین با محیط زیست انسان ساخت بیشتر روبه‌رو می‌شویم. با توجه به زیستگاه خود نویسنده که تجربه زندگی در محیط روستا و شهر را داشته است، هر دو نوع محیط زیست روستایی و شهری به خوبی توصیف شده است.

الف) مکان‌های تاریخی و سنتی:

در این بخش در جملات «ارگ‌های باستانی، چرخ و فلک، موتورسیکلت، مجسمه‌های توی میدان‌ها، پاساژهای شیشه‌ای و... گفتیم: بچه‌ها من می‌خوام برم شهر» (اکبرپور، ۱۳۹۱: ۲۳) و «اتاقی پشت بازار وکیل اجاره کردیم» (همان: ۴۴) اشارات به «ارگ‌های باستانی» و «بازار وکیل» نشان‌دهنده ارزش تاریخی و فرهنگی مکان‌های سنتی است. این مکان‌ها به عنوان نمادهای هویت فرهنگی و تاریخی جامعه به تصویر کشیده می‌شوند. در عین حال جملاتی مانند «جوری به شهر نگاه می‌کردم که آخرین بار است که آن را می‌بینم حافظ و سعدی دراز کشیده بودند و گنبد شاهچراغ برق می‌زد.» (همان: ۶۰) نشان‌دهنده احساسات فرد به مکان‌های تاریخی و اهمیت آن‌ها در محیط زندگی او است و هم‌چنین به مزارهای بزرگان واقع در شهر شیراز اشاره می‌کند که به عنوان مهم‌ترین مکان‌های تاریخی و هویت این شهر، در نظر گرفته می‌شوند. در توصیف «خانه‌های قدیمی انگار خواب آلود به زمین‌ها چسبیده بودند» (همان: ۹۵) نوع سازه‌های خانه‌های قدیمی و کوتاه و کوچک بودن آن‌ها را نمایان می‌سازد.

ب) مکان‌های معاصر و مدرن:

توصیف فضاها و مکان‌های مدرن در جملات «یا توی ساختمان چند طبقه‌ای که شب‌ها می‌خوابید و سینمایی که هرروز عصر می‌رفت، عکسی نگرفته باشد و الکی چیزی پرانده باشد؟» (همان: ۲۲) و «ارگ‌های باستانی، چرخ و فلک،

موتورسیکلت، مجسمه‌های توی میدان‌ها، پاساژهای شیشه‌ای و ... گفتیم: «بچه‌ها من می‌خوام برم شهر» (همان: ۲۳) نمایان است. عبارات «پاساژهای شیشه‌ای» و «سینما» نشان‌دهنده تغییرات در الگوهای زندگی انسان‌ها و تأثیرات مدرنیته بر محیط زندگی مصنوعی در داستان است. توصیف خط‌های آسفالت در جمله «خط آسفالت ماریچ در دل کوه‌ها گم می‌شد» (همان: ۲۴) نشان از تغییراتی است که انسان در ظاهر محیط زندگی خود ایجاد کرده است. در جمله: «ولی ساختمان‌ها و پارک و سینما که دروغ نبودند» (همان: ۲۹) اشاره به تضاد میان آمال و واقعیت‌های زندگی شهری دارند که محیط زندگی فرد را پر کرده‌اند. توصیف کارخانه کودهای شیمیایی در جمله «گفت بعد از خالی کردن گوسفندها می‌روند کارخانه کود شیمیایی» (همان: ۳۰) ساخت کارخانه‌ها در دنیای امروز توسط انسان را به تصویر می‌کشد. در نمونه‌های «حتی اگر یک دقیقه هم ماشین توی شهر نگه دارد، پیاده می‌شوم و می‌روم مسافرخانه» (همان: ۲۷) و «مدیر با ماشین خودش او را برد بیمارستان» (همان: ۴۹) توصیف مسافرخانه و بیمارستان، مکان‌های عمومی مدرن انسان ساخت که برای اسکان انسان و کمک به او ساخته شده است را، به تصویر می‌کشد. در نمونه‌های «ظهِرها توی سلف دانشگاه غذا می‌خوردم» (همان: ۸۴) و «شب‌ها از همان غذای ظهِر می‌آوردند توی خوابگاه» (همان: ۸۴) و «ما فقط مدرسه راهنمایی شبانه‌روزی داریم و هنوز دبیرستان شبانه‌روزی تو منطقه ما باز نشده» (همان: ۳۶) نمونه‌های «مدرسه‌های شبانه‌روزی»، «دانشگاه»، «خوابگاه»، توصیف مکان‌های تحصیلی مدرن است و نمونه‌های «همان رو به روی بقالی پشت درختی نشستیم» (همان: ۳۸) و «توی کلانتری، پشت یقه‌ام را گرفتند و بزکش کشاندند روی زمین» (همان: ۵۰) «بقالی» و «کلانتری» از دیگر مکان‌های عمومی انسان ساخت است که انسان در جهان امروز به منظور بهره‌وری بیشتر و فراهم نمودن شرایط بهتر برای زندگی، ایجاد نموده است. در نمونه‌های: «از کنار دریاچه کوچک توی پارک رد شدم» (همان: ۳۳) و: «پارک خیلی شلوغ بود، چرخ و فلک از دور پیدا بود» (همان: ۳۳) به پارک‌ها و زیبایی‌های آن و لزوم بودن آن در شهرها به منظور تفریح و سرگرمی اشاره شده است. (همان: ۳۳)

این کاربردها نشان می‌دهد که نویسنده چگونه توانسته است با مهارت هر دو محیط زیست طبیعی و مصنوعی را در قالب داستان خود به تصویر بکشد. این تعادل میان طبیعت و ساخت بشر به خواننده کمک می‌کند تا تأثیرات این دو محیط را بر زندگی و فرهنگ افراد در نقد روستا و شهر بهتر درک کند. ارتباطات عاطفی که شخصیت‌ها با محیط زیست خود دارند، نشان‌دهنده اهمیت طبیعت و فرهنگ در زندگی انسانی است.

۲-۳ تعاملات درونی مؤلفه محیط زیست اجتماعی

در این داستان محیط زیست اجتماعی، ارتباطات اجتماعی افراد را در بر می‌گیرد که به آن اشاره می‌شود:

__ ارتباط‌های صمیمانه و دوستانه با دوستان (کهزاد، خلیل، خسرو، نعمت) در داستان اول هنگام شکار و در کوه (اکبرپور، ۱۳۹۱: ۷-۱۷)؛ ارتباط با راننده کامیون، پیرمرد در گاراژ در داستان دوم (همان: ۱۹-۳۱)؛ ارتباط با کهزاد و دختر شهری در پارک داستان سوم (همان: ۳۳-۴۰)؛ ارتباط با مادر، سیامک، معلم، مدیر، ناظم و دیگر دانش‌آموزان در مدرسه، پلیس در کلانتری در داستان چهارم (همان: ۴۳-۵۴)؛ ارتباط با سیامک و دیگر دوستان در داستان پنجم (همان: ۵۷-۶۴)؛ ارتباط با همسایه، پلیس، دوستان در داستان ششم (همان: ۶۷-۸۱)؛ ارتباط با دوستان، همسر، اقوام، فرزند در داستان هفتم (همان: ۸۳-۹۵)

محیط زیست اجتماعی ارتباطات اجتماعی افراد را در بر می‌گیرد. در این داستان محیط زیست اجتماعی غالباً به مدرسه و محیط و کوچه و خیابان که دوستان در کنار هم قرار بگیرند محدود می‌شود.

۴-۲ گفتارهای زیست محیطی در اثر

کشتار حیوانات، تقابل اصلی زیست محیطی: همان‌گونه که توضیح داده شد؛ در تقابل‌های زیست محیطی، انسان و طبیعت در مقابل یک‌دیگر قرار می‌گیرند. در این داستان مقابله بشر و طبیعت بدینگونه آمده است:

(الف) ترس از طبیعت: در این کتاب، عنصرهای طبیعت، به عنوان چهره‌هایی ترسناک نشان داده شده‌اند که این منجر به ترس از نزدیکی به آن می‌شود. به بیان دیگر، گویا طبیعت با نشان دادن چهره‌ای ترسناک از خود در ذهن انسان، به مقابله با او می‌پردازد.

- «انگار فهمیده بود که من و بچه‌ها از هیبت کوه تاریک، کمی هول برمان داشته است.» (اکبرپور، ۱۳۹۱: ۸)

- «با دو سه روز ماندن در دل کوه، دلشوره و فکرهای درهم و برهم شروع شد» (همان: ۸)

- «حتی همراه بزرگ ترها هم، تاریکی شب و صدای جانوران و خش خش خزندگان به اندازه کافی رعب آور و مخوف بود» (همان: ۸)

__ «دو طرف کوه را دیدم که چون غولی دره را درمشت گرفته بود» (همان: ۱۶)

ترس، ناشی از عدم آشنایی با طبیعت و ناشناخته بودن آن است. در مثال‌ها طبیعت به عنوان یک عنصر هولناک و ترسناک جلوه‌گر است. در اینجا، ترس از طبیعت می‌تواند نتیجه تصورات منفی انسان از آن باشد، این فکر که طبیعت در تلاش است تا انسان را به چالش بکشد، بر احساسات انسانی تأثیر می‌گذارد. نمونه‌ها به‌خوبی این ترس را منتقل می‌کنند و نشان می‌دهند که چگونه انسان‌ها به جای همزیستی، به دوری از طبیعت و ایجاد احساس تنهایی و تردید می‌پردازند.

(ب) شکار حیوانات: شکار کردن حیوانات توسط انسان‌ها، به نوعی آسیب رسانی به طبیعت و بقای آن‌ها محسوب می‌شود. در این داستان نیز به مقابله حیوانات شکاری در مقابل انسانی که قصد در به دام انداختن آن‌ها را دارد، اشاره شده است:

- «کبک‌ها و تیهوها از دیدن مان رم می‌کردند و چغوک‌ها، انگار که سر به سرمان گذاشته باشند، دور و برمان از این درخت به آن درخت پرواز می‌کردند.» (همان: ۱۳)

این مسئله یکی دیگر از ابعاد بارز تقابل انسان و طبیعت است. رفتار شکارچیان نسبت به حیوانات نشانگر کشمکشی است که نه تنها به آسیب جدی به اکوسیستم منجر می‌شود، بلکه به احساسات پیچیده موجودات و طبیعت نیز آسیب می‌زند. بیان حالات حیوانات که از انسان‌ها می‌هراسند و از آن‌ها فرار می‌کنند، اشاره به ترس و ناامنی این موجودات است.

(ج) کشتار حیوانات در ازای به دست آوردن پول: در این کتاب شخصیت اصلی داستان، گوسفندش را در ازای به دست آوردن پول به کشتارگاه می‌برد. اگر گوسفند را به عنوان عنصری از طبیعت در نظر بگیریم، مقابله گوسفند با انسان، موقع رفتن به کشتارگاه، به نوعی مقابله انسان و طبیعت محسوب می‌شود.

- «توی دست‌های مرد درازی گیر افتاده بود و دست و پا می‌زد. چنان بع بع کش داری می‌کرد که انگار کسی را صدا می‌زد. صدایش فرق کرد با همیشه. شاید مادرش را صدا می‌زد. شاید هم دوتا خواهر و تنها برادرش، شاخشاخ را صدا زد. شاید هم داشت مرا...» (همان: ۳۹)

- «سرش را از لای میله‌ها درآورده بود و بیرون را نگاه می‌کرد. هرچه برایش دست تکان دادم نگاهم نکرد. داد زدم «سبزوک، سبزوک». ناگهان سرش را برگرداند. چشم‌هایی میشی‌اش برق می‌زد. جوری نگاهم کرد که انگار اصلاً مرا نمی‌شناخت. او فقط صاف و مات نگاهم کرد. انگار هیچ وقت باهم آشنا نبوده‌ایم. انگار من او را فرستاده بودم کشتارگاه.» (همان: ۴۰)

این بخش از داستان به وضوح نمایانگر بهره‌کشی انسان از طبیعت و عواقب عاطفی آن بر حیوانات است. شخصیت اصلی در فرآیند فرستادن گوسفند به کشتارگاه احساسی از گناه و نگرانی را تجربه می‌کند که به‌خوبی نشان‌دهنده عدم همدلی زندگی مدرن با موجودات غیرانسانی است. این کار نه تنها نشان‌دهنده سلطه انسان بر طبیعت است، بلکه بر احساسات و زندگی موجودات دیگر نیز تأکید می‌کند؛ گویی این که آن‌ها نیز زندگی و خواسته‌هایی دارند.

گفتمان زیست محیطی موجود در مثال‌ها نشان‌دهنده تقابل‌های عمیق میان انسان و طبیعت است. این تقابل‌ها عموماً به شکل ترس، شکار و بهره‌کشی از حیوانات به تصویر کشیده شده‌اند که بر اهمیت حفاظت از طبیعت و موجودات آن اشاره دارد. به طور کلی، این تحلیل‌ها در قالب گفتمان زیست محیطی می‌توانند ما را به تفکر عمیق‌تری در مورد رابطه انسان با طبیعت و مسئولیت‌های ما در قبال آن هدایت کنند. این ادبیات با تأکید بر آسیب‌هایی که انسان به طبیعت وارد می‌کند و نیز احساسات و تجارب موجودات دیگر، ما را به تأمل در مورد پایداری اکوسیستم و احترام به حقوق موجودات دیگر دعوت می‌کند. کشتارحیوانات در این داستان به عنوان اصلی‌ترین تقابل‌های میان انسان و طبیعت نشان داده شده‌اند.

تأثیرپذیری شخصیت‌های داستان از محیط زیست: انسان در عوامل متعددی از محیط زیست خود تأثیر می‌پذیرد که شرح آن بدینگونه است:

الف) تأثیر پذیری در سبک زندگی: در داستان مطرح شده، دو فضای روستایی و شهری به وضوح به تصویر کشیده شده و تفاوت‌های چشمگیری بین این دو وجود دارد. در محیط روستایی، معماری خانه‌ها ساده و سنتی است و به طبیعت نزدیک است. در جمله: «خانه‌های کاهگلی انگار خواب آلود به زمین چسبیده بودند» خانه‌های کاهگلی با سقف‌های کوتاه به نوعی حس خواب‌آلودگی و نزدیکی به زمین را منتقل می‌کنند. (اکبرپور، ۱۳۹۲: ۹۵) زندگی روزمره روستاییان به‌طور مستقیم تحت تأثیر طبیعت و منابع طبیعی قرار دارد؛ مثلاً کمبود محصولات کشاورزی و وابستگی به حیوانات برای تأمین معیشت در جمله‌های داستان نمایان است: «هنوز خرماهای نخل‌ها مان نرسیده بود و کسی گوسفندهایمان را نخریده بود» (همان: ۲۰) از سوی دیگر، در محیط شهری، معماری مدرن است، مانند اشاره به ساختمان‌های چند طبقه (همان: ۲۲) و زندگی روزمره، مشاغل و فعالیت‌های اقتصادی کاملاً با زندگی که در محیط روستایی تعریف شده است تفاوت دارد. هم‌چنین تفاوت‌های غذایی و پوشاک نیز به این دو محیط اضافه می‌شود؛ در روستا، خوراک محلی و سنتی مثل کشک و پنیر: «گفتم گوجه و خیار و کشک و پنیر محلی» (همان: ۵۹) رایج‌تر است و پوشش محلی که مرتبط با محیط زیست است با لباس‌های یراق و پولکی: «بی اختیار به لباس‌های یراق و پولکی‌اش خیره شدم» (همان: ۴۴) وصف می‌شود؛ در حالی که در شهر، مواد غذایی و نوع لباس‌ها به‌طور قابل توجهی با محیط

روستایی تفاوت دارد. این تفاوت‌ها به وضوح نمود تأثیر محیط زیست بر زندگی شخصیت‌های کتاب داستان را آشکار می‌کند و نشان می‌دهند که زندگی در هر یک از این دو فضا، به چه صورت می‌تواند شخصیت‌ها و شیوه زندگی آن‌ها را تحت تأثیر قرار دهد.

ب) تأثیر پذیری در ارتباطات و فرهنگ انسانی: طبیعت عاملی مؤثر در خلیات و رفتار آدمی و سلامت روحی و روانی او دارد. ارتباط سازنده با محیط زیست سالم و طبیعی در روحيات و رفتارها و ارتباطات انسان و در نتیجه فرهنگ و رفتارهای فرهنگی اثر گذار است. (اسکویی، ۱۳۹۹: ۱۶) در این داستان نیز مشاهده می‌کنیم که در بخش اول که داستان در محیط طبیعی روستا اتفاق افتاده است؛ ارتباطات شخصیت‌های داستان با یک‌دیگر بسیار صمیمانه‌تر از محیط شهر است. در فصل‌های اول و دوم در روستا، شاهد رفتارهای دوستانه داوود با دیگر دوستانش هستیم. مثلاً رفتن به کوه و تفریح (اکبرپور، ۱۳۹۱: ۱۷-۷) در حالی که در فصل‌های بعدی دعوایی که منجر به درگیری میان او و دیگران می‌شود را مشاهده می‌کنیم. (همان: ۴۳-۵۴) برای مثال در فصل چهارم دعوای درگیری با سیامک: «تا برگشت با مشت زد توی صورت» (همان: ۴۸) و در فصل ششم درگیری پسران داخل کوچه: «بیشتر وقت‌ها هفت‌تا و هشت‌تا می‌افتادند به جان هم» (همان: ۶۹) که می‌توان تأثیر پذیری از محیط‌های متفاوت شهر و روستا که باعث به وجود آمدن فرهنگ‌های متفاوت شده است را دلیل این اختلافات دانست؛ هم‌چنین اشاره به تحقیر و تمسخر روستاییان توسط شهری‌ها با بیان جملات «توی دهات شما تنبان چند برگه؟» (همان: ۴۳) و «به لهجه‌ام خندیدند» (همان: ۴۶) تأکیدی بر تفاوت‌های فرهنگی میان شهر و روستاست.

- جلوه‌های فضای سبز: «افزایش جمعیت و محدودیت‌های بستر طبیعی شهرها باعث از بین رفتن منابع زیست محیطی شهر از جمله باغ‌ها و مزارع می‌شود و این موضوع اهمیت فضای سبز شهری را به عنوان ریه‌های شهر برجسته‌تر می‌کند» (اسکویی، ۱۳۹۹: ۱۹). بخش زیادی از این داستان نیز در محیط شهری روایت شده است و اهمیت وجود فضای سبز در شهر به خوبی نشان داده شده است و بارها در کتاب به پارک‌ها و زیبایی‌های آن در شهر و جذابیت آن برای مردمان روستایی برمی‌خوریم:

- «پارک خیلی شلوغ بود. یک بستنی قیفی خریدم. چرخ و فلک از دور پیدا بود.» (اکبرپور، ۱۳۹۱: ۳۳)
- «از کنار دریاچه کوچک توی پارک رد شدم و مردم پشت قایق‌ها صف کشیده بودند تا نوبت شان شود.» (همان: ۳۳)

- «کهزاد گفت کارهای ماشین را زودتر راست و ریس می‌کند تا بعد از ظهر همگی برویم پارک» (همان: ۶۸)
- «بعد از ظهر کهزاد از گاراژ آمد و آماده شدیم برویم پارک» (همان: ۷۵)
با توجه به نمونه‌های ذکر شده، اهمیت وجود فضای سبز و پارک‌ها در شهرها، در این داستان به وضوح قابل دریافت است و نویسنده با اشاره‌های مکرر به پارک‌ها و جذابیت‌های آن برای اهالی روستایی اهمیت وجود آن‌ها در شهرها را نشان داده است.

- تخریب طبیعت: تخریب طبیعت در این داستان نخست با اشاره به آلودگی هوا و آلودگی صوتی توسط کامیون‌ها و ماشین‌ها است که محدود به بوق ماشین‌ها و دودی که توسط آن تولید می‌شود و آزار دهنده است؛ می‌شود.
- «آن قدر دود همه جا نشسته بود که سبزی برگ درخت‌ها پیدا نبود.» (همان: ۳۴)

«بوق ماشین‌ها بیشتر از دودشان اذیتم می‌کرد. تریلی‌ها و کامیون‌ها تا رو به روی گاراژ می‌رسیدند، دست روی بوق می‌گذاشتند و تا چند متر آن طرف‌تر ول کن نبودند. کاشکی صدای بوق شان بلبلی یا شیپوری بود. از آن صداهایی بود که تاق می‌آمد و زود تمام می‌شد و ته دل آدم را خالی می‌کرد.» (همان: ۳۵)

«تازه چشم‌هایم کمی گرم شده بود که با بوق کامیونی از جا پریدم.» (همان: ۳۸)

تخریب طبیعت یکی از چالش‌های عمده‌ای است که جوامع مدرن با آن مواجه هستند و تأثیرات آن بر روی محیط زیست و سلامت انسان‌ها به وضوح محسوس است. مثال‌ها به طور خاص به دو مورد از این آسیب‌ها، یعنی آلودگی هوا و آلودگی صوتی ناشی از وسایل نقلیه، اشاره دارد و نظر خواننده را به واقعیت‌های تلخی که در پی تخریب طبیعت ایجاد می‌شود، جلب می‌کند. مثلاً، زمانی که نویسنده می‌گوید: «آن قدر دود همه جا نشسته بود که سبزی برگ درخت‌ها پیدا نبود» (همان: ۳۴)، این جمله به وضوح بیانگر تأثیر منفی آلودگی بر روی سلامت گیاهان و به تبع آن بر اکوسیستم است. این نوع آلودگی نه تنها باعث کاهش زیبایی طبیعت می‌شود، بلکه به سلامت انسان‌ها و حیوانات نیز آسیب می‌زند. علاوه بر این، احساساتی که نویسنده از آلودگی صوتی به تصویر می‌کشد، نشان‌دهنده استرس و نارضایتی ناشی از این واقعیت است. جمله: «بوق ماشین‌ها بیشتر از دودشان اذیتم می‌کرد» (همان: ۳۵) نشان‌دهنده این است که گاهی اوقات آلودگی صوتی حتی می‌تواند تأثیرات منفی بیشتری نسبت به آلودگی هوا داشته باشد. بوق‌های ممتد و ناخوشایند کامیون‌ها و تریلی‌ها می‌تواند احساس ناامنی و ناراحتی را در انسان‌ها ایجاد کند و به نوعی به سلامت روانی آن‌ها آسیب برساند. سومین نقل قول نیز بر این نکته تأکید می‌کند که آلودگی صوتی می‌تواند به‌طور ناگهانی موجب برهم خوردن تمرکز و افزایش اضطراب شود. این مسئله نشان‌دهنده آن است که تخریب طبیعت نه تنها یک مشکل فیزیکی، بلکه یک مشکل عاطفی و روانی نیز به شمار می‌آید. در واقع تخریب طبیعت و آلودگی مترادف با آسیب به زیبایی، سلامت و آرامش زندگی است.

از دیگر عوامل تخریب طبیعت در این داستان، شکار حیوانات است که نویسنده با ذکر جمله‌هایی مانند: «تیهو و یک کبک توی حلقه‌ها اسیر شد بودند» (همان: ۱۴) به آن اشاره نموده است. شکار حیوانات توسط انسان‌ها، یکی از مهم‌ترین عوامل آسیب به گونه‌های جانوری و تخریب زنجیره محیط زیست است که به بقای نسل حیوانات نیز آسیب می‌رساند.

– نابرابری زیست محیطی: در این داستان، اگر هردو محیط طبیعی روستا و محیط شهری را مقایسه کنیم، متوجه می‌شویم که مردمانی که در محیط روستایی زندگی می‌کنند بیشتر از مردمان شهری از مواهب طبیعت بهره‌مند هستند. تفریحات، گردش‌ها، کار و امور اقتصادی مردمان روستا در این داستان به طبیعت وابسته است، در حالی که در محیط‌های شهری، کار و امور اقتصادی، تفریحات در محیط زیست انسان ساخت خلاصه می‌شود مثلاً در جایی از کتاب شخصیت اصلی (داوود) از وجود داشتن کوه و چشمه در شهر متعجب می‌شود: «پرسیدم: «کدوم کوه؟ مگه اینجا هم از این چیزا داره؟»» (اکبرپور، ۱۳۹۱: ۶۰) نمونه ذکر شده، به خوبی نمایانگر کم‌رنگ بودن طبیعت در شهرها نسبت به روستاهاست و مردمان ساکن شهرهای شلوغ بسیار کمتر از مردم روستا از این موهبت برخوردارند.

– نوستالژی طبیعت: نوستالژی طبیعت، به معنای حس دوستداری به طبیعت خود را نشان می‌دهد. در این کتاب، شخصیت اصلی، داوود، با سفر به کوه و مشاهده دره‌ها به یاد دوران نوجوانی‌اش می‌افتد. او با حسرت به خانه‌های قدیمی‌اش نگاهی می‌کند و در دلتنگی‌اش برای طبیعت بکر و اصیل، احساس غم می‌کند: «برگشتم و به روستا نگاه

کردم که دیگر خیلی کش آمده بود. خانه‌های جدید را با شکل و شمایل شهری ساخته بودند، ولی من به دنبال خانه‌های آن سال‌ها بودم. برای آخرین بار به روستا نگاه کردم و پشت سر چهارده سالگی ام راه افتادم.» (اکبرپور، ۱۳۹۱: ۹۵). این توصیف، حس آن زمان و مکان را به خواننده منتقل می‌کند و یادآور شگفتی و زیبایی‌های نیروی طبیعی است که در گذر زمان در سایه ناهمگونی‌های مدرنیته قرار گرفته است.

-حس تعلق به طبیعت: در این کتاب، احساس همراهی و همدلی با طبیعت به‌ویژه با حیوانات و زیبایی‌های طبیعی به شکل عمیقی نمایان است. شخصیت داوود تلاش می‌کند تا احساسات خود را نسبت به حیوانات به‌ویژه گوسفندانی که به کشتارگاه برده می‌شوند، به تصویر بکشد (اکبرپور، ۱۳۹۱: ۱۹). این همدلی عمیق، نه تنها اشکال گوناگون همبستگی انسان و طبیعت را بازتاب می‌دهد، بلکه احساسات شخصی داوود نسبت به گوسفندش، «سبزوک»، که به کشتارگاه می‌رود را نیز به نمایان می‌گذارد. در توصیفات او اظهاراتی مثل «وقتی چشمم به سبزوک خودمان افتاد، بی‌اختیار نشستم» (همان: ۲۴) این همدلی را بیش از پیش تأکید می‌کند. هم‌چنین، حس دوستی با طبیعت و لذت بردن از زیبایی‌های آن در وصف طبیعت در جملاتی مانند: «دیدن کنارهای سرسبز و خرزهره‌های میان چشمه غنیمتی بود» (همان: ۱۲) قابل مشاهده است و به خواننده احساسی از آرامش و شادی ناشی از نزدیکی به طبیعت را منتقل می‌کند. در این زمینه، داوود هم‌چنان با زیبایی و آرامش طبیعت ارتباط برقرار می‌کند و اوج احساسی لطیف را در این تجربه به تصویر می‌کشد و به خواننده اجازه می‌دهد تا خود را در دنیای طبیعت و در ارتباط با آن حس کند.

۵-۲ کودکان در محیط زیست هفتخوان و خرده‌ای

داستان کتاب هفتخوان و خرده‌ای، برای نوجوانان نوشته شده است و بنابراین بیشتر شخصیت‌های این کتاب را نیز، نوجوانان تشکیل می‌دهند. ارتباط شخصیت‌های داستان (نوجوانان) با محیط زیست، همانگونه که در بخش‌های قبل نیز به آن اشاره شد، به توصیف تفریح و گردش در طبیعت مانند شکار، ارتباط عاطفی با حیوانات و توصیف محیط‌های روستایی و شهری از زبان شخصیت اول و قهرمان کتاب است. این توصیفات از طبیعت که غالباً به صورت غیر مستقیم بیان شده است؛ باعث جلب توجه کودکان و نوجوانان به محیط زیست اطراف خود می‌شود؛ چرا که مخاطب این کتاب کودکان و نوجوانان هستند و با همذات پنداری کردن با شخصیت‌های کتاب، به شکلی جدی در نگاه فکری و طرح داستان، متوجه محیط زیست خود می‌شوند. جلب توجه کودکان و نوجوانان به محیط زیست از راه‌های زیر توسط نویسنده صورت می‌گیرد، که با توجه به کتاب هفتخوان و خرده‌ای به تحلیل و بررسی آن‌ها می‌پردازیم:

زبان موافق و ناموافق با کودک: نویسنده با توصیفات که از طبیعت و محیط زیست ارائه می‌دهد، در نگاه مخاطب خود به آن اثر می‌گذارد. در این داستان نیز، نویسنده با دو زبان، موافق و ناموافق با تصور کودکان و نوجوانان از طبیعت به توصیف و اشاره به محیط زیست و طبیعت پرداخته است. توصیفات زیبایی‌های طبیعت و محیط روستا و برجسته کردن آن‌ها با زبانی موافق با ذهنیت مخاطب کودک و نوجوان با محیط زیست و طبیعت که باعث نگرش مثبت آنان به محیط پیرامون خود می‌شود. مانند جملات: «آبشار چشمه از دور برق می‌زد» (اکبرپور، ۱۳۹۱: ۶۰) و ذکر «درخت‌های لیمو و نخل‌های سر به فلک نهاده روستا» (همان: ۸۹) و «عطر صحرگاهی درخت‌ها» (همان: ۹۴) حس دوستداری طبیعت را، به صورت ناخودآگاه در وجود مخاطبان بالا می‌برد. زبان ناموافق در ظاهر نزدیک به ذهنیت

کودک نیست. برای مثال هنگامی که نویسنده از هیبت کوه‌ها «از هیبت کوه تاریک کمی هول برمان داشته است» (همان: ۸) و ترسناک بودن عناصر طبیعت «تاریکی شب و صدای جانوران و خش خش خزندگان به اندازه کافی رعب آور و مخوف بود (همان: ۸) سخن می‌گوید، جلوه دیگری از طبیعت در ذهن مخاطب کودک و نوجوان خود ایجاد می‌کند و با زبانی که چندان موافق با ذهنیت کودک از طبیعت نیست، صحبت می‌کند.

کودک چالش پذیر از محیط زیست: نویسنده توسط توصیفات و حوادث زیست‌محیطی که در داستان ایجاد کرده است، سعی در به چالش کشیدن شخصیت کودکان و نوجوانان در رابطه با محیط‌زیست دارد. برای مثال در داستان اول که به موضوع شکار می‌پردازد، با حوادثی که در طول این داستان برای شخصیت‌ها، اتفاق می‌افتد نوعی ترس از شکار در ذهن مخاطب ایجاد می‌شود. همین‌طور در داستان دوم با توصیف بردن «سبزوک» به کشتارگاه، ناراحتی از کشتار حیوانات را در شخصیت کودکان شکل می‌دهد؛ هم چنین با به تصویر کشیدن محیط روستایی و طبیعت و صمیمیت‌های موجود در فضای آن در مقایسه با محیط شهری، شلوغی‌ها و شکل گرفتن فضای متشنج در بعضی از کشمکش‌ها و حوادث محیط شهری در داستان، کودکان و نوجوانان را علاقمند به محیط روستایی و طبیعت روستا می‌کند.

پیام دوستی با طبیعت به کودک: نویسنده کتاب هفتخوان و خرده‌ای، با اشاره کردن به مسائل زیست‌محیطی در طول داستان در پی رساندن پیام‌هایی به مخاطبان خود است. این پیام‌ها به دوشکل مستقیم و غیر مستقیم بیان شده‌اند که در ادامه به تحلیل و بررسی آن‌ها پرداخته می‌شود:

پیام‌های مستقیم محیط زیستی: پیام‌های مستقیم محیط‌زیستی این اثر، ناپسند بودن کشتارحیوانات در کشتارگاه‌ها: «و خیلی وقت بعد، توی عروسی یا حنابندانی، کارد پای گلپیش می‌گذاشت، نه توی یک جای غریبی مثل کشتارگاه» (اکبرپور، ۱۳۹۱: ۸۷)، آلودگی محیط زیست توسط دود ماشین‌ها و کامیون‌ها: «آنقدر دود همه جا نشسته بود که سبزی برگ درخت‌ها پیدا نبود» (همان: ۳۳) و آلودگی‌های صوتی توسط صدای بوق آن‌ها «بوق ماشین‌ها بیشتر از دودشان اذیتم می‌کرد» (همان: ۳۵) است.

۶-۲ زبان زیستی در هفتخوان و خرده‌ای: همانگونه که قبلاً بیان شد، نویسنده از محیط زیست خود تأثیر می‌پذیرد و این تأثیر پذیری در جنبه‌های گوناگونی در داستان دیده می‌شود. احمد اکبرپور نیز به طور مستقیم از محیط زیست خود تأثیر پذیرفته و از آنجاییکه تجربه زندگی در دو محیط متفاوت روستایی و شهری در حوالی جنوب کشور را داشته است؛ به خوبی به این داستان نیز، رنگ بومی بخشیده است. تأثیرپذیری او از محیط زندگی اش، علاوه بر تمامی جنبه‌های داستان، از جمله شخصیت پردازی‌ها، توصیف‌ها و حوادث در زبان داستان نیز دیده می‌شود و او به گویش خاص مردمان جنوب کشور و تفاوت لهجه‌ها در شهر و روستا اشاره نموده است. بنابر بیان دستغیب، درباره کاربرد زبان محلی در قصه‌های بومی، که در فصل پیش توضیح آن داده شد، این داستان در گروه دوم قرار می‌گیرد؛ بدین صورت که نویسنده، خود، اهل محل است به زبان معیار می‌نویسد؛ اما در بیان قصه، ضمن توصیف حالات اشخاص از گویش محلی استفاده می‌کند. تأثیر محیط بر زبان در این داستان به صورت واژگان و اصطلاحاتی که نشان دهنده گویش مردم در اقلیم جنوب است بیان شده است. مانند جملات «... ها... خوابم نمی‌بره.» (اکبرپور، ۱۳۹۱: ۱۶)، «یواش و بی سر و صدا بخواب کاکو.» (همان: ۲۸)، «قبول کاکای گلم» (همان: ۲۸)، «گفت چی میگی کاکو؟» (همان: ۵۸) به کار بردن عبارات «ها» به معنای «بله» و «کاکا» یا «کاکو» به معنای «برادر» از گویش‌های مردمان جنوب و به خصوص اهالی شیراز است. هم چنین نویسنده با بیان جملات: «سؤال پیچم کردند و به لهجه‌ام خندیدند. شاید هم

برایشان جالب بود که کلمه‌ها را مثل خودشان نمی‌گفتم» (همان: ۴۶) و «با خودم فکر می‌کردم اگر یک بچه شهری هم پیش ما درس می‌خواند شاید تا چند روزی بچه‌ها اذیتش می‌کردند و به لهجه‌اش می‌خندیدند. آخر شهری‌ها، کلمه‌ها را می‌کشیدند» (همان: ۴۷) و: «گفت: «چه سفت و سخت شهری حرف می‌زنه» (همان: ۹۱) به تفاوت‌های لهجه میان مناطق مختلف شهری و روستایی در جنوب کشور اشاره نموده است.

بنابراین، با بررسی زیست محیطی این اثر، دریافتیم که هرچند موضوعات این داستان، در ارتباط مستقیم با طبیعت نیست، اما طبیعت و محیط زیست در گسترش داستان نقشی کلیدی داشته است و بر تمامی عناصر این داستان، از قبیل، شخصیت‌ها، درون‌مایه، زبان داستان، حادثه‌ها و مانند آن تأثیرگذار بوده است و نویسنده با تأثیرپذیری مستقیم از محیط زندگی خود و وارد کردن دغدغه‌های زیست محیطی، هرچند به صورت غیر مستقیم و ناخودآگاه، به این اثر قابلیت بررسی از منظر بوم‌گرایی بخشیده است. در ادامه به بررسی زیست محیطی اثری دیگر از این نویسنده خواهیم پرداخت.

نتیجه‌گیری

در نخستین اثر احمد اکبرپور، رمان نوجوان هفت خوان و خرده‌ای، محیط زیست در سه گروه محیط زیست طبیعی، مصنوعی و اجتماعی طبقه‌بندی می‌شود. احمد اکبرپور که خود اهل روستایی در حوالی شیراز است، محل روایت این داستان را نیز در روستایی در حوالی شیراز و هم‌چنین شهر شیراز توصیف کرده است و تأثیرپذیری‌های او از محیط زیست محل زندگانی خود در این داستان به وضوح قابل دریافت است. در این رمان محیط‌زیست معرفی شده، کوه‌ها، چشمه‌ها، درختان، گیاهان خاص اقلیمی و جانوران همان منطقه می‌شوند. اکبرپور به اهمیت حفظ جان آن‌ها نیز توجه کرده است. مکان‌های انسان ساخت در رمان هفتخوان و خرده‌ای شامل فضاهای سستی هم‌چون بازارها و مکان‌های تاریخی شهر شیراز هم‌چون شاهچراغ و مکان‌های مدرن مانند ساختمان‌های چند طبقه و پارک‌ها و پاساژها و مانند آن‌ها است و محیط زیست اجتماعی ارتباط‌های اجتماعی افراد با یک‌دیگر را در شهر و روستا در برمی‌گیرد. گفتمان‌های زیست محیطی در رمان هفتخوان و خرده‌ای شامل تقابل‌های طبیعت با بشر در قالب ترس انسان از طبیعت هم‌چون ترس از هیبت کوه‌ها، فرار حیوانات از انسان در هنگام شکار و مقابله حیوان با انسان در هنگام کشتار او می‌شود. تأثیر پذیری انسان از محیط زیست در این میان با ذکر توصیفات و جمله‌هایی مشخص شده است که نوع خوراک و پوشش و شغل شخصیت‌های رمان و نوع سازه‌های شهر و روستا را تأثیرپذیر از محل زندگی شان قرار می‌دهد. برای مثال نویسنده از آش شیرازی نام برده است و لباس‌های محلی را با یراق و پولکی بودن وصف کرده است. شغل شخصیت‌های روستایی رمان نیز با شغل شخصیت‌های شهری تفاوت زیادی دارد و نوع سازه بناها در روستاها با خانه‌های کوتاه و کاهگلی و در شهرها با ساختمان‌های چند طبقه وصف می‌شود. هم‌چنین فرهنگ‌های متفاوت شهری و روستایی در شکل‌گیری عناصر داستانی نقش داشته است. اهمیت فضای سبز در شهرها با توصیف پارک‌ها، عدالت‌های محیطی با وصف بهره‌مندی بیشتر مردمان روستا از طبیعت نسبت به شهری‌ها، تخریب طبیعت در پی آلودگی‌های صوتی، آلودگی هوا و آسیب به حیوانات و نوستالژی‌های طبیعت با بیان یادکرد دوران خوشی کودکی با دیدن کوه‌ها و طبیعت بکر روستاها، تعلقات انسان به طبیعت که با ذکر زیبایی‌های طبیعت و لذت شخصیت‌های داستان از عناصر طبیعت در قالب دیالوگ و توصیف نشان داده شده است از دیگر گفتمان‌های زیست محیطی در رمان

هفتخوان و خرده‌ای است. در این رمان، فحوای کلام نویسنده گویای ارزش‌های ذاتی طبیعت هم‌چون توصیف ارزش جان گوسفند شخصیت اصلی داستان به دور از سود آن برای انسان و ارزش‌های ابزاری آن مانند شکار حیوانات برای تفریح است. نویسنده در هفتخوان و خرده‌ای از گویش اقلیمی و محلی در دیالوگ شخصیت‌ها استفاده کرده است و صراحتاً در قالب کلمات به تفاوت‌های لهجه‌ها میان مردمان شهر و روستای جنوب کشور اشاره کرده است. این داستان برای نوجوانان نوشته شده است و مخاطب با بیان مسائل زیست محیطی، سعی در جلب توجه آن‌ها نسبت به طبیعت را داشته است. این جلب توجه توسط توصیفات زیبایی‌های طبیعت مانند طبیعت بکر روستا و چشمه‌ها صورت می‌گیرد. نویسنده هم‌چنین با بیانی هم‌چون اشاره به هیبت کوه‌ها و یا صدای جانوران وحشی در تاریکی شب، توجه مخاطب نوجوان را به بخش دیگری از طبیعت با نشان داده چهره ترسناکی از آن جلب می‌کند. در این میان نویسنده با سخن گفتن از مسائل محیط پیرامون، شخصیت مخاطب کودک و نوجوان را در مقابل آن به چالش می‌کشد. برای مثال در این رمان، نویسنده با توصیف بردن گوسفند شخصیت اصلی داستان (داوود) به کشتارگاه و بیان پشیمانی وی از این اتفاق، مخاطب را با او همراه می‌کند و در نتیجه او را شخصیتی دوستدار و حامی حیوانات می‌سازد و یا با اشاره به طبیعت بکر روستا او را علاقمند به محیط‌های طبیعی می‌کند.

پی‌نوشت

نام آوا یا اسم صوت، لفظی است مرکب که معمولاً از طبیعت گرفته شده و خود بیانگر صداهایی از قبیل صوت خاص انسان یا حیوان، صوت خواندن و راندن حیوانات و صوت به هم خوردن چیزی به چیزی است مانند: هن و هن، قار قار، میومیو (انوری، گیوی، ۱۳۹۵: ۱۰۹-۱۱۰)

منابع

- اکبرپور، احمد. (۱۳۹۱). هفتخوان و خرده‌ای. تهران: نشر افق.
- احمدی گیوی، حسن و حسن انوری. (۱۳۹۰). دستور زبان فارسی ۱. تهران: انتشارات فاطمی.
- اسکویی، نرگس. (۱۳۹۹). تحلیل گفتمان محیط زیستی رمان دکتر داتیس با تکیه بر نقد بوم‌گرا. فصلنامه پژوهش‌های ادبی. شماره ۶۷. صص ۲۷-۹.
- پارساپور، زهرا. (۱۳۹۲). نقد بوم‌گرا (ادبیات و محیط زیست). تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- جلالی، مریم. (۱۳۹۵). شاخص‌های اقتباس در ادبیات کودک و نوجوان. تهران: انجمن فرهنگی هنری زنان ناشر.
- حیدری، محبوبه و شیوا حیدری. (۱۳۹۹). نقد بوم‌گرایانه قصه‌های عامیانه. دو فصلنامه علمی تخصصی زبان و ادبیات فارسی شفای دل. شماره ۶. صص ۱۳۵-۱۶۰.
- داد، سیما. (۱۳۸۵). فرهنگ اصطلاحات ادبی. تهران: دیدآور.
- دودمان کوشکی، علی و حسن سلطانی کوه بنانی و سمیه جم زاده. (۱۳۹۱). توصیف طبیعت در دیوان منوچهری و صنوبری. مجله تاریخ ادبیات. شماره ۶۹/۳. صص ۵۵-۶۶.

Ecological Criticism in the teenager's Novel (Based on the Book of Haftkhuan and Khorday)

Abstract

Ecological Criticism in the teenager's Novel (Based on the Book of Haftkhuan and Khorday)

Children's literature can be a means of teaching environmental knowledge and teaching appropriate environmental behaviors to children. From this perspective, children's stories and poems can be examined from an eco-critical perspective. In recent decades, due to the crises created in nature by human actions, reviewing the relationship between nature and humans has gained special importance, and since children's stories and tales address important concerns and issues for educating children, the close relationship between humans and nature can be observed and evaluated as an important part in these stories. This research was conducted using a descriptive-analytical method based on the theory of eco-critical criticism and a library method on the book Haft Khan and Khodray by Ahmad Akbarpour. The findings show that as a result, children and adolescents, by reading this story, understand environmental messages, which are classified into two parts, direct and indirect, in the research. Direct messages show the disapproval of animal slaughter and environmental pollution by machines, and indirect messages of the novel Haftkhan and Khordhaye include the natural beauty of the countryside compared to the city, the cordial relations of villagers towards urban dwellers, and the disapproval of animal hunting by depicting the terrifying atmosphere of hunting.

Keywords: Juvenile novel, Environmental criticism, Akbarpour, Haftkhan and Khordhaye

«دین‌باوری» در غزلیات کلیم کاشانی

محمدرضا موحدی

دانشیار گروه ادبیات فارسی دانشگاه قم

Movahedi1345@gmail.com

فاطمه کبری رجبی

دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه قم

Fakrajabi@gmail.com

چکیده

این مقاله با هدف بررسی دین‌باوری در اشعار کلیم کاشانی نگارش یافته است. بر این اساس نخست جهان‌نگری شاعر بررسی شده است؛ سپس ویژگی‌های این نوع از جهان‌بینی در مواجهه با مسائل اجتماعی جامعه معاصرش بررسی و تبیین گشته و از چگونگی اثرگذاری آن‌ها بر شعر کلیم، سخن به میان آمده است؛ از جمله این مسائل تغییر مذهب رسمی، رفاه اقتصادی و فردگرایی مورد توجه قرار گرفته است. شیوه دینداری مبتنی بر وسعت مشرب و توجه به گوهر دین و پرهیز از ظاهرگرایی و مطلق‌انگاری دیندارانه که در آن زمانه با تعبیر «زاهد» از آن یاد می‌شد، از مهم‌ترین دستاوردهای این تحقیق است.

کلیدواژه‌ها: کلیم کاشانی، دینداری، وسعت مشرب، ظاهرگرایی، اخلاق دینی.

مقدمه

کلیم کاشانی، ملقب به «خلاق‌المعانی ثانی» از شاعران برجسته سبک هندی یا اصفهانی است که شعر و اندیشه وی همانند بسیاری از شاعران دوره صفویه، تحت تأثیر عوامل و عناصری چون: جهت‌گیری سیاسی و اجتماعی و دینی صفویه، سفر به هند، گرایش به خیال‌پردازی و مضمون‌آفرینی و اندیشه‌های فلسفی شکل گرفته است. کلیم با توجه به آثار و اقوال تذکره‌نویسان و هم‌عصرانش، از نظر شخصیتی و سبکی و فکری معتدل بوده و با خوش‌نامی می‌زیسته است. وی به نسبت، شاعری پر سخن بوده و در همه انواع شعر، ذوق‌آزمایی کرده، ولی مهارت و شهرت او در غزل‌سرایی است (صفا، ۱۳۶۸، ج ۲: ۶۰)؛ غزلیاتی که مرکز ثقل اندیشه‌های فلسفی، اجتماعی و دینی وی محسوب می‌شود و هم‌چون شاعران هم‌سبک خود، حول محور مضمون‌آفرینی و خیال‌پردازی باریک‌بینانه‌اش می‌گردد. در این پژوهش با توجه به معانی و مفاهیم و واژگان مطرح در غزلیات کلیم کاشانی، به عناصر معنایی، صفات، رفتار، شخصیت و اماکنی توجه شده که دو محور دینی و غیر دینی را از هم باز می‌شناساند و راه را بر تعریف دین‌داری از منظر کلیم و البته منطبق با ضروریات جامعه او هموار می‌سازد.

تأثیر مسائل اجتماعی بر سطح زبانی شعر کلیم:

تغییر مذهب رسمی کشور از تسنن به تشیع، یکی از بزرگ‌ترین اقدامات دولت صفویه بود. شاهان این سلسله نیز که بعدها در شیعه‌گری تعصب ورزیدند، مدح شاهان توسط شاعران را ممنوع اعلام کرده و از ایشان خواستند که به جای آن، به مدح معصومین و بزرگان دین بپردازند؛ این مسئله را برخی از شاعران آن عصر برنرفته و مسیر شعر و اندیشه خود را از راه صفویه جدا کردند. بیرون آمدن این گروه از دربار و حشر و نشر ایشان با مردم، منجر به استقلال شعر و رواج آن در بین عامه مردم شد. پس از اینکه پادشاهان صفوی شاعران را از دربار راندند «شعرای اصفهان و هنرمندان دیگر آن عهد از قبیل نقاشان و فضلا در قهوه‌خانه‌ها اجتماع کرده و اشعار و آثاری را که تازه سروده و آماده کرده بودند به یک‌دیگر عرضه می‌کردند... تا آنجا که همین تحول سبب شد که شعر از انحصار دربار و طبقه مشخصی از رجال سیاست بیرون آید و به دست همه مردم از طبقات مختلف برسد و از همین جاست که مشوق عمده گویندگان آن عصر عموم مردم بودند که احترام و شخصیت عجیبی برای شعرای خود قائل بوده و اشعار آنان را شهر به شهر و دست به دست می‌بردند (فیروزکوهی، ۱۳۳۳: ۱۰).

به نظر می‌رسد تفاوت حاکمان شیعی در ایران و هند در این بود که تفکر و ایدئولوژی برای هندیان امری خصوصی بود و دخالتی در نظام حکومتی نداشت ولی حکومت صفویه تجلی یک مبارزه عقیدتی تقریباً هزارساله بود که امروز وقت به فعلیت درآوردن ادعاهایشان بود (شمس لنگرودی، ۱۳۷۶: ۳۳). از سوی دیگر مسئله رفاه اقتصادی که طبقه متوسط و نسبتاً مرفه را در جامعه آن روزگار شکل داده بود، باعث شد افراد بیشتری به شعر و شاعری روی بیاورند. رواج شعر در بین عامه مردم دو تأثیر عمده بر سطح زبانی شعر آن عصر داشت که در شعر کلیم هم قابل مشاهده است؛ یکی افزایش لغات و اصطلاحات عامیانه، که در واقع از زبان نسل جدید وارد زبان شعر شده و دیگری بسامد واژگان کهن که تا حدود زیادی کاهش یافته بود (طهماسبی و دستجری، ۱۳۹۲: ۱۳۵).

هم‌چنین، همان‌گونه که می‌دانیم گروهی از شاعران پس از خروج از دربار ایران، راهی هندوستان شدند، روابط ایران با امپراطوری عثمانی و برخی کشورهای غربی نیز در عصر صفوی رو به گسترش رفت و در نتیجه واژگان و ترکیباتی وارد زبان شعر این دوره شد که به نوعی با این دو حوزه (هندوستان و غرب) مرتبط بود.

۲-۱) دین ورزی در عصر کلیم:

مظاهر و نشانه‌های جامعه دینی مبتنی بر واقعیت‌های موجود در عصر صفوی، در اشعار کلیم کاشانی مشهود است. او علاوه بر این که به معنای دین، یعنی تقوا و زهد اشاره دارد، به ظواهر و نشانه‌های دین‌مداری هم معتقد است؛ چنان که از نظر او و در جامعه آن روزگار، بلندی ریش نشانه دین‌مداری و کوتاهی آن نشانه ننگ حرمت دین است:

ریش به قدر عصا گذار که امروز/ کوتاهی ریش ننگ حرمت دین است

(کلیم، بیت ۸، غزل ۸۹)

کلیم در دیوان اشعارش به مسائل دینی رایج عصر خود نقبی زده و از طریق زبان با وجهی ادبی نگرش خود را به نهاد مذهب بیان کرده و جامعه مورد نظرش را از این زاویه به تصویر کشیده است (طایفی و قاسمی، ۱۳۹۴: ۹)، از دیگر نشانه‌های حضور و شکل‌گیری جامعه دینی، مروت و جوان‌مردی است که صورت و معنای دین‌مداری را تشکیل می‌دهد. کلیم به افراد زاهد ربایی عصر خود نیز اشاره می‌کند که با اظهار عجز و نیاز به درگاه الهی، مفهومی به نام مروت و جوان‌مردی در افعال و کردار آنان نیست:

نیاز و عجز گدایانه می‌خرند و ندارند/ مروتی که گدایی از آن رسد به نوایی

(کلیم، بیت ۶، غزل ۵۸۹)

علت عمده بی‌توجهی سلاطین صفوی به شعر و شاعری، توجه عمده آن‌ها به تثبیت و تحکیم مبانی ایدئولوژیکشان برای استقرار حکومتی متمرکز و نیرومند بر قلمروی وسیع و یک‌پارچه بوده است و در این راه هر چیزی که هم‌سو با این خواسته‌شان بود مورد توجه‌شان واقع می‌شده. چنان‌که دیدیم، هم اینانی که ظاهراً با شعر و شاعری مخالف بودند، شانی تکلوا را برای بیتی در منقبت حضرت علی به زر کشیدند؛ و فرقتشان نیز با حاکمان شیعه هند در همین بود؛ تفکر و ایدئولوژی آن‌ها برایشان امری خصوصی بود و دخالتی در نظام حکومتی نداشت ولی حکومت صفویه تجلی یک مبارزه عقیدتی تقریباً هزارساله بود که امروز وقت به فعل درآوردن ادعاهایشان بود (شمس لنگرودی، ۱۳۶۷: ۳۷). ظواهر دین و آراستگی و بلندی ریش، داشتن دستار و دائم‌الذکر بودن از نشانه‌های حضور جامعه دینی در اشعار کلیم و اندیشه دین‌مداری مورد نظر اوست که حتی با بیان تناقض حاکم بر اجتماع و انتقاد بر مردم زمان خود، اعتقاد دینی خود را نیز اظهار می‌دارد:

طاعت مقبول درگاه الهی، آگهی ست/ خامشی بهتر از آن ذکری که دل آگاه نیست

(کلیم، بیت ۶، غزل ۱۴۸)

آن‌چه از معانی و واژگان مطرح در اشعار کلیم بر می‌آید، مفهوم دین در ذهنیت شاعر در تقابل با مفهوم غیر دینی و عملکرد و رفتارهای غیر دینی است؛ مفهومی که کلیم، خواهان زدودن آن و بازگشت به کارکرد اصلی دین است (طهماسبی و دستجری، ۱۳۹۲: ۱۳۵). در واقع می‌توان چنین نتیجه گرفت که دین علاوه بر این که مؤلفه‌ها و معانی و رفتارهای متناسب با خود را دارد، در تقابل و تضاد با مفاهیم غیردینی، یعنی زهد، یا مکانی چون صومعه

تعریف و تبیین می‌شود. از این رو کلیم سعی می‌کند دین نامقبول خود را که در جامه زهدورزی‌های ظاهرگرایانه، بروز می‌یافت، تقبیح کند.

۲-۲) زهدورزی، زاهدان ریایی

با رواج مذهب تشیع در جامعه عصر صفوی، مفهوم زهد همان معنای اولیه و ابتدایی خود را در اشعار کلیم می‌یابد که در تقابل با عصیان و گناه به معنی تقوی و پرهیز معنا می‌دهد. در این گونه موارد، زهد در معنایی قاموسی و در تضاد با عصیان به کار رفته و زمینه‌ای می‌شود برای مضمون‌آفرینی‌های این حکیم:

نیست پرهیز من از زهد که خاکم بر سر / ترسم آلوده شود دامن عصیان از من

(کلیم، بیت ۵، غزل ۵۳۵)

زاهد از بس در متاع تقوی خود آب کرد / در گمان افتاد فسق و دامن تر، باب دید

(همان، بیت ۷، غزل ۳۹۴)

با سیاست‌ورزی‌های بعدی در دوره صفوی، محیطی تعصب‌آمیز شکل گرفت و به وسیله گروهی از عالمان، آرام‌آرام مبارزه با اندیشه‌گران، فیلسوفان، صوفیان و حتی اهل اجتهاد آغاز شد که خود نشانی از تضاد و تعارض حاکم بر عصر صفوی بود. ریشه‌های این نوع از تعارض را در اشعار کلیم می‌توان ردگیری کرد. از نظر کلیم کاشانی، زاهد زمانه کسی است که به طی طریق معنوی و روحی، برای شناخت و معرفت الهی اعتقادی ندارد، بلکه در بند ظواهر و رعایت اصول ظاهری دین است؛ به همین خاطر راه کعبه را پیاده طی می‌کند؛ اما به راه و سلوک خداوندی آشنا نشده و معرفت وافی و کافی را به دست نیاورده است:

پیاده طی ره کعبه گر کند زاهد / ازین به راه خدا آشنا نخواهد شد

(همان، بیت ۲، غزل ۲۷۳)

کلیم در ابیات بسیاری، به معرفی ابعاد وجودی و شخصیتی زاهد در روزگاران خویش پرداخته است؛ به همین دلیل از مضامینی چون عادت و علاقه زاهد به اعمال دینی نه از روی دین‌مداری و توجه به معرفت الهی در اشعار خود بهره گرفته است:

دوام روزه زاهد نه از برای خداست / که طفل طبعش، قادر به ترک عادت نیست

(همان، بیت ۵، غزل ۱۲۴)

در واقع از نظر کلیم، زاهد هنوز در کودکی خود باقی مانده است. اگر روزه‌ای یا عملی مبتنی بر اعمال واجب و مستحب دینی انجام می‌دهد، از روی عادت است و عملی هم که از روی عادت باشد، مسلماً کمتر از روی خرد و عقل خواهد بود. از ویژگی زاهدان در اشعار کلیم کاشانی، این است که به تعبیر او اهل دل نیستند و به تمثیل استخوان بی‌مغز، حضوری عاری از معنا دارند:

میان زاهدان خشک، کمتر اهل دل بینی / نه هر جا استخوانی هست مغزی در میان دارد

(بیت ۸، غزل ۲۰۳)

کلیم در توصیف زاهد و تعصب و خشکی عقیده او، از کنایاتی نغز بهره می‌گیرد و ثمره زهد خشک را بی‌حاصلی و بی‌نتیجگی آن می‌داند:

دانه تسبیح بی‌آبست، کی بر می‌دهد؟/ ما چه بی حاصل به دام زهد خشک افتاده‌ایم!

(بیت ۲، غزل ۴۹۸)

وی، از زبان و امکانات زبانی به شکل و شیوه هنری استفاده می‌کند و ظرفیت زبان را به نوبه خود می‌شناسد و از زاهدان خشک با تعبیری ادبی بهره می‌گیرد و در تقابل و تضاد با هوای تر قرار می‌دهد، و منظور این است که زهد و زاهدی فی نفسه نامتعارف و ناسازگار با خرد یا حتی جامعه انسانی نیست، بلکه هوای تر و هوای نفس است که در تقابل با این معنی قرار می‌گیرد و موجبات توفان را در جامعه ایجاد می‌کند؛ به تعبیری دیگر اگر زاهدی خشک مغز همواره در خشکی خود باقی بماند و اطرافیانش نیز هم‌چون او خشک مغز باشند، شاید برای جامعه مشکلی ایجاد نکند، اما وقتی که همین زاهد در مواجهه با دیگرانی قرار می‌گیرد که البته خشک مغز نیستند و در فضایی تر نفس کشیده‌اند، موجب آزار خود و دیگران خواهد شد:

زاهدان خشک را نبود هوایش سازگار / زهد و تقوا را هوای تر به توفان می‌دهد

(بیت ۲، غزل ۳۸۳)

همان‌طور که کلیم، زهدورزی بی معرفت را با جهل و نادانی برابر می‌داند، در جایی دیگر هم شخصیت او را با دیریابی و نافهمی او همراه می‌سازد؛ چرا که در تعلیم و آموزش آن قدر کودن است که حتی برای کسب هوا (هوای نفس یا تنفس هوا) به وجود استادی ماهر نیازمند است و البته که تمایل باطنی او، تنها هوای نفس و تعلق به دنیا است: زاهد ز بس به مکتب تعلیم کودن است / استاد خواهد از همه کسب هوا کند

(بیت ۳، غزل ۳۱۰)

کلیم در بخشی از ابیات خود، از صنایعی چون تقابل و تضاد و تناسب و کنایات هم بهره گرفته که همواره مورد توجه او بوده است. او زاهد را به تردامنی و ناپاکی می‌شناسد و معرفی می‌کند که آن اندازه مرتبه بلندی ندارد تا چونان ابراهیم، آتش را به سبزه مبدل کند! اگر سبزه هم جای دود سر بر می‌زد، باز همان دود خود را از میان آتش نشان می‌داد: زاهد از تردامنی دامن چو اخگر می‌زند / سبزه جای دود از آتش همان سر بر زند

(بیت ۱، غزل ۳۰۵)

در جای دیگر، زاهد را به کنایه تردامن و در مقابل پاکی می‌شناساند و چاره‌ای بر خشکی زهد او و تردامنی‌اش نمی‌بیند؛ درکنار این مفاهیم، از غم عشق خود چنین توصیفی ارائه می‌کند: اگر چه می‌دانم تردامنی زاهد متعصب چاره‌ای ندارد - حتی اگر از آتش بگذرد - من از آتش گذشتم و به خون دل، که همان غم عشق است، دچار شدم. یکی از مؤلفه‌های شخصیتی زاهد در جامعه مطرح در اشعار کلیم، مخالفت او با باده‌پیمایی به وقت بهار و هوای بارانی است و این که زهد خشک، مانع تأثیر و تغییر در آدمی می‌شود:

هوای کشمیر از زهد خشک اثر نگذاشت / ز باده دست کشیدیم، ابر تر نگذاشت

(بیت ۱، غزل ۱۶۱)

تعصب و خشکی مذهب زاهد، با روزه‌داری او نمود می‌یابد و کلیم معتقد است این نوع رفتار نوعی بیماری است که باید با نوشیدن درمان شود و جایگاهی که برای این کار تعیین می‌کند، میخانه است:

شب عید است، می‌باید در میخانه واگردن / به می، خشکی زهد روزه‌داران را دوا کردن

(بیت ۱، غزل ۵۲۵)

کلیم علاوه بر معرفی و ارائه ویژگی‌های شخصیتی زاهد، به شکل و نوع دین‌داری او هم اشاره می‌کند و معتقد است دین او ناقص و ثمره آن صرفه و نصیب خودبینی و خودمحوری است که تنها جنبه فردی ندارد و باید به بُعد اجتماعی و اثرگذاری آن در سطح اجتماع نیز توجه داشت:

صرفه خود گر کسی بیند نه جای طعنه‌ای است / دین ناقص را اگر زاهد به دنیا می‌دهد

(بیت ۴، غزل ۳۸۱)

کلیم، زاهد را در سطح فرودین توجه به معشوق و امور دنیایی‌اش می‌داند و این تمرکز زهدورزانه به لذاذ مادّی معشوق، از طاعت و توجه به امور معنوی‌اش می‌کاهد و در تقابل با آن است:

طاعت زاهد چو آه بوالهوس بالا نرفت / زان‌که معراج امید او وصال حور بود

(همان، بیت ۶، غزل ۳۳۳)

مشخصه‌های سبک هندی در اشعار کلیم جلوه بارزی دارد و به شکل تمثیل در اشعارش نمود می‌یابد و همین امر، زمینه مشترکی است میان او و هم‌عصران او، از جمله صائب. از جمله ویژگی‌های رفتاری زاهد، اشتغال ذهنی اوست به پرهیز از شراب‌خواری که به عنوان خصیصه‌ای غیر دینی معرفی شده است:

عاقبت زاهد سر در قدح باده نهاد / بس که عادت به دهن آب کشیدن دارد

(همان، بیت ۶، غزل ۲۰۴)

کلیم البته هم‌چون بسیاری از شاعران عارف، از انواع می و مفهوم و معناهای متفاوتی از آن سخن می‌گوید؛ در یک بیت زاهد را به شراب‌گریز می‌شناساند و در بیت دیگری از نوعی دیگر می و باده سخن به میان می‌آورد که عارف خود از آن بهره می‌گیرد و زاهد از آن به دور است و حسرت اثر آن را بر دل دارد. در واقع می و باده زاهد، طمع و آز او را به امور دنیوی می‌افزاید و صافی درونش را از میان می‌برد و می و باده مورد نظر کلیم، به پاکی درون و اصلاح رفتار می‌انجامد:

ما را بود به دامن از می اگر نشانی / زاهد به دل ز حسرت، داغ شراب دارد

(بیت ۷، غزل ۱۹۷)

بسامد تقابل مفهوم خشکی و تردامنی در اشعار کلیم به قدری است که علاوه بر تأکید بر اهمیت بالای این مفهوم نزد او، می توان پژوهش مستقلی در این زمینه ترتیب داد. او از باده‌کشی زاهد متعصب سخن می‌گوید که اگر باده‌کشی هم گردد، ناگوار است و مناسب نظر کلیم نیست؛ چرا که می‌داند و می‌شناسد که زاهد چنین شیوه درستی را بر نمی‌تابد: ناگوار است ارچه زاهد، باده‌کش گردد کلیم / بر نمی‌آید ز خشکی، گرچه تردامن شود

(بیت ۱۱، غزل ۳۶۱)

از نظر کلیم، نتایج زهد زاهد، آلودگی و ناپاکی اوست؛ چرا که گرفتار تعلقات و امور دنیوی است؛ حال آن‌که خود را از آن مُبرا هم می‌داند:

حاصل پرهیز زاهد نیست جز آلودگی / کرده پر خار تعلق، دامن برچیده را

(بیت ۳، غزل ۴۸)

یکی دیگر از ویژگی‌های زاهد متعصب، مدعی بودن اوست و رفتار او از سر خشکی و تعصب، چونان سرابی است که نتیجه و ثمری ندارد:

زاهد از خشکی سراب وادی بی حاصل است / طعنه‌ها دارد به دریا هر که دامانش تر است

(همان، بیت ۲، غزل ۹۰)

واژه‌های زهد و زاهد مطابق با کارکرد معنایی متناقض آن‌ها در اغلب متون ادب فارسی، از جمله غزلیات حافظ شیرازی، در اشعار کلیم کاشانی با کارکرد و عملکرد اجتماعی‌اش، و البته با توجه به جنبه‌های جزئی و نه جامع، آمده است. محوریت مفهوم دین در اشعار کلیم، با نقش‌آفرینی همین واژگان در بافت‌های گوناگون زبانی است. در واقع، آنچه معیار دقیق دین و دین‌داری در اشعار کلیم، به خصوص در عصر صفوی محسوب می‌شود، زاهد است؛ زاهدی که با تعصب و جزمیت در اشعار این شاعر نمایان می‌شود و عملکرد اجتماعی او در میان مردم و تظاهر او به دین‌داری و اظهار به روزه‌داری و عادت به اعمال مستحب و واجب و هم‌چنین بی‌ثمر بودن پرهیزش، دینی را ارائه می‌دهد که ناقص است. در واقع کلیم همین معیار دینداری را مورد انتقاد قرار می‌دهد و آن را متوجه به معشوقان دنیایی و نصیب این جهانی‌اش می‌بیند. کسی که ناپاک است و مدعی پرهیز و زهدی است آمیخته به هوا و هوس. علاوه بر وجود زاهد و رفتار و عملکرد او در اجتماع پیرامونی کلیم، ابزار غیر دینی هم که در جامعه او وجود دارد و هم‌چنان در تقابل با دین‌مداری و تثبیت آن است، باده و متعلقات آن است که بهره‌گیری از آن، خشکی زهد و تعصب زاهد را می‌افزاید و هیچ‌گاه نمی‌تواند، با باده معنوی مورد نظر کلیم برابری کند.

کلیم هم مانند حافظ شیرازی، از زهد ریایی و زهدفروشان زمان خود می‌رنجد و معتقد است زهدی که در دل به شکل ذکر الهی نمود نیابد و با تعصب و جزمیت همراه باشد، با مفهوم صومعه پیوند خورده است. در واقع طرح مکانی است که تضاد معنایی میان دین و عناصر غیر دینی را بیان می‌دارد و آن هم جایی است که صومعه و محل بت‌ها نام گرفته است:

در کشور این زهدفروشان نتوان یافت / یک صومعه کان راه به بت‌خانه ندارد

(همان، بیت ۶، غزل ۲۱۳)

مبارزه با زهد به مثابه امری اعتقادی

وجود و حضور زاهدان ریایی در همه جوامع تاریخی دلیلی بر کنش آنان در هر دوره و هر شرایط فرهنگی - اجتماعی و سیاسی است که بازتاب آن در آثار و کتب ادبی هم، با تنوع و شیوه‌های رایج و صنایع لفظی و معنوی و به طور کلی مضمون سازی‌های بدیع مطرح شده است. در جامعه عصر صفوی به سبب این که مذهب تشیع به تازگی رسمی و رایج شده بود، حضور این نوع از زاهدان طبیعی به نظر می‌رسید و خیلی‌ها از این موضوع تازه حادث شده در جامعه، سوء استفاده می‌کردند تا به منافع شخصی خود دست یابند.

کلیم کاشانی نیز دیدگاه خود را برای توصیف این نوع زاهدان ریایی آن گونه مطرح می‌کند که می‌توان مشترکاتی میان او و حتی شاعران هم عصر او چون صائب و دیگران و هم‌چنین شاعران دوره‌های قبل و بعد از خود چون حافظ و نشاط اصفهانی یافت. کلیم معتقد است که بی‌توجهی زاهد به تعلقات دنیوی و اظهار بی‌چیزی، نشان از سیاست و منفعت‌طلبی او برای دست‌یابی به همین امور است:

محض شیر است این که دامن از جهان در چیده‌ای / می‌دمد در خلوت بوی ریا از بوریا

(بیت ۳، غزل ۱۱۲)

از نظر کلیم، زاهد تنها در ظاهر و برای جلب نظر دیگران اظهار زهد و تقوا می‌کند و شیطان را به عنوان نعم‌الوکیل و نماینده خود بر می‌گزیند:

داده‌ای خود را به شیطان، او تو را نعم‌الوکیل / باز می‌گویی ز بی‌شرمی: توکل بر خدا

(بیت ۷، غزل ۱۶)

یکی دیگر از رفتارها و عمل‌کردهای ریایی، نهان‌کاری و اظهار به عمل‌کردی است که آدمی انجام نمی‌دهد. از نظر کلیم شیخ، شبانگاه پنهانی به میخانه می‌رود و برای تظاهر به رسیدگی امور بازار بر می‌گردد:

شب آدینه به دریوزه میخانه شهر / شیخ پنهان رود و از ره بازار آید

(بیت ۸، غزل ۳۸۵)

از جمله ویژگی‌های زاهد از نظر کلیم، عوام‌فریبی اوست که از ناآگاهی و بی‌خبری مردم سود می‌جوید تا متظاهرانه خودنمایی کند و سرانجام به امور مورد نظر خود بپردازد:

ز پی قبول عامی به ریا بکوش زاهد / چه روی به شهر کوران به امید خودنمایی

(بیت ۷، غزل ۵۹۰)

کلیم در کنار پرداختن به شخصیت و ویژگی و حتی عمل‌کرد زاهد در میان مردم زمان خود، انتقادات و طعنه‌های تندی نیز نسبت به شخصیت و عمل‌کرد شیخ دارد؛ بنابراین از او با این تو صیف یاد می‌کند که شراب‌خواری شیخ به حد افراط است؛ به گونه‌ای که شراب‌نوشی او در تقابل با دین‌داری اوست؛ از نظر کلیم رخنه‌ای که بر دین وارد است، با شراب‌نوشی درمان می‌شود؛ یعنی این‌که آن‌چه از نظر کلیم بیانگر دین است، شراب‌نوشی و مستی از خویش گذشتن است، نه تظاهر و ریا:

شیخ شهر از باده خاک سبجه را گل ساخته / فرصتش بادا، علاج رخنه دین می‌کند

(بیت ۸، غزل ۳۲۳)

کلیم کاشانی در دیوان خود از شخصیت‌هایی چون شیخ، زاهد و حتی صوفی انتقاد کرده است. یکی دیگر از ویژگی‌هایی که کلیم منتقدانه با آن برخورد کرده است و آن را ریشه رفتارها و عمل‌کردهای سوء اجتماعی می‌داند، عجب و خودپسندی است که صوفیان نیز از داشتن چنین صفتی مستثنی نیستند:

صوفیان از سینه روشن به عجب افتاده‌اند / آری آری مرد را آینه، خودبین می‌کند

(بیت ۶، غزل ۳۲۳)

و دین‌داری خود را از تظاهر و ریا دور می‌داند و طاعتش را به دور از چنین صفتی می‌شمارد. پس کردار و عمل‌کردش را منطبق با طاعت بی‌ریای خویش می‌داند و می‌گوید:

در مزرعه طاعت ما تخم ریا نیست / این جاست که تسبیح عمل، دانه ندارد

(همان، بیت ۳، غزل ۲۱۳)

کلیم چاره زهد ریایی را می‌نوشی و مستی می‌داند و راه‌کاری هم بر تقوایشگی، و آن چنین است که به برکت می و شراب، پرهیز و زهد ناب را می‌توان پی‌ریزی کرد:

بدل کردم به مستی عاقبت زهد ریایی را / رسانیدم به آب از یمن می، بنیاد تقوا را

(بیت ۳، غزل ۳۵)

وی، نسبت به اجتماع عصر خود چنان بدبین است که معتقد است همه مردم اهل دورویی، تظاهر و ریایند و نسبت به خود، براین باور است که تنها منم که ظاهر و باطنم، موافق و یک‌رنگ است:

نبینی در میان این خلائق/ چو من یک ظاهر و باطن، موافق

(بیت ۱۲. غزل ۱۸)

در نظر کلیم، کسانی که اهل ظاهر و صورتند، سامان و قراری در کار آنها نیست و نیاز و فقری وجودی دارند؛ گویی پرنده‌ای هستند که صورت و تصویری از پر دارند ولی در اصل پری ندارند:

اهل صورت هیچ از سامان توانگر نیستند/ طایر تصویر پر دارد و لیکن بی پر است

(بیت ۵. غزل ۱۵)

کلیم، دل زاهد را خالی از عشق و هوا می‌داند؛ گویی تابوتی است که مفهوم مردن با آن همراه است:

نه همین بیسوز عشق است، از هوس هم گرم نیست/ سینه تابوت است گویی زاهد دل‌مرده است

(بیت ۹. غزل ۴)

۴. تجلیات منفی در زهد

کلیم، جایگاه زاهد را سارقی می‌داند که لباسی از ریا و تزویر بر تن دارد، و به کار رهنی و انحراف و گمراهی در این مکان مشغول است؛ در حالی که کلیم خود را به عنوان مست می‌نوشی می‌شناساند که جایگاهش میخانه است و به بدنامی مشهور:

در لباس شید، زاهد در حرم ره می‌زند/ من در این میخانه بدنامم که ساغر می‌زنم

(بیت ۲، غزل ۴۷۶)

کلیم هر چه نسبت به زاهد زمان خود انتقاد دارد و او را با تعلقات دنیوی و دین به دنیا دانش می‌شناساند، که مومن به اصول شیطانی و وجوه ابلیسی شده است، خود را بی‌نیاز از طاعت و عبادت می‌داند و اصل و اساس دین‌داری را بی‌ریایی می‌شمارد:

زاهد ار سرمایگی کرده است در صد جا نشان/ دین به دنیا داده و ایمان شیطان برده است

(بیت ۶، غزل ۳۴)

ما اجر از عبادت ناکرده می‌بریم/ هر طاعتی که فوت شود، بی‌ریاتر است

(همان، بیت ۳، غزل ۵۹)

کلیم در این گفتار، هم شخصیت‌های مهم اجتماعی عصر خود را مورد انتقاد قرار می‌دهد و به جزئیات رفتاری آنها می‌پردازد و هم خود را در تضاد و تقابل با عمل‌کرد ایشان قرار می‌دهد، تا علاوه بر اثبات وجود چنین رفتارها و نکوهش آنها، مقدمات ارائه تعریف درست و دقیقی از دین را که مد نظر اوست، فراهم آورد. این شاعر عارف معتقد به باده‌نوشی است؛ چراکه اثربخش و مؤثر طبع آدمی در جهت صافی و پاکی آن می‌شود. این که بتوان باده‌گساری را یکی از موارد مفسده اجتماعی دانست، در صورتی صادق است که این صفت آلوده به ویژگی‌های ریایی و زاهدانه زمان خود باشد؛ از این روست که در جایی سخن از پرهیز و زهد زاهد بر باده‌نوشی ساز می‌کند و در جای دیگر زاهد ریاکار به این صفت معرفی می‌شود:

از باده کلیم آینه طبع شود صاف/ بگذار که زاهد می گلرنگ نگیرد

(بیت ۹، غزل ۲۴۵)

حتی کلیم، باده‌نوشی را دلیل بر خردوزری و عقل‌گرایی می‌داند و کوی می‌فروشی را دارای فیض. در واقع او باده‌نوشی‌ای را که موجب رشد آدمی شود، می‌پسندد:

فیض کوی می‌فروش این بس کز آسیب خمار/ بر درش دیوانه می‌آییم و عاقل می‌رویم

(بیت ۷، غزل ۵۱۳)

دورانی که کلیم از آن به عنوان دوران حیات خود یاد می‌کند، سرشار از نوسان‌های اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی است؛ به همین دلیل معتقد است زمانی که آدمی پر غصه و اندوه است، تنها می‌تواند چاره‌ای باشد و او را برهاند:

به غیر از می کسی از عهده غم بر نمی‌آید/ زمان غصه بی ایام مستی سر نمی‌آید

(بیت ۱، غزل ۳۹۰)

کلیم می‌را با تعبیر دختر رز در اشعار خود معرفی می‌کند که حکایت‌های فراوانی به همراه دارد و اثری شادی‌بخش؛ در حالی که باده، به طور عام، از نظر اجتماعی در روزگار او حرام تلقی می‌شده است و فتوای منع آن را داده‌اند: دختر رز که فلک داد به خونش فتوا/ بیش از این نیست گناهش که دلی شاد کند

(بیت ۵، غزل ۳۱۲)

کلیم خود به این معنا باور دارد که از باده و باده‌نوشی پرهیز می‌کند و به خاطر مقابله با فسق و عمل‌کرد زاهد روزگارش، بدنام می‌خانه شده است. در واقع به نوعی پرهیز از باده ریایی زاهد، مایه بدنامی و سرزنش او شده است: بدنام فسق و زاهد می‌خانه‌ام کلیم/ وز باده روزه‌دار، لب ساغر من است

(همان، بیت ۱، غزل ۵۲۵)

۴-۱. لجاجت با زهدورزی

کلیم بارها در اشعار خود، باده‌نوشی را مورد تحسین قرار داده است؛ حتی مصادف با ایام شادی و اعیاد زمان خود، پیشنهاد توصیه بر باده‌نوشی و باز کردن می‌خانه‌ها می‌کند. این مفهوم در تقابل با زهد زاهدان خشک و متعصب دوران اوست که تمام رمضان را روزه‌دار بوده‌اند:

شب عید است، می باید در می‌خانه وا کردن / به می، خشکی زهد روزه داران را دوا کردن

(همان، بیت ۱، غزل ۵۲۵)

درباره باده و باده‌گساری، یعنی ابزارها و رفتارهای غیر دینی جامعه کلیم، باید گفت که او خود معتقد به باده‌نوشی است؛ چراکه باده اثربخش و مؤثر طبع آدمی در جهت صافی و پاکی آن می‌شود. این که بتوان باده‌گساری را یکی از موارد مفسده اجتماعی و عنصری غیر دینی دانست، در صورتی صادق است که این صفت آلوده به ویژگی‌های ریایی و زاهدانه زمان خود باشد. در واقع او به نوعی جهان‌بینی درباره دین معتقد است و مذهب را مطابق دیدگاه خود تعریف و تبیین می‌کند. شاید طبع شاعرانه او و توجه به یکی از جنبه‌های مهم دینی در او، باعث چنین نگرشی می‌شود. نتیجه این که بیشتر شاعران هم دوره او، یا شاعران پیش از او، باده‌نوشی را که سبب پاکی درون و رهایی از غصه‌ها و

موجب شادمانی آدمی و حتی نوعی راهکار برای مقابله با فسق و عمل کرد ریایی شخصیت‌های مهم روزگارشان شود، پسندیده و مورد ستایش قرار داده‌اند؛ در حالی که جامعه عصر صفوی تأکید به حرام بودن باده و منع آن می‌کرده است. در واقع رفتار دینی از نظر کلیم کاشانی، رفتار و عمل کردی است که مبتنی بر پاکی درون و هم‌سو با صفات انسانی باشد؛ به دیگر سخن او با آشکارسازی رفتارها و عمل کردهای غیردینی رایج در عصر خود، به حوزه رفتاری و شخصیت دینی اشاره می‌کند و آن را منحصر به ظاهر رفتار و نمود بیرونی عمل کرد انسان نمی‌شناسد و از این منظر تعریف و تبیین جدیدی را از دین، خاصه منطبق با عصر صفوی ارائه می‌کند.

۲-۴) رهبران عامی و عمل کرد آن‌ها

در عصر صفوی، برخی از علمای عصر دچار مناقشه و منکر فضایل یک‌دیگر بودند که کلیم هم در اشعار خود از بیان این موضوع فروگذار نکرده است و از آنان به عنوان مرشدان بی‌معرفت یاد می‌کند و هم‌ردیف جاهلان زمان می‌نامد:

جاهل برو، ز مرشد بی‌معرفت چه فیض؟ / کوری کجا عصاکش کور دگر شود

(بیت ۴، غزل ۳۵۸)

حتی از رهبران عامی هم یاد می‌کند که کار و شیوه آنان مرشدی بر طریقت سالکان و به طور کل مردم زمان است؛ اما شیوه‌ای که عصا را بهتر و شایسته‌تر از آنان می‌داند؛ چرا که راه آنان، راه بی‌خردی و گمراهی است:

رهبر عامی کلیم از وی عصا بهتر بود / در طریقت مرشدت گر اوست گمراهی گزین

(بیت ۹، غزل ۵۴۰)

یا در شاهد مثال زیر، این گونه علما را گرفتار در شب تاریک جهل و نادانی تو صیف می‌کند؛ در حالی که آنان خود را یوسف زمان می‌دانند:

تمام در شب تاریک جهل، یوسف وقت‌اند / سری برآور ای شمع امتیاز، کجایی؟

(بیت ۹، غزل ۵۸۹)

و به کنایه این علما را خضر متظاهر و فاقد امتیاز می‌نامد که راهنمای باقی ماندن رهروان در مرتبه فرودین نفس‌اند:

همه به بانگ سگ نفس می‌روند به منزل / عجب‌تر این که به از خضر، جُسته راهنمایی

(بیت ۱۰، غزل ۵۸۹)

کلیم کاشانی در بیان مفاهیم مورد نظر خود درباره دین‌مداری در عصر صفوی و حیات خود، از مضامین شاعرانه و هنری بهره گرفته است و از آنان که دین را دست‌مایه سود و منافع دنیوی کرده‌اند و با عنوان شیخ تظاهر به دین‌داری می‌کنند، این گونه یاد می‌کند:

می‌کنی ای شیخ یاد از رخنه‌های دین خویش / افکنی بر شانه هر که دیده خودبین خویش

(بیت ۱، غزل ۴۲۴)

و در بیتی

شیخ از مسواک، دندان طمع را تیز کرد / سبجه را هم بهر تخم شیر دست‌آویز کرد

(همان، بیت ۱، غزل ۲۳۳)

در واقع، کلیم خودبینی و خودمحوری شیخ را رخنه‌ای بر دین او می‌داند و معتقد است که شیوخی در زمان او می‌زیند که نشانه‌های دین‌مداری چون سبحة و تسبیح را دست‌مایه رسیدن به منافع شخصی کرده‌اند. تبیین دین در اشعار کلیم همراه با طرح و تصویری از افرادی است که به ظاهر نماد دین‌داری‌اند، اما عمل‌کرد، رفتار و صفاتی غیر از دین‌مداری دارند و آن را ابراز می‌کنند. در واقع کلیم از طرفی حقیقت جامعه عصر صفوی را با تناقض مطرح میان دین‌داری و تظاهر بدان نشان می‌دهد و از طرف دیگر، مؤلفه‌های دینی و غیر دینی را در کنار هم قرار می‌دهد تا معنای واقعی دین و تعریف دقیق آن را ساخته، حتی در برخی موارد به مخاطب واگذار (طهماسبی و دستجری، ۱۳۹۲: ۱۳۵).

۵. تاثیر مسائل کلامی بر شعر کلیم:

۵-۱) جبر و اختیار

از مهم‌ترین مسائلی که همواره در میان مسلمانان مطرح بوده است، مسئله جبر و اختیار است. پرسش اصلی‌ای که منجر به این مباحث شده این است که آیا انسان در انجام امور مجبور است یا مختار؟ بحث‌های صورت گرفته درباره این پرسش، منجر به شکل‌گیری دو گروه با عقایدی متضاد در بین مسلمانان شده است. گروه نخست انسان را در انجام امور دارای قدرت و اختیار از خویش می‌دانست و از همین روی به قدری معروف شد؛ گروه دوم نیز معتقد بود انسان در انجام همه امور خود مجبور است و به سبب این عقیده به جبری شهرت یافت (طهماسبی و دستجری، ۱۳۹۲: ۱۱۶). در نتیجه شکل‌گیری این دو فرقه و مباحث مسلمانان بر سر مسئله کفر و ایمان و اینکه کافر کیست و مسلمان کدام است، در اواخر قرن اول هجری فرقه‌ای شکل گرفت که معتزله نامیده شد. بیشترین تأثیرگذاری معتزله بر مسلمانان نیز تأثیری بود که بعدها در جریان فکری مذهب تشیع ایجاد کردند؛ بدین صورت که فرق شیعه از جمله امامیه اثنی عشریه و امامیه اسماعیلیه و زیدیه از مبانی فکری معتزله در اصول عقاید خود بهره گرفتند و برخی از عالمان بزرگ شیعه نظیر اسماعیل بن عباد و صاحب کافی، به تقریب اندیشه‌های خود با معتزله پرداختند (ر. ک: صفا، ۱۳۸۲، ج ۱: ۵۲۵۹-). ناگفته نماند اغلب فرق اسلامی از جمله محدثان و اشاعره دشمنی شدیدی با معتزله داشتند، زیرا ایشان (معتزله) برای اثبات عقاید و افکار خود از قبیل توحید و نفی جسمیت خدا، عدم رؤیت خدا، عدل، اختیار و... به فلسفه استناد می‌کردند و از مباحث عقلی و منطقی بهره می‌بردند؛ این روش برخلاف روش محدثان و اشاعره بود، زیرا ایشان همه چیز را با نقل و حدیث و روایت می‌سنجیدند. (ر. ک: خمینی، ۱۳۸۹: ۲/ ۱۳۰۰)

به هرروی، تشیع در برخی مبانی فکری خود نظیر مسئله جبر و اختیار، که در اینجا محور بحث ماست، نزدیکی زیادی با معتزله دارد. حال با در نظر گرفتن این مسئله به سراغ شعر کلیم می‌رویم تا ببینیم نگاه وی به عنوان شاعری شیعه مذهب به مسئله جبر و اختیار چگونه است.

با سیری در دیوان کلیم می‌بینیم که شاعر همواره خود را مجبور و بدون اختیار دانسته است:

بر توسن اراده خود کس سوار نیست/ در دست اختیار عنان گسسته است

(کلیم، ۱۳۶۹: ۱۳۵)

علاوه بر این مسئله، بررسی سخنان شاعر در خصوص مسائلی هم‌چون سرنوشت، قسمت و بخت، می‌تواند به تبیین دیدگاه او در باب مسئله جبر و اختیار بیشتر کمک کند. شاعر از سرنوشت بد خود این گونه سخن می‌گوید:

با سرنوشت بد چه کنم آه چاره چیست / این آن نوشته نیست که خطش به سر کشم

یا:

در این مکتب سواد صفحه دانش مکن روشن / سیه‌روی و سیه‌بخت از نخواستی هم‌چو من باشی
شاعر نشان می‌دهد که قسمت، خون به دلش کرده است:

دل ز سرّ قسمت خون شد که در یک بوستان / این به سر گل میزند آن خاک بر سر می‌کند
بخت شاعر در خواب است و ضعف طالع، قوت تدبیر او را از میان برده است:

روزگار اندر کمین بخت ماست / دزد دایم در پی خوابیده است

ضعف طالع برده از من قوت تدبیر را / برنتابد از خرابی خانه‌ام تعمیر را

جالب است که بدانیم اندیشه‌های این چینی تا آن اندازه در روزگار شاعر رواج داشت که حتی در بالاترین سطوح جامعه نموده‌های آن قابل مشاهده بود (طهماسبی و دستجری، ۱۳۹۲: ۱۱۷). ؛ در شرح احوال شاه عباس اول می‌خوانیم: «او به اخترشناسی و طالع‌بینی ایمان داشت. منجم باشی او به نام ملا جلال‌الدین محمد یزدی، مشاور همیشگی او بود و شاه در هر کار مهمی با او مشورت می‌کرد (نوایی و غفاری فرد، ۱۳۸۸: ۲۲۱).

۵-۲) تقابل عقل و عشق - بی‌توجهی به عقل

تقابل عقل و عشق و بی‌توجهی به عقل، مسئله دیگری است که در ضمن بحث از جهان‌نگری کلیم باید بدان پردازیم. در نگاه او هم‌چون بسیاری دیگر از عارفان، عقل جایگاهی ندارد و همواره در برابر عشق ناتوان است: از نور خرد کس نرسیدست به جایی / این عقل چراغی است که در خانه حرام است

(کلیم، ۱۳۶۹: ۳۱۸)

حدیث عقل و عشق از من چه پرسى / چراغی بود با صرصر در افتاد

(همان: ۳۴۶)

اگر به این مسئله و هم‌چنین مسئله جبر و اختیار در شعر او نظری بیفکنیم، مشخص می‌شود که تغییر مذهب، به عنوان یکی از مهم‌ترین تغییرات اجتماعی عصر صفوی، نتوانسته تغییر چندانی در جهان‌نگری انسان آن عصر ایجاد کند (طهماسبی و دستجری، ۱۳۹۲: ۱۱۹).

۵-۳) گلایه از سرنوشت

بر دیوان کلیم خاکستری از یاس و نومیدی ریخته شده است. شعر کلیم نشان می‌دهد که وی برخلاف آدم‌ها و ناظران فرصت‌جویی هستند، ... او اندوه و یاس را حقیقتاً با گوشت و استخوان خود حس کرده بود. یاس او یاس فلسفی بود (شمس لنگرودی، همان، ۱۴۸). هنگامی که شاعر خود را بدون اراده از خویش، مجبور به پذیرش سرنوشت و مقهور سلطه طالع، بخت و ... می‌بیند، روحیه توانایی تغییر وضع موجود را، که امیدواری انسان تا حدود زیادی به آن وابسته است، از دست خواهد داد (همان: ۱۳۵). در شعر کلیم به دفعات از ناامیدی سخن رفته است:

می‌رساند خوشه‌اش خود را به ابر از شوق برق / مزرع امید ما از بس که عاشق آفت است.

(همان: ۲۶۹)

نیست ما را دانه‌ای جز کاه در کشت امید/ آن هم از بخت زبونم گاه هست و گاه نیست

(همان: ۲۷۲)

در گلشن امید نچیدم اگر گلی / از وصل خار صد گل چاکم به دامن است

(همان: ۳۲۳)

با توجه به مجموع مطالب مطرح شده در این بخش، جهان‌نگری موجود در شعر کلیم را می‌توان در این چند جمله خلاصه کرد؛ زندگی دنیوی مجازی است و انسان زندگی حقیقی را در جهان آخرت تجربه خواهد کرد. انسان در این جهان موجودی است مجبور و پیشتر و بیشتر از آنکه اختیاری از خود داشته باشد تحت تأثیر جبر حاکم بر افعال خویش است؛ شاید به تبع همین مسئله است که عقل نمی‌تواند جایگاهی در اندیشه انسانی هم‌چون کلیم داشته باشد و در نهایت نیز اندیشه جبری او به انفعال و ناامیدی منجر می‌شود.

جامعه عصر صفوی تحت تأثیر رشد اقتصاد و بازرگانی، از میان رفتن ارزش‌های ملی و گروهی و هم‌چنین سرخوردگی انتقال یافته از عصر مغول، که منجر به انزوایی و گوشه‌گیری افراد جامعه شده بود، به سوی فردگرایی کشانده شد. نتیجه این فردگرایی نیز خلا جهان‌نگری جمعی در میان افراد جامعه بود، زیرا جهان‌نگری جمعی نتیجه کار گروهی و کنش متقابل افراد جامعه با یکدیگر است که در عصر صفوی تحت تأثیر همین مسئله فردگرایی کمتر به چشم می‌خورد. (فتوحی، ۱۳۸۵: ۵۸). تأثیر این مسئله در ادبیات، عدم وجود جهان‌نگری خاص در شعر عموم شاعران این دوره بود. این در حالی بود که تغییر مهمی هم‌چون تغییر مذهب در آن عصر این انتظار را ایجاد می‌کرد که اندیشه انسان در عصر صفوی تا حدودی تغییر یابد، اما ظاهراً در عمل چنین نشده بود. این چنین بود وضع شاعران ایران در زمان صفویه، و این چنین شد که شاعران از ایران رخت بر بسته به هندوستان، آن دارالامان حادثه به قول خودشان گریختند، و در جریان همین فرصت طلایی بود که سبکی شعری که از مدت‌ها پیش به آرامی داشت در ایران شکل می‌گرفت، کمال یافت و زاده شد (شمس لنگرودی، ۱۳۶۷: ۳۷). در نهایت می‌بینیم که جهان‌نگری کلیم، که خود شاعری است شیعه‌مذهب، تغییر چندانی پیدا نکرده است و شعر او در سطح فکری چندان غنی نیست. در بحث از جهان‌نگری شعر کلیم این مسئله مشهود است.

نتیجه‌گیری

واژگان، معانی و مفاهیم متداول در اشعار کلیم کاشانی، بیانگر توجه او به عناصری است که نوع دین‌داری وی را در اجتماع عصر خود نشان می‌دهد. در واقع آنچه کلیم به طرح آن می‌پردازد، اظهار به وجود صفات و عملکرد و حتی افرادی است که صبغه غیر دینی دارند. او شخصیتی به نام «زاهد» را در نظر گرفته و از او با خصیصه‌هایی چون: نادانی، خودپسندی، ریاکاری و عادت به انجام مستحبات و واجبات دینی، تظاهر به دینداری برای رسیدن به خواسته‌های دنیایی، توجه به معشوقان دنیایی، و اظهار به روزه‌داری و به طور کل به جا آوردن واجبات، و... یاد می‌کند. این شخصیت سبب انتقاد کلیم از زاهد زمان و طرح تعریفی جدید از دین در غزلیات او شده است. تعارض معنایی و کارکردی افعال و صفات در جامعه کلیم، باعث طرح تعریف و تبیین تازه‌ای از دین شده است؛ دین و مذهبی که شیوه خاص شاعرانه او و هم‌فکرانش است، و حتی با تعریف جامعه عصر صفوی از دین تا حدی مغایرت دارد. در واقع از این منظر، دین تعریف دیگری می‌یابد و به مجموع رفتارها و عملکردهای فردی و اجتماعی اطلاق

می‌شود که مبتنی بر پاکی درون و هم سو با صفات انسانی با شد؛ تا جایی که منع حکومت و مذهب صفویه از نو شیدن شراب را نفی می‌کند و این نوع شراب را شرابی تلقی می‌کند که با پاکی صفای درون منجر به زدودن ریا و تزویر می‌گردد. شاهد مثال همین امر، بررسی سنخ باده‌نوشی در اشعار اوست که معمولاً چند پهلوست. توجه کلیم به حفظ ظواهر دینداری و نمود نشانه‌هایی که حاکی از وجود مذهب باشد، تا حدی است که باید گفت اشاره‌ای به اعتقاد او به ظاهر و باطن دین دارد؛ اما بسامد درخور توجهی ندارد. به طور کلی کلیم با بهره‌گیری از زبان و امکانات زبانی خود به شکل و شیوه‌ای هنری، دو نوع جامعه را از دید علم جامعه‌شناسی به تصویر می‌کشد. او علاوه بر توصیف ساختار اجتماعی عصر صفوی و انتقاد و کنایه از حضور و عمل‌کرد برخی از شخصیت‌هایی چون شیخ و صوفی و زاهد، از آفت این جامعه که زهد آمیخته به هوا و هوس است، سخن می‌گوید؛ هم‌چنین به تعریف و ترسیم رفتار، اعمال و دین‌داری جامعه‌ای دیگرگونه می‌پردازد که معیار آن درستی رفتار و پاکی درون و یک‌رنگی و مقابله با فسق و اعمال ریایی است.

منابع

- خمینی، سیدحسن (۱۳۸۹) فرهنگ جامع فرق اسلامی ج ۲ تهران: اطلاعات.
- ذکاوتی قراگزلو، علیرضا (۱۳۷۲) گزیده اشعار سبک هندی، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۹۹)، سیری در شعر فارسی: بحثی انتقادی در شعر فارسی و تحول آن...، تهران، سخن.
- شمس لنگرودی، محمد (۱۳۶۷)، گردباد شور جنون (سبک هندی و احوال و اشعار کلیم کاشانی)، تهران، نشر چشمه.
- صفا، ذبیح الله. (۱۳۸۲) تاریخ ادبیات در ایران و در قلمرو زبان فارسی. (ج ۱). تهران: فردوس.
- طهماسبی، فرهاد و دستجردی، مجتبی (۱۳۹۲) نگاهی جامعه‌شناختی به شعر کلیم کاشانی بر مبنای نقد تکوینی، تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا) دوره ۵، شماره ۱۷
- طایفی، شیرزاد و کشاورز قاسمی، فاطمه (۱۳۹۴)، بررسی بازتاب نهاد دین در غزلیات کلیم کاشانی از دیدگاه امیل دورکیم، اولین همایش بین‌المللی نوآوری و تحقیق در هنر و علوم انسانی
- فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸۵) نقد خیال: نقد ادبی در سبک هندی. تهران: سخن.
- فیروزکوهی، امیری، (۱۳۳۳)، مقدمه دیوان صائب، تهران، چاپ خیام.
- کلیم همدانی، میرزاابوطالب، (۱۳۶۹)، دیوان بامقدمه، تصحیح و تعلیقات محمد قهرمان، مشهد، آستان قدس رضوی
- گلچین معانی، احمد (۱۳۶۹)، کاروان هند: در احوال و آثار شاعران عصر صفوی که به هندوستان رفته‌اند، مشهد، نشر آستان قدس.
- نوایی و غفاری فرد، (۱۳۸۸)، تاریخ تحولات سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی ایران در دوران صفویه، تهران: انتشارات سمت.

Abstract

This article aims to examine the religious beliefs reflected in the poetry of Kalim Kashani. To achieve this, the poet's worldview is first analyzed. Subsequently, the characteristics of this worldview in addressing the social issues of his contemporary society are explored and explained, highlighting how these aspects influenced Kalim's poetry. Among the issues discussed are the change in official religion, economic prosperity, and individualism. The approach to religiosity characterized by broad-mindedness, attention to the essence of religion, and avoidance of superficiality and absolutism in religious devotion—often represented through the figure of the «ascetic”—is identified as one of the key findings of this study.

Keywords: Kalim Kashani, religiosity, broad-mindedness, superficiality, religious ethics

مضامین عرفانی در شعر ابتهاج با تکیه بر غزل «همیشه در میان»

محمدرضا موحّدی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه قم

movahedi1345@gmail.com

سبا نمکی

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه قم

-

چکیده

از آنجا که نمی‌توان هوشنگ ابتهاج را شاعر چپ‌گرای مارکسیست، به معنای خدانا باور به حساب آورد، این مقاله بر آن است تا این ادعا را با مضامین عمیق سروده‌های وی و همچنین ابراز و اظهار نظرهای شخصی او که در منابع گوناگون به ثبت رسیده، تطبیق دهد. عرفان پنهان در برخی اشعار سایه، موضوعی نیست که بتوان آن را نادیده گرفت و یا با تفاسیر شخصی آن را به چیزی جز عرفان در معنای مصطلحش تعبیر کرد. بر پایه مصاحبه‌های مستند این شاعر، اعتقاد به نوعی عرفان بی‌نام در بیشتر گفته‌هایش دیده می‌شود. تمرکز این تحقیق بر غزل معروف به «همیشه در میان» بوده و سعی شده با تحلیل این غزل، لایه‌ای از درون‌مایه‌های این اثر برجسته برنموده شود.

کلیدواژه‌ها: ابتهاج، غزل معاصر، عرفان اسلامی، عرفان ایرانی، سیاه مشق.

مقدمه

در این پژوهش قصد بر آن است تا جلوه‌ها و مضامین توحیدی موجود در بخشی از اشعار هوشنگ ابتهاج بررسی شود. پیش از پرداختن به این موضوع و بررسی ابیات مذکور لازم است به اصطلاح اهل کلام دفع دخل مقدر کرده و نکاتی را در باب بینش و جهان‌بینی هوشنگ ابتهاج یادآور شویم. برای این منظور و رسیدن به طرح و شاکله دقیق‌تری از جهان اعتقادی سایه، پژوهشگر امروز، خوشبختانه منابع غیر شعری بسیاری در دست دارد که با وجود آنها، بیش از استناد به کلام و نظرات دیگران می‌تواند از گفته‌های مسلم خود او بهره گیرد. امروزه مجموعه نسبتاً کاملی از بیانات و احوالات سایه در قالب کتاب ارزشمند پیر پرریان‌اندیش به‌علاوه دو مصاحبه تصویری نسبتاً مفصل از این شاعر معاصر موجود است که می‌توان بدرستی بدان استناد کرد. سایه در دوران حیاتش هیچ‌گاه در نفی و نقد آن‌ها سخنی مطرح نکرد و این می‌تواند شناخت مفید و نسبتاً جامعی از منش رفتاری و اعتقادی وی را به دست دهد.

اگرچه تاکنون مقالات و پژوهش‌های بسیاری در باره اندیشه‌های این بزرگمرد به نگارش درآمده، و برخی از این پژوهش‌ها نزدیک به موضوع سخن در این مقاله است؛ مقالاتی هم‌چون: شریفی، غلامحسین، صادقی، ریحانه. (۱۳۸۸). بازتاب مفاهیم عرفانی و اخلاقی در شعر هوشنگ ابتهاج، در پژوهش‌نامه زبان و ادبیات فارسی؛ محمدی، علی، کمرخانی، ماندانا. (۱۳۹۶)، بررسی تطبیقی غزل مولانا، حافظ و هوشنگ ابتهاج، در سومین همایش متن‌پژوهی ادبی؛ و مرادی، عبدالله، نیکخواه، مظاهر، خسروی، حسین. (۱۳۹۶)، درونمایه‌های عرفانی در اشعار هوشنگ ابتهاج، و... اما در این مقال تمرکز تنها بر بینش ناخواگاه عرفانی این شاعر بوده است که به تصریح استاد برجسته ادب فارسی یعنی دکتر شفیعی کدکنی، یکی از بهترین نمونه‌های شعر عرفانی از او صادر شده است.

به رغم شایعات و نظریاتی که ابتهاج را در منظومه فکری خدا ناباوران جای می‌دهد، آنچه از کلام خود او مسلم است سایه را نمی‌توان شاعری چپ به معنای خدا ناباور به حساب آورد. ادعای اخیر با مضامین عمیق سروده‌های وی و هم‌چنین ابراز و اظهار نظرهای شخصی او که اکنون و در دوران حیاتش نیز مکتوب بوده است تطابق دارد. عرفان پنهان در برخی اشعار سایه موضوعی نیست که بتوان آن را نادیده گرفت و یا با تفاسیر شخصی آن را به چیزی جز عرفان در معنای مصطلحش تعبیر کرد. در سال‌های اخیر و خصوصاً پس از درگذشت ابتهاج یک خاطره و قطعه شعر از او با فراوانی بالایی نقل شد که ذکر آن را تبرکا در ابتدای سخن قرار می‌دهیم.

امروز هشتم محرم بود و عصری من و عاطفه به خانه سایه رفتیم. سایه مغموم بود و از چشمهایش معلوم بود گریه کرده عاطفه گفت: «بازم شیطونی کردین؟!» سایه خندید. پرسیدم اتفاقی افتاده؟

نه شما می‌دونین که تلویزیون همیشه جلوم روشنه. هر کانالی هم که می‌زنم داره روزه و نوحه نشون می‌ده. من هم گوش می‌کنم و خُب گریه‌ام می‌گیره. می‌شینم با اینها گریه می‌کنم. (لبخند می‌زند.)

پس از چند دقیقه‌ای گپ و گفت سایه می‌گوید:

سالها پیش یک شعری گفتم به اسم «اربعین» که تمومش نکردم.

با تعجب اصرار می‌کنم شعر را بخواند و می‌خواند:

یا حسین بن علی

خون گرم تو هنوز

از زمین می‌جوشد

هر کجا باغ گل سرخی هست
آب از این چشمه خون می‌نوشد
کربلایی است دلم.
چاپش کنید استاد.

نه بابا روزگار مساعد نیست. (عظیمی و طیه، ۱۳۹۱: ۷۷۴)

از سایه این شاعر نازک طبع و لطیف‌اندیش موقعیت‌های دیگری نیز گزارش شده که در مواجهه با نمادهای دینی و مذهبی دچار این قبیل احساسات معنوی می‌شود. مثلاً آنجا که شنیدن اذان مرحوم مؤذن زاده او را به ستایش و می‌دارد. تلویزیون در خانه سایه همیشه روشن است. نشسته بودیم و حرف می‌زدیم. غروب بود و وقت اذان. تلویزیون اذان مؤذن زاده اردبیلی را پخش کرد. سایه لبخند پردردی زد و گفت:

بیات ترک... این اذان یه کار جاویدانه!

به گریه افتاد... چند لحظه بعد... حی علی الفلاح... با گریه و خنده می‌خواند:

آن بانگ بلند صبحگاهی! (عظیمی و طیه، ۱۳۹۱: ۱۰۳۷)

اگر بخواهیم ابتهاج را ذیل مفهوم چپ‌گرایی در معنای خداناباوری‌اش تعریف کنیم با وجود چنین گزارش‌هایی به ابهامات و سوالات جدی برخوردیم خورد. چطور ممکن است فردی جهان را با عینک کمونیست اعتقادی نگاه کند و در مقابل نمادها و حتی مناسک مذهبی آن‌هم از نوع اسلامی‌اش موضع مثبت و حتی ستایشگر بگیرد؟ لازم به توضیح نیست که داشتن چنین موضعی به این معنی نیست که فرد را لزوماً در دایره افراد متشروع و ملتزم به مجموعه مناسک و ضوابط دینی برشمیریم.

دیدگاه مرحوم سایه نسبت به خداوند و تصورات انسان‌ها از جایگاه مدبرانه تدبیر او که نهایتاً به تفسیر عرفانی دقیقی می‌رسد نیز جای تامل دارد:

تابستان ۱۳۹۰ سعدی می‌خوانیم. در میان کار سایه از نظم حیرت انگیز موجود در پدیده‌های طبیعت حرف زد. می‌دانم که یکی از دل‌مشغولی‌ها و تفریحات او دیدن مستندهای مربوط به طبیعت است. پرسیدم:

به نظر شما طبیعت هوشمند یا همه از روی تصادف؟

بر تخت سلیمان (صندلی طبی بغایت راحت و مجهزی که تازگی‌ها به دستور پزشک خریده) جا به جا شد و پکی به سیگار زد و گفت:

نه تصادف نیست این طوری ساخته شده؛ به یه معنایی هوشمند... البته اگه شما این رو به یک هوشمند انسانی تبدیل نکنین... برای اینکه تو تصور ما اینه که به موجودی شبیه انسان هست که داره کائناتو اداره می‌کنه و از اینجا همه غلط‌ها شروع می‌شه. به این معنا که گفتم بله هوشمند. حتماً هوشمند...

تو همین بیت سعدی که می‌خوندیم:

اول دفتر به نام ایزد دانا/ صانع پروردگار حیّ توانا

با اینکه بیرون از صلاحیت منه ولی همیشه فکرم می‌ره که این اهل کلام با این «صفات» چی می‌خوان بکنن (لبخند می‌زند)... وقتی دانا هست آیا دانا به توانایی نیاز داره؟ توانایی برای اینه که شما قادر بشین به کاری رو انجام بدین دیگه وقتی می‌خوانین یه کاری رو انجام بدین یعنی می‌خوانین از یه صورت به صورتی دیگه درش بیارین؛ این آیا

خلاف دانایی نیست؟ آیا از اول نمی‌دونسته که این باید تغییر بکند؟ آیا این به علمش صدمه نمیزند؟ چرا از اول درست نساخته که حالا می‌خواهد تغییرش بده... به گمانم اینها به تعداد صفات انسانی که ما داریم به یک موجود فرضی می‌بخشیم. واقعیت اینست که هرچی انسان تصور می‌کنه ناقصه و انسان به اون کمال مطلق نمی‌رسه چون آدمیزاد نمی‌تونه کمال مطلق داشته باشه؛ این آدمیزاده که تغییر پذیره؛ همه چیز روش اثر می‌ذاره و اونو تغییر می‌ده. امروز شما به دیروز شما هیچ شباهتی نداره، هر لحظه داریم تغییر می‌کنیم.

عرفا گفتن که هر چه از خدا تصور می‌کنی اون خودتی، بته...

حرف خیلی درستیست... تو این کتابها هست که خدا انسانو به شکل خودش آفریده در حالی که درست برعکسه؛ انسان خدا رو به شکل خودش آفریده. این خدایی که به ما معرفی می‌کنن ساخته ماست؛ هر چی هم تقلا می‌کنیم صفتی بهش بدیم که اونو مافوق ما قرار بده باز یکی از صفات خودمونو یا لاقال آرزوهای خودمونو بیان می‌کنیم. یعنی از نام و نشان و گمان برتر است...

بله. قطعاً این طوره...

پس من درست حدس زدم که کلیت بینش شما به هستی در چارچوب عرفان ایرانی قرار می‌گیره؟ عرفان ایرانی هم داره همینو می‌گه؛ شما به مغز کار نگاه کنین از بایزید گرفته تا دیگران هر دو نوع صوفیهای ما صوفیهای دنیوی ما، صوفیهای اخروی ما، صوفی‌هایی که تارک دنیا هستن، صوفی‌هایی که مثل بوسعید می‌گن باید زندگی کرد و کسب و کار داشت و زن و بچه داشت؛ همین حرفو می‌زنن. (عظیمی و طیه، ۱۳۹۱: ۱۱۲۰)

شناخت سایه نسبت به عرفان و تفکر و تلقی عرفانی از خداوند ریشه در شناخت عمیق او نسبت به عرفای ادیب بزرگی چون مولوی دارد. اساساً بدون وجود چنین شناختی چگونه می‌توان غزل‌های موفقی سرود که این چنین منطبق بر سبک غزلیات مولانا باشد؟ به شهادت دکتر میلاد عظیمی، مرحوم ابتهاج با دقت و ظرافت مثال‌زدنی به بررسی تک به تک ابیات غزلیات دیوان شمس پرداخته بود. او در بخشی از کتاب پیر پرنیان‌اندیش خود آورده: «در این سخن من ذره‌ای مبالغه نیست. دو دوره دیوان شمس چاپ استاد فروزانفر، در کتابخانه سایه دیدم که تک تک مصراعها بررسی شده بود و علامت خورده بود؛ یک انتخاب باریک بینانه و حساب شده.»

ابتهاج علاوه بر سطوح زبانی و ادبی، به جهت مضامین فکری نیز تحت تاثیر مولانا و در مرتبه بعدی تحت تاثیر حافظ است.

او خود در ذیل بیان شکوهمندی اندیشه و زبان مولانا تاثیر شعر خویش از آن اندیشه ناب را به صراحت بیان می‌کند. وقتی آدمی مثل مولانا هست، چرا به نیرو و شکوه انسان باور نباید داشت؟ شما به دیوان شمس نگاه کنین؛ اونچه در مغز این آدم گذشته و بخشیش تو دیوان شمس اومده حیرت آورده. من حق ندارم این حرفو بزنم چون مستلزم اینست که همه شعرا و متفکرین عالمو بشناسم... ولی من ندیدم مغزی به عظمت مغز مولانا! اگه بود خبرش لاقال به ما می‌رسید. این آدم به جاهایی نگاه کرده که اصلاً باورکردنی نیست. تو همین دیوانهای شمس که اینجاست نگاه کنین اون چیزهایی که من زیرش خط کشیدم چیزهای فوق العاده شاعرانه و فکرهای فوق العاده باریکه. از این دیدگاه با دقت تک تک بیتها رو خوندم و خوندم. سی چهل بار این کتابو خوندم. به شیوه خودم هم خوندم. تاثیر هم داشت؛ نامدگان و رفتگان از کجا اومده... هرچی بیشتر می‌خوندم بیشتر حیرت می‌کردم. (عظیمی و طیه، ۱۳۹۱: ۶۵۷ و ۸۲۷)

تسلط و شناختی که مرحوم سایه نسبت به عرفان و خصوصاً عرفان ایرانی دارد در تفسیری که از اشعار خود می‌دهد نیز متبلور است. میلاد عظیمی می‌گوید:

به مناسبتی این بیت را خواندم:

نقش و نگار کعبه نه مقصود شوق ماست / نقشی بلندتر زده‌ایم آن نگار کو

سایه: آقای عظیمی! بیت اول این غزل خلاصه عرفان ماست و از این لحاظ اصلاً نظیر نداره؛

ای دل به کوی او ز که پرسم که یار کو / در باغ پرشکوفه که پرسد بهار کو؟

بهار اصلاً وجود خارجی نداره... همه جهان آیاتی از اوست؛ مجموعه اینها می‌شه بهار؛ ما بهارو به آثارش می‌شناسیم این چکیده عرفان ایرانیه: در باغ پرشکوفه که پرسد بهار کو...

کمی مکث می‌کند و این بیت را می‌خواند:

روزی چراغ روی تو روشن شود ولی / چشمی کنار پنجره انتظار کو (همان: ۷۳۴)

از استاد شفیع کدکنی نقل است که درباره غزل ای تو همیشه در میان گفته است: «من با نهایت اشراف بر سرتاسر

شعر عرفانی ایران دارم این حرف را می‌زنم: در سرتاسر شعر عرفانی ایران، معادل این غزل پیدا نمی‌شود.» (همان: ۶۵۷)

همیشه در میان

در اشعار مرحوم سایه گاه جلوه‌های عرفانی نابی مشاهده می‌شود که می‌توان همه آن موارد را بصورت جداگانه مورد بررسی قرار داد اما اگر بخواهیم یکی از سروده‌های او را مصداق اتمی از جلوات عرفانی و توحیدی بدانیم بدون شک باید غزل معروف همیشه در میان را نام ببریم.

نامدگان و رفتگان از دو کرانه زمان / سوی تو می‌دوند هان ای تو همیشه در میان

در چمن تو می‌چرد آهوی دشت آسمان / گرد سر تو می‌پرد باز سپید کهکشان

هر چه به گرد خویشتن می‌نگرم درین چمن / آینه ضمیر من جز تو نمی‌دهد نشان

ای گل بوستان سرا از پس پرده‌ها در آ / بوی تو می‌کشد مرا وقت سحر به بوستان

ای که نهان نشسته‌ای باغ درون هسته‌ای / هسته فروشکسته‌ای کاین همه باغ شد روان

مست نیاز من شدی پرده ناز پس زدی / از دل خود بر آمدی آمدن تو شد جهان

آه که می‌زند بروناز سر و سینه موج خون / من چه کنم که از درون دست تو می‌کشد کمان

پیش وجودت از عدم زنده و مرده را چه غم / کز نفس تو دم به دم می‌شنویم بوی جان

پیش تو جامه در برم نعره زند که بر درم / آمدمت که بنگرم گریه نمی‌دهد امان

(ابتهاج، ۱۳۷۱: ۱۶۶)

ابتهاج در ابتدای این غزل شکوهمند با اشاره به آیندگان و گذشتگانی که در دو سر طیف زمانی موجودند، احاطه

و تسلط خداوند را بر هر زمان و موقعیتی یادآور می‌شود. در مصرع دوم اولین بیت نیز او را به عنوان مبدا و مرکز

موجودات در نظر گرفته و کائنات را در شوق رسیدن به او تصویر می‌کند. آن هم نه رسیدنی معمولی، که آن‌چه سایه

به تصویر می‌کشد اشتیاقی پر شور است که افراد را «دوان» به سوی مبدا می‌کشاند.

در چمن تو می‌چرد آهوی دشت آسمان / گرد سر تو می‌پرد باز سپید کهکشان

در بیت بالا نیز می‌توان به روشنی تفکر توحیدی همه عالم محضر و ملک خداست را مشاهده کرد. سایه تمام آنچه در کائنات موجودند و به عبارت بهتر همه عرصه وجود را از آن خداوند می‌داند و مالک حقیقی را او معرفی می‌کند.

هر چه به گرد خویشتن می‌نگرم درین چمن / آینه ضمیر من جز تو نمی‌دهد نشان
بیت سوم هم‌چنان که می‌بینید اشاره ظریفی به فطرت انسانیست که از طرفی وجود خداوند را یادآور می‌شود و از سویی آینه وجود الهیست که در انفس متجلی گشته. به عبارت دیگر در هر کجای جهان که بنگری آثار وجود خداوند بر تو عیان خواهد شد. چمن را می‌توان استعاره از جهان هستی و خلقت در نظر گرفت.

ای گل بوستان سرا از پس پرده‌ها در آ / بوی تو می‌کشد مرا وقت سحر به بوستان
در بیت فوق، شاعر علاوه بر اشاره به اسامی ظاهر و باطن حق تعالی او را عامل و منبع کشش خود معرفی کرده و خواستار بروز و جلوه الهی بر وجود خویش است. اما یکی دیگر از نقاط اوج این غزل از منظر توحیدی بیت ذیل است که دیدگاه شاعر را نسبت به خالق جهان به روشنی عیان می‌سازد.

ای که نهان نشسته‌ای باغ درون هسته‌ای / هسته فرو شکسته‌ای کاین همه باغ شد روان
در این بیت سایه خداوند را در جایگاه قادر عالمی قرار می‌دهد که هنوز امری محقق نشده نسبت به آن علیم و قادر است. ابتهاج خالق جهان را آن خالق توصیف می‌کند که پنهان است اما توانا بر امور. باغ‌های این جهان چه در معنای اصلی خود و چه در معنای استعاره از جهان، همه ثمره خواست و تدبیر اوست. همان مضمون بر تکرار عرفانی و توحیدی که منطبق بر کلام خداست؛ «کُنْ فَيَكُونُ».

آه که می‌زند برون‌از سر و سینه موج خون / من چه کنم که از درون دست تو می‌کشد کمان
و نهایتاً بیت بالا نمونه تامی از توحید افعالی است که در شعر سایه جلوه می‌کند. دست خداوند در درون مخلوق خویش او را به امری وامی‌دارد و در واقع مبدا هرچه فعل در جهان را از وجود الهی می‌داند.

پیش وجودت از عدم زنده و مرده را چه غم / کز نفس تو دم به دم می‌شنویم بوی جان
این سخن مرحوم امام خمینی (ره) می‌تواند به نوعی تعبیر عرفانی و فلسفی بیت فوق باشد: هر چه هست از او جل و علا است، او است که از ازل تا ابد زمام امور را به دست دارد و احد و صمد است. از این مخلوقات میان تهی پوچ و هیچ باکی نداشته باش و چشم امیدی هرگز به آن‌ها میند که چشم داشتن به غیر او شرک است و باک از غیر او جل و علا - کفر. (رحیم‌پور، ۱۳۸۷)

در پایان سخن، غزلی از شادروان ابتهاج که مناجاتی عرفانی با خداوند است، می‌تواند تقویت‌کننده این مدعا باشد:

خداوندا دلی دریا به من ده / در او عشقی نهنگ آسا به من ده
حریفان را بس آمد قطره‌ای چند / بگردان جام و آن دریا به من ده
نگارا نقش دیگر باید آراست / یکی آن کلک نقش آرا به من ده
ز مجنونان دشت آشنایی / منم امروز، آن لیلا به من ده
به چشم آهوان دشت غربت / که سوز سیئه‌نی‌ها به من ده
تن آسایان بلایش بر نتابند / بلی من گفتم، آن بالا به من ده
چو بادریادلان افتی، قدح چیست / به جام آسمان دریا به من ده

گدایان همت شاهانه دارند/ تو آن بی زیور زیبا به من ده
غم دنیا چه سنجد با دل من/ از آن غم‌های بی دنیا به من ده
چه دل تنگ اند این آینه رویان/ دلی در سینه بی سیما به من ده
به جان سایه و دیدار خورشید/ که صبری در شب یلدا به من ده

منابع

- ابتهاج، امیر هوشنگ. (۱۳۷۸). راهی و آهی، چاپ چهارم، تهران: نشر سخن
- ابتهاج، امیر هوشنگ. (۱۳۸۷). تاسیان، چاپ هفتم، تهران: نشر کارنامه
- ابتهاج، امیر هوشنگ. (۱۳۷۱). سیاه‌مشق ۴، چاپ اول، تهران: نشر کارنامه
- عظیمی، میلاد، طیه، عاطفه. (۱۳۹۱). پیر پریشان‌اندیش، ۲ج، چاپ سوم، تهران: انتشارات سخن
- رحیم‌پور، فروغ‌السادات. (۱۳۸۷). توحید از دیدگاه امام خمینی (ره)، چاپ اول، ج ۱، تهران: موسسه تنظیم و نشر آثار امام خمینی (س)
- مقالات
- شریفی، غلامحسین، صادقی، ریحانه. (۱۳۸۸). بازتاب مفاهیم عرفانی و اخلاقی در شعر هوشنگ ابتهاج، پژوهش‌نامه زبان و ادبیات فارسی، سال ۱، شماره.
- محمدی، علی، کمرخانی، ماندانا. (۱۳۹۶). بررسی تطبیقی غزل مولانا، حافظ و هوشنگ ابتهاج، سومین همایش متن‌پژوهی ادبی
- مرادی، عبدالله، نیکخواه، مظاهر، خسروی، حسین. (۱۳۹۶). درونمایه‌های عرفانی در اشعار هوشنگ ابتهاج، نشریه عرفان اسلامی، دوره ۱۴، شماره ۵۴.

Abstract

Since Hooshang Ebtehaj cannot be considered a Marxist leftist poet in the atheistic sense, this article aims to examine this claim through the profound themes of his poetry as well as his personal expressions and statements recorded in various sources. The hidden mysticism in some of Sayeh's (Ebtehaj's) poems is an aspect that cannot be ignored or interpreted as anything other than mysticism in its conventional sense. Based on documented interviews with this poet, a belief in a kind of unnamed mysticism is evident in most of his remarks. This study focuses on the renowned ghazal *"*Hamisheh Dar Mian*"* ("*Always in the Midst*") and attempts to uncover a layer of the themes embedded in this prominent work through an analysis of the poem.

Keywords: Ebtehaj, contemporary ghazal, Islamic mysticism, Iranian mysticism, **Siah Mashq**.

تحلیل بن‌مایه‌های مشترک اسطوره‌های ایرانی

سید حامد موسوی صالحی

دانشجوی کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز

hamedmousavi6161@gmail.com

مختار ابراهیمی

دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید چمران اهواز

m.ebrahimi@scu.ac.ir

چکیده

اسطوره‌های ایرانی در شخصیت‌های بزرگ نمود پیدا می‌کنند؛ این نمود خود در پایه، ره به بن‌مایه‌هایی می‌برد که هر یک از آن‌ها می‌تواند لایه‌ای از شخصیت‌های بزرگ را سامان بخشد. فَر، نام، خرد و نژاد و برخی دیگر از بن‌مایه‌ها چون در کنار هم فراهم آیند می‌توانند به شخصیتی برجستگی بخشند و او را شایستگی مقام و پایگاهی هم‌چون پهلوانی و پادشاهی گردانند. این بن‌مایه‌ها هر یک برای دیگری هم به صورت زمینه، عمل می‌کنند و بدین‌گونه نوعی نظم و ترتیب در میان آن‌ها برقرار است. از این رو می‌توان گفت که اگر پهلوانی هم‌چون رستم، پهلوان آرمانی شاهنامه و یا پادشاهانی هم‌چون جمشید و فریدون، شاه بزرگ به شمار می‌آیند تنها به سبب داشتن این بن‌مایه‌ها و پرورش آن‌ها در وجود خود به چنین پایگاه دست‌نیافتنی رسیده‌اند. این پژوهش با رویکرد تحلیلی-توصیفی، می‌کوشد بن‌مایه‌های اسطوره‌ای که سبب این برجستگی‌ها شده‌اند و در بین تمام اسطوره‌ها مشترک هستند، مورد واکاوی قرار دهد.

کلیدواژه‌ها: اسطوره، فَر، نام، نژاد، خرد.

۱. مقدمه

اسطوره، تاریخی است مربوط به اعصار دیرینه، در آغاز باید معنای اسطوره را از افسانه جدا کرد چرا که افسانه و اسطوره دو مقوله جدا هستند. اسطوره با تاریخ یک ملت سروکار دارد و به گونه‌ای از تجربه‌های مهم تاریخ یک ملت حکایت می‌کند و ریشه در واقعیت دارد در حالی که افسانه این‌گونه نیست. اسطوره تنها بیان تفکرات آدمی درباره مفهوم اساسی زندگی نیست، بلکه منشورهای هستند که انسان برطبق آن‌ها زندگی می‌کند و می‌تواند توجیهی منطقی برای جامعه باشند، طرحی که جامعه برآن استوار است، اعتبار نهایی خود را از طریق تصورات اساطیری به دست می‌آورد. اسطوره‌ها هم‌چنین می‌توانند نقش اندرزا را در یک مجموعه اخلاقی والا داشته باشند و سرمشق‌هایی در اختیار بشر بگذارند که بر طبق آن‌ها زندگانی خویش را بسازد (جان هینلز، ۱۳۷۳: ۲۵) اسطوره‌ها تواریخ گذشته‌اند که بر اثر کھولت و اینکه دیر به کتابت درآمدند به صورت قصه و افسانه تعبیر می‌شوند. اسطوره تاریخی است که با گذشت زمان به صورت قصه درآمده است و می‌توان دوباره آن قصه را به اصل تاریخی آن مربوط کرد (شمیسا، ۱۳۹۸: ۴۹) از آنجا که در روایت‌های اساطیری آرزوها، احساسات مردم و دیدگاه‌های آنان نسبت به خود و اطرافیان و محیط زیست‌شان بازتاب دارد، از لحاظ مطالعه تاریخ اجتماعی و روان‌شناسی دارای اهمیت فراوان است (آموزگار، ۱۳۹۶: ۳) از این رو موضوع مورد بحث ما در این پژوهش «تحلیل بن‌مایه‌های مشترک اسطوره‌های ایرانی» است؛ بن‌مایه‌هایی مانند فر، نام، نژاد و خرد. بن‌مایه عبارت است از ریشه، بنیاد، پی، هسته و هر چیزی که هدف غایی متن است. در لغت‌نامه آمده: بن‌مایه یا مایگان به هر عنصر وحدت‌دهنده‌ای اطلاق می‌شود که اجزاء را به نحوی به هم پیوند می‌دهد و درونمایه («تم» یا «مضمون») داستان را تقویت می‌کند. (لغت‌نامه، ذیل واژه بن‌مایه) پس بن‌مایه در این پژوهش به عنصری گفته می‌شود که در شکل‌گیری سرشت شخصیت تأثیر گذارند. اینکه یک فرد شخصیتی مانند ضحاک داشته باشد یا مانند فریدون، به بن‌مایه‌های سرشت او بر می‌گردد. در کتب کهن مانند اوستا، به وفور می‌بینیم که افراد برای به دست آوردن این بنلادها به دعا و انجام فدیة برای ایزدان می‌پردازند. برخی از این افراد مانند فریدون و جمشید که دارای سابقه خوب و ذات پاک و سرشت اهورایی هستند کامیاب و کامروا می‌شدند و برخی مانند ضحاک و افراسیاب که ذات و طینت اهریمن‌صفت دارند از این وجوه چیزی به دست نمی‌آورند و کامیاب نمی‌شوند.

هنگامی که فردی به کامیابی دست می‌یابد در میان اطرافیان خود فرد تأثیرگذاری بود. این کامیابی می‌توانست فردی را به پادشاهی برساند، او را نامدار کند و نژادش را سربلند. مانند جمشید پادشاه بزرگ اعصار گذشته، همان‌طور که در اوستا آمده و به صفت فرهمندی مشهور است یا مانند فریدون که در نامداری سرآمد زمانه خویش بود. در اوستا در مورد فرهمندی جمشید آمده: فری که دیرزمانی از آن جمشید دارنده گله و رمه خوب بود؛ چنان که بر هفت کشور روی زمین پادشاهی کرد و به مردمان و دیوان و جادوان و پریان و گرپن‌ها^۱ و کوی‌های ستمکار دست یافت (اوستا، ۱۳۶۶: ۲۹۴). و در مورد کامیابی فریدون و چیره شدنش بر ضحاک، در اوستا آمده: فریدون پسر آتیین از خاندانی توانا در سرزمین چهارگوشه ورن^۳ صداسب و هزارگاو و ده‌هزارگوسفند، پیشکش آناهیتا کرد (اوستا، ۱۳۶۶: ۱۴۵) و در فقره بعد به چیره شدن او بر ضحاک که با پادشاهی غیرمقبول و ظالمانه‌اش دنیا را در تنگنا قرار داده بود، اشاره می‌شود. گسستن این بن‌مایه‌ها از فرد کامیاب، دلایل متفاوتی داشت که یکی از آن دلایل انجام کاری خلاف هنجار مانند جمشید که بر اثر انجام گناه فر از او جدا گردید. اما جدا شدن این بن‌مایه‌ها از شخصیت که بر اثر گناه یا دلایل دیگری بود، علاوه بر اینکه برای خودشان بدی به بار می‌آورد، برای کشور نیز بدیمن بود و علی‌رغم زندگی سرشار از موفقیت؛ در

خواری و ذلت می‌میرند مانند مرگ جمشید که در اوستا در مورد آن آمده: آن‌گاه که جمشید دروغ گفت و دهان به سخن نادرست آلود، فر آشکارا به پیکر مرغی از وی بیرون شتافت (اوستا، ۱۳۶۶:۲۹۵) و به حکومت ضحاک انجامید. بدیهی است که در این جستار به شناخت و بررسی این بن‌مایه‌ها به صورت عمیق می‌پردازیم تا به صورت کامل مورد شناخت و استفاده پژوهشگران قرار بگیرند.

۲. پرسش‌ها

۱- بن‌مایه‌های اسطوره‌ای چگونه و چرا به شخص تعلق می‌گرفتند؟ ۲- بن‌مایه‌های اسطوره‌ای در چه صورت از فرد پس گرفته می‌شوند؟

۳. اهمیت و ضرورت

اهمیت و ضرورت این پژوهش از آنجایی است که این بن‌مایه‌ها به طور کامل و به صورت یکجا تاکنون مورد واکاوی قرار نگرفته‌اند و این مسئله، پژوهش در این زمینه را به قدری گنگ و وقت‌گیر کرده است. نگارنده در این جستار با گردآوری و تعریف و تشریح این بن‌مایه‌ها کوشیده، تا ابهامات آن‌ها را رفع کرده و راه را برای پژوهشگران بعدی هموار کند.

۴. شیوه و پیشینه تحقیق

شیوه تحقیق در این مقاله تحلیلی است. تحقیقی با این عنوان صورت نگرفته، البته در زمینه بن‌مایه‌های اسطوره‌ای چند پژوهش وجود دارد. اکثر این پژوهش‌ها که در زمینه بن‌مایه‌ای انجام گرفته‌اند از دو حالت خارج نیستند؛ یا اینکه در مورد بن‌مایه‌های مربوط به یک شخص، گیاه یا یک موضوع خاص (مانند خیر و شر) هستند و یا اینکه در مورد بن‌مایه‌های مربوط به داستان خاصی از منابع حماسی هستند. که پژوهش حاضر به تحلیل اصل بن‌مایه‌ها پرداخته است و بن‌مایه‌ها را مورد واکاوی قرار داده است. برای توضیح بیشتر و نشان دادن تفاوت، به برخی از مقاله‌ها و نوشته‌ها در این زمینه می‌پردازیم.

- رضایی اول، مریم و استاجی، ابراهیم (۱۳۹۸) در تحقیقی با عنوان «فیل و بن‌مایه‌های اسطوره‌ای حماسی و آیینی آن در منظومه‌های حماسی ایران» به بررسی بن‌مایه‌های مرتبط با فیل در شاهنامه و ده منظومه حماسی (بانوگشسب‌نامه، برزنامه، بهمن‌نامه، جهانگیرنامه، سام‌نامه، شهریارنامه، فرامرزننامه، کک‌کوهزاد، کوش‌نامه و گرشاسپ‌نامه) پرداخته و مهم‌ترین بن‌مایه‌های مرتبط با این حیوان را استخراج، طبقه‌بندی و تحلیل نموده‌اند.

- پارسا، سید احمد (۱۳۹۴) در تحقیقی با عنوان «بن‌مایه‌های اسطوره‌ای حکایت خیر و شر در هفت پیکر نظامی» ارتباط حکایت خیر و شر در هفت پیکر با داستان کاوه و ضحاک در شاهنامه و پیوند این دو با یکی از باورهای بنیادین آریاییان، یعنی باور به اصل خوبی و بدی که برخاسته از نبرد اهریمن و هرمز در اسطوره آفرینش است، بررسی شده است. این پژوهش نشان می‌دهد که حکایت خیر و شر از داستان کاوه و ضحاک تأثیر پذیرفته است

- زارع، میثم و ریاحی زمین، زهرا (۱۴۰۰) در تحقیقی با عنوان «بررسی عناصر و بن‌مایه‌های اسطوره‌ای و حماسی در ضرب‌المثل‌های استان فارس» به بررسی عناصر و بن‌مایه‌های حماسی و باورهای اسطوره‌های انعکاس یافته در مثل‌های

استان فارس از جمله شخصیت‌های شاهنامه و باورهای اسطوره‌های اژدها، سیمرغ، آب، آتش، خروس، دختر و اعداد پرداخته است.

- خیرآبادی، اسماعیل و همکاران (۱۴۰۰) در تحقیقی با عنوان «نقش قدرت و وراثت در تعیین جانشینان پادشاهان در شاهنامه» به بررسی چگونگی شکل‌گیری حکومت‌ها از دیدگاه فرّ ایزدی، فرّ شاهی به عنوان نقش‌های مؤثر در ایجاد حکومت‌ها می‌پردازد.

- اکبری مفاخر، آرش در تحقیقی با عنوان «بنیادهای اساطیری و حماسی داستان دیوان مازندران در شاهنامه» ابتدا به بررسی بنیادهای اساطیری در شاهنامه می‌پردازد و پس از شناسایی به پیشینه آن‌ها در متون کهن مانند اوستا می‌پردازد. - قندهاری، فیروزه (۱۳۸۴) در تحقیقی با عنوان «سیر تحول بن‌مایه‌های یک اسطوره کهن» اسطوره جم (جمشید) را در دو بخش بررسی می‌کند؛ نخست جم از کهن‌ترین مستندات هند و ایرانی (وداها و گاهان) بازیابی شده و در بخش‌های گوناگون اوستا مورد بازنگری قرار می‌گیرد سپس نکاتی درباره این شخصیت اسطوره‌ای که در آثار نویسندگان سده‌های نخستین اسلامی آمده، بیان می‌شود.

- مصباح، بیتا (۱۳۹۶) در پژوهشی با عنوان «بن‌مایه‌های کهن اسطوره ضحاک در ایران بر اساس نقوش روی مهر دوره عیلامی هزاره سوم قبل از میلاد» به بررسی داستان‌های شاهنامه به‌ویژه «داستان ضحاک ماردوش» و مقایسه با مهرهای دوره عیلامی تفحص شده در شوش و غیره پرداخته است.

- آیدنلو، سجاد (۱۳۸۴) در تحقیقی با عنوان «بن‌مایه اساطیری «رویدن گیاه از انسان» و بازتاب آن در شاهنامه و ادب فارسی» به کهن‌الگویی رویدن گیاه از خون کیومرث در بندهش می‌پردازد و سپس به رویدن گیاه از شک فریدون و سربر آوردن درخت از خون سیاووش در شاهنامه پرداخته می‌شود.

- شهریوی، سعید (۱۳۹۶) در تحقیقی با عنوان «بازکاوی بن‌مایه‌ها و ساختار داستان‌های (نبرد رستم با اکوان دیو، نبرد گرشاسپ یا گندرو) در ابتدا به بیان نبرد هر دو پهلوان با دو موجود نام برده شده، می‌پردازد. پس از آن به مقایسه و همانند جلوه دادن این دو داستان و بیان این نکته که هر دو داستان از یک سرچشمه‌اند، پرداخته می‌شود.

- قائمی، فرزاد (۱۳۹۱) در تحقیقی با عنوان «تحلیل اسطوره کیومرث در شاهنامه فردوسی و اساطیر ایران بر مبنای رویکرد نقد اسطوره‌شناختی» این پژوهش، با رویکرد نقد اسطوره‌ای، ضمن تحلیل الگویی و تطبیق ساختاری خویشکاری‌های اساطیری شخصیت کیومرث در متونی که روایت اسطوره او را تشکیل داده‌اند و مقایسه این اسطوره با روایات هم‌ارز آن در فرهنگ‌های مختلف، به تبیین ژرف ساخت کهن‌الگویی اسطوره کیومرث پرداخته

- جوکار، منوچهر با همکاران (۱۳۹۷) در تحقیقی با عنوان «طلسم جمشید، نقد و بررسی بن‌مایه‌ای، اسطوره‌ای در منظومه‌های پهلوانی و طومارهای نقالی با تکیه بر سام‌نامه» در این پژوهش کوشش شده است که پیوند طلسم جمشید با گسستن فرّه پهلوانی او و پیوستنش به گرشاسپ در منظومه‌های پهلوانی سام‌نامه، گرشاسب‌نامه، بهمن‌نامه، فرامرزنامه، جهانگیرنامه و شهریارنامه، هم‌چنین طومار نقالی شاهنامه، طومار هفت‌لشکر، طومار کهن شاهنامه فردوسی، طومار شاهنامه فردوسی، زرین‌قبا‌نامه و طومار سام سوار و دختر خاقان چین، مورد بررسی قرار گرفته است.

- ابراهیمی، مختار (۱۴۰۰) در تحقیقی با عنوان «تحلیل کهن‌الگوی جمشیدگشی در شاهنامه با تأکید بر داستان جمشید و کیخسرو» نگاهی نقادانه به مسئله داستان جمشید و جدا شدن فرّ از او و کشته شدنش به دست ضحاک و چرایی مبهم این مسئله.

۵- تحلیل بن‌مایه‌ها

۵-۱- نام

معنای نام در زمان گذشته با معنایی که در زمان حال دارد کاملاً متفاوت است؛ نام در زمان حال به معنای اسم هر شخص است. نام در گذشته از مفتخرات هر شخص محسوب می‌شد. مثلاً افراد قبل از اینکه اسمی داشته باشند، لقبی داشتند که انگار وسیله‌ای معیار برای شناسایی افراد در زمان گذشته در اجتماع بود؛ مثل تهمتن برای رستم یا زال برای دستان، یا اینکه فردی از نژاد پهلوانی یا پادشاهی بوده که این ویژگی برای آن شخص نام محسوب می‌شد. شمیسا می‌گوید:

به نظر می‌رسد که نام (اسم) در جهان باستان مهم نبوده بلکه لقب مهم بوده به نحوی که می‌توان گفت اصلاً مردم عادی نامی (اسم) نداشتند مگر آنکه در امری معروف یا نامور شوند و در این صورت بود که لقبی می‌یافتند؛ نامور به معنی بزرگ مبین این معنی است که نام همان لقب بزرگان بوده،

نژاد تو از مادر و از پدر همه تاجدار و همه نامور

پس می‌توان گفت نام همان نام‌نیک بوده در اهمیت نام همین بس که برای آن کشته می‌شدند (شمیسا، ۱۳۹۸: ۵۸). نام، بعد از مرگ نیز می‌تواند وجود داشته باشد و فردی که در دنیا و در زمان حیات نامدار می‌شود این ویژگی پس از مرگ نیز برای او وجود دارد. اسلامی‌ندوشن می‌گوید: نام عبارت است از تصویری که از شخص در ذهن دیگران نقش می‌یابد، و آن برحسب عرف، فرهنگ، باورها و بازتابی که در جامعه دارد، ماهیت می‌گیرد. نام، یعنی حسن شهرت، نه تنها در زندگی این جهانی موجب اعتبار و آسایش خاطر است بلکه بعد از مرگ نیز می‌تواند به صورت یاد در دنباله زندگی این جهانی قرار گیرد. شخص فردوسی نمونه بارز این معناست، که با سرودن شاهنامه آرزومند است که یادگاری از او برجای ماند: یکی میوه‌داری بماند ز من! و عمر خود را بر سر آن می‌نهد (اسلامی‌ندوشن، ۱۳۸۱: ۲۵). پس می‌توان گفت نام تنها بنیاد نیست که بعد از مرگ نیز وجود دارد و هم‌چنان به حیات خود ادامه می‌دهد.

نام همیشه جنبه اهورایی و مثبت نداشته در برخی اوقات فردی نامدار بود اما اهریمنی و منفی مانند ضحاک که فردی نامدار و نامور در هفت کشور بود اما این نامداری و نام فقط جنبه منفی و اهریمنی داشت. در شاهنامه در مورد نامداری ضحاک آمده:

مهان شاه را خواندند آفرین	که ای نامورشهریار	زمین
ز چرخ فلک بر سرت باد سرد	نیارد گذشتن به روز نبرد	
چرا پیش تو کاوه خام‌گوی	بسان همالان کند سرخ‌روی	
همی محضر ما به پیمان تو	بدرد، بیچند ز فرمان تو	
کی نامور پاسخ آورد زود	که از من شگفتی ببايد شنود	

(شاهنامه، ۱۴۰۰، بخش اول: ۳۸)

نام از بالاترین موهبت‌هایی است که خداوند برای بشر خلق کرده، اسلامی‌ندوشن در این باره می‌گوید: از میان مواهبی که به انسان بخشیده شده، نام بالاترین است، و نام عبارت از آن است که شخص آنچه را که جوهر زندگی می‌شناسد، در حفظ آن تا پای جان بایستد (اسلامی‌ندوشن، ۱۳۸۱: ۳۰) نام در صورتی از فرد جدا می‌گردد که کاری

ناهنجار انجام دهد مثلاً هنگامی که فَر از جمشید به واسطه گناه جدا گردید، صفت نامداری نیز که به واسطه فَر به او تعلق گرفته بود به تبع آن از او گسست و دیگر کسی از جمشید یاد نمی‌کرد.

۵-۲- فَر

فَر به معنای شکوه، شأن و شوکت است (لغت‌نامه، ذیل واژه فَر) کامیابی که خداوند به افراد خاصی عطا می‌کند و آن به روش‌های گوناگون به دست می‌آید معمولاً از طریق خویشکاری‌هایی که یک فرد انجام می‌دهد. در اوستا به کلمه خورن باز می‌خوریم؛ معادل این کلمه در زبان پهلویی خَره و در پارسی فَر و فره است. بنابراین خَره از شکل اوستایی خورن پدید آمده و فراز شکل پارسی فرن معادل کلمه خورننگهنت که در اوستا بسیار آمده و به معنی صاحب فَر است ؛ در اوستا فرخ است (صفا، ۱۳۳۳: ۴۹۴).

هم‌چنانکه از معنی کلمه فَر در فارسی برمی‌آید به معنی شکوه و جلال و در اصطلاح اوستا حقیقتی الهی و کیفیتی معنویست که چون برای کسی حاصل شود او را به شکوه و جلال پادشاهی و به مرحله تقدس و عظمت معنوی می‌رساند و به عبارت دیگر صاحب قدرت و تقوی و نبوغ و خرمی و سعادت می‌کند به وسیله همین فَر است که پادشاه به پادشاهی می‌رسد و تا هنگامی که پادشاست فَر هم با او یار است و چون از او بگسست پادشاهی نیز از کفش بیرون خواهد شد اعتقاد به این اصل تنها مختصر به اوستا نیست بلکه در عهد ساسانیان هم این عقیده با نهایت شدت رواج داشته و در کارنامه‌آردشیر از این فَر چند بار سخن رفته است (صفا، ۱۳۳۳: ۴۹۴).

افراد برای به دست آوردن این ویژگی به انجام خویش‌کاری‌هایی می‌پرداختند و برخی که طینت و سرشت پاک و اهورایی داشتند، بدان دست می‌یافتند و برخی نیز که طینت اهریمنی داشتند از دست‌یابی به آن دور بودند. در اوستا فقره ۲۵ کرده هفتم آمده است که جمشید دارنده گله و رمه خوب بر فراز کوه هکر صداسب و هزارگاو ده‌هزار گوسفند پیشکش آن‌اهیتا کرد و از وی خواستار شد که بزرگ‌ترین شهریار روی زمین گردم که به همه مردان و دیوان و جادوان و پریان و کوی‌ها و کرپن‌های ستمکار دست‌یابم و چیره شوم (اوستا، ۱۳۶۶: ۱۴۳). پس برای دست آورد فَر ابتدا، شخص باید سرشت پاک و اهورایی داشته باشد و سپس از طریق انجام خویش‌کاری‌هایی مانند انجام فدیة برای دست‌یابی به آن تلاش کرد. نتیجه تلاش بدون داشتن سرشت اهورایی به دست نیاوردن کامیابی است و هر چقدر فرد بیشتر تلاش کند، بیشتر از آن دور می‌ماند. در اوستا در مورد تلاش افراسیاب برای دست‌یابی به فَر آمده: در شاهنامه نیز فرد دارای فَر جایگاه والایی داشته و مورد احترام بود مثلاً در «داستان رستم و اسفندیار» رستم خطاب به اسفندیار می‌گوید:

ازین خواهش من مشو در گمان مدان خویشان برتر از آسمان
من از بهر این فَر و آورند تو ببویم همی رای و پیوند تو
(شاهنامه، ۱۴۰۰، بخش اول: ۱۵۸)

در شاهنامه بر خلاف اوستا گویی فَر به صورت موروثی به فرد تعلق می‌گیرد در داستان زادن فریدون آمده:

برآمد بر این روزگار دراز کشید ازدها را به تنگی فراز
خجسته‌فریدون ز مادر بزد جهان را یکی دیگر آمد نهاد
ببالید بر سان سرو سهی همی تافت زو فَر شاهنشهی

جهانجوی با فَر جمشید بود بکردار تابنده خورشید بود

(شاهنامه، ۱۴۰۰، بخش اول: ۳۳)

فَر به چند بخش تقسیم می‌شود و هر کدام ویژه گروه خاصی از موجودات هستند. سرزمین ایران به دلیل اینکه سرزمین اهورایی است دارای فَر ایزدی است و هر ایرانی فَری دارد که دیگران نمی‌توانند بدان دست یابند در زامیادیشتم کرده هشتم فقره ۵۶ و ۵۷ در مورد فَر اختصاصی ایرانیان و عدم دسترسی انیرانیان به رغم تلاش‌های مکرر، اشاره کرده است. فَری که از آن خاندان‌های ایرانی و زرتشت پاک است. فَری که افراسیاب تورانی نابکار به آرزوی ربودن آن از دریای فراخ کرت جامه از تن برگرفت و شناکنان از پی آن شتافت. فَر تاختن گرفت و از دست افراسیاب به در رفت. از آنجاست که آبشاری به نام دریاچه «خسرو» از دریای «فراخ‌کرت» برخاست. ای سپیتمان زرتشت آن‌گاه افراسیاب تورانی بسیار زورمند، ناسزاگویان از دریای فراخ‌کرت برآمد و گفت (ایث، یثن، آهمایی) من نتوانستم این فَر را که از آن خاندان‌های ایرانی و زرتشت پاک است، برابیم (اوستا، ۱۳۶۶: ۳۰۱). در مورد این فَر ایرانی در فقره ۹ سی‌روژه‌بزرگ و فقره ۲۵ همین بخش نیز اشاره شده است. در مورد فَر کیانی که ویژه سرزمین ایرانی و ویژه پادشاهان است در کرده یکم فقره ۹ زامیادیشتم آمده فَر کیانی مزداآفریده بسیار ستوده زبردست پرهیزگارِ کارگرِ چالاک را که برتر از دیگر آفریدگان است، می‌ستاییم (اوستا، ۱۳۶۶: ۲۹۰) و در همین یشت چند بار دیگر و در مهریشت و سی‌روژه‌بزرگ نیز به این فَر اشاره شده است آن را مورد ستایش قرار داده است. مورد بعدی فَر ویژه کاینات است فَر در همه کاینات ممکن است وجود داشته باشد مثلاً در حیوانات، یا در آب؛ در کرده یکم فقره ۳۴ مهریشت آمده: ای سپیتمان زرتشت «پَم‌نپات» به دستاری باد چالاک و فَر نهفته در آب و فَر وهرهای پاکان به هریک از سرزمین‌های جهان بهره ویژه‌ای از آب ببخشید (اوستا، ۱۳۶۶: ۱۸۲-۱۸۳). شهرها هم می‌توانند فَر داشته باشند. این نیروی جادویی و آسمانی که نه تنها در وجود هر انسانی و هر موجود خوب و سودمندی به ودیعه گذاشته شده است، بلکه در شهرها و ده‌ها و خانه‌ها و درخت‌ها و... هم می‌توان به دنبال فَره مخصوص به آن‌ها بود. (آموزگار، ۱۳۹۹: ۳۸۲) به همین دلیل است که در زمان زمامداری جمشید می‌بینیم که سرزمین ایران و تمام کاینات و انسان‌ها در خوشی و سرمستی زندگی می‌کردند. از این روست که در شاهنامه درختی مانند گز دارای فَر است و به واسطه وجود آن فَر می‌توان تیری ساخت که قدرت روپین‌تنی را در هم شکند در «داستان رستم و اسفندیار» دیدیم که رستم چگونه با استفاده از راهنمایی‌های سیمرغ، از تیر درخت گز برای شکست دادن اسفندیار و غلبه بر روپین‌تنی او، استفاده کرد.

گزی دید بر خاک، سر در هوا نشت از برش مرغ فرمان‌روا
بدو گفت شاخی گزین راست‌تر سرش برتر و بُشش برکاست‌تر
بدین گز بود هوش اسپندیار تو این چوب را خوارمایه مدار
به زه کن کمان را و این چوب گز بدین گونه پرورده در آب رز
ابر چشم او راست کن هر دو دست چنان‌چون بود مردم گزپرست
زمانه برد راست آن را به چشم به خشم‌ست بخت، ار نداری تو خشم

(شاهنامه، ۱۴۰۰، بخش دوم: ۱۸۶-۱۸۷)

فَر از فرد فَره‌مند جدا می‌گردد به دلایلی که یکی از آن‌ها گناه کردن است مانند جمشید که به واسطه گناه فَر از او جدا شد. در اوستا، زامیادیشتم کرده اول فقره ۳۴ آمده آن‌گاه که جمشید دروغ گفت و دهان به سخن ناراست آلود فَر

آشکارا به پیکر مرغی از وی به بیرون شتافت. جمشید دارنده گله و رمه خوب چون دید که قر از او بگسست، افسرده و سرگشته شد و در برابر دشمنی دیوان فروماند و در زمین نهان گردید (اوستا، ۱۳۶۶: ۲۹۵) و فرد بعد از جدا شدن قر در بدترین حالت ممکن قرار می‌گیرد همان‌طور که سرانجام به دست یکی از بدترین پتیاره‌گان موجود در جهان یعنی ضحاک کشته می‌گردد و این خود یعنی سرانجام بسیار بد.

۵-۳- خرد

لازمه حضور مؤثر در هر اجتماع و برطرف کردن نیازهای شخصی داشتن خرد است؛ خرد را برخی اکتسابی و برخی انتسابی دانسته‌اند در اوستا و در شاهنامه فردوسی که حیطه کاری ما هستند. خرد یکی از سرب‌های اساسی و مورد نیاز هر فرد به‌ویژه پادشاه است به گونه‌ای که اگر کسی همه موارد دیگر برای پادشاهی را داشته باشد اما خرد نداشته باشد، پادشاه نمی‌شود یا اینکه در پادشاهی خلل وجود دارد در هفتمین یشت (کوچک) فقرات ۱ و ۶ از خرثو که به معنی خرد و دانش است سخن رفته است و از دانش فطری و اکتسابی یاد کرده؛ گوید: دانش فطری مزداآفریده را می‌ستاییم، دانش اکتسابی مزدا آفریده را می‌ستاییم (یشت‌ها، ۱۳۵۶: ۲۵)

همان‌طور که دیدیم در یشت‌ها از خرد یاد می‌کند و دو مورد اکتسابی و انتسابی آفریده شده مزدا می‌داند و چون خرد مقام والایی دارد به پرستش و ستایش آن می‌پردازند. در اوستا چند باری به خرد و دانش به صورت ویژه اشاره شده البته با نام‌های چپستی و چیستا به معنی خرد و دانش. در فقره ۲۴، سی روزه بزرگ آمده: دین نیک مزدا پرستی را می‌ستاییم، راست‌ترین (چپستی) مزدا داده را می‌ستاییم (اوستا، ۱۳۶۶: ۳۴۶).

چنانکه می‌بینیم خرد و دانش آنقدر جایگاه والایی دارد جزو راست‌ترین کارهاست که به ستایش و ستاییدن آن می‌پردازند در شاهنامه حکیم توس نیز جایگاه خرد بسیار بالا و شاید بتوان گفت برتر از هر چیز دیگری است. آنقدر اهمیت دارد که فردوسی در اول شاهنامه که هویت‌نامه ایرانیان است، در مورد خرد می‌گوید و بعد از جان که با ارزش‌ترین ویژگی انسان است، به ستایش خرد می‌پردازد:

به نام خداوند جان و خرد کزین برتر اندیشه بر نگذرد

(شاهنامه، ۱۴۰۰، بخش اول: ۱)

بعد از چند بیت دوباره به صورت کامل‌تر به ستایش خرد می‌پردازد و این گونه زمزمه می‌کند:

کنون ای خردمند، ارج خرد بدین جایگه گفتن اندر خورد:

خرد بهتر از هر چه ایزدت داد ستایش خرد را به، از راه داد!

خرد رهنمای و خرد دلگشای خرد دست گیرد به هر دو سرای

از او شادمانی و زویت غمی‌ست و زویت قزونی و زویت کمی‌ست

خرد تیره و مرد روشن‌روان؟ نباشد همی شادمان یکزمان!

چه گفت آن سخن‌گوی مرد از خرد که دانا ز گفتار او بر خورد

کسی کو خرد را ندارد ز پیش دلش گردد از کرده خویش ریش!

هشیوار دیوانه خواند و را! همان خویش بیگانه داند و را! و...

(شاهنامه، ۱۴۰۰، بخش اول: ۲)

اسلامی ندوشن در این باره می‌گوید: از نظر فردوسی خرد بالاترین موهبت‌های آسمانی است و از این رو در آغاز کتابش پس از ستایش خدا بی‌درنگ به ستایش خرد می‌پردازد. (اسلامی ندوشن، ۱۳۴۶: ۴۵)

۵-۴- نژاد

هرفرد هنگام معرفی خود ابتدا نام و بعد نژادش را می‌گوید. فردی که با نام نیک در میان همه افراد جامعه شناخته شده باشد نژاده است و این فرد هنگام معرفی خود با افتخار نژادش را بیان می‌کند و معمولاً یکی از ویژگی‌هایی که باعث نژاده شدنش هم می‌شود را بیان می‌کنند. نژاد و گهر از مواردی هستند که جز ذات انسانند به بیان دیگر، انتسابی هستند و فرد در استقرارشان، هیچ دخل و دخالتی ندارد. شمیسا در این باره می‌گوید: در شاهنامه عوامل مهم در بزرگی شخص، نخست نژاد و گهر و سپس هنر و ناموری و نهایتاً خرد است. در مقدمه شاهنامه ابومنصوری هم تأکید بر نژاد است: امیر منصور عبدالرزاق... نژادی بزرگ داشت به گوهر و از تخم اسپهبدان ایران بود. در ایران پیش از اسلام هم چنین بود. تمام کتیبه‌های فارسی باستان این‌گونه شروع می‌شود که من فلان کس هستم شاه بزرگ، شاه شاهان، پسر فلان کس از خاندان هخامنشی (شمیسا، ۱۳۹۸: ۷). همان‌گونه که دیدیم نژاده بودن بعد از فره‌مندی در رأس همه ویژگی‌های عالی یک فرد قرار می‌گیرد؛ فرد نژاده به خود می‌بالد و هر جایی که از او سوال شود آن را از مفتخرات خود می‌پندارد. پادشاه بایستی نژاده باشد اگر پادشاه نژاده نباشد پهلوانان و مردم دیگر از او پیروی نمی‌کنند و از درگاه او رانده می‌شوند. شاه باید حتماً از نژاد شاهان باشد. دستان و بزرگان ایران پادشاهی لهراسب را نمی‌پذیرند. دستان می‌گوید:

نژادش ندانم ندیدم هنر
از این گونه نشنیده‌ام تاجور

یکی از اشکالات در پادشاهی بهرام‌چوبینه این است که از نژاد شاهان نیست:

چو خواهی که شاهی کنی بی‌نژاد همه دوده را داد خواهی به باد.

(شمیسا، ۱۳۹۸: ۷-۸)

در شاهنامه در داستان کیخسرو، فردوسی این‌گونه اهمیت نژاد و گوهر را نشان می‌دهد:

هنر با نژادست و با گوهرست سه چیزست و هر سه به بند اندرست

هنر کی بود، تا نباشد گهر؟ نژاده بسی دیده‌ی بی‌هنر

گهر، آنکه از فر یزدان بود نیازد به بد دست و بد نشنو

نژاد، آنکه باشد ز تخم پدر سزد کاید آن تخم پاکی به بر

(شاهنامه، ۱۴۰۰، بخش اول: ۴۵۱)

فردوسی لازمه پادشاه شدن و نژاده بودن را داشتن این سه مورد (هنر، نژاد و گهر) بیان می‌کند و گویی همه چیز در گرو نژاده بودن و با گوهر بودن است. انسان نژاده کسی است که از تخم پدر خود باشد و انسان با گوهر آن است که دارای فرایزدی باشد.

۶. شخصیت‌های بزرگ و بن‌مایه‌ها

۱-۶- فریدون

فریدون از چهره‌های برجسته اوستا و شاهنامه است به گونه‌ای هم پادشاه و هم پهلوان، در فقره ۳۳ از آبان‌یشت آمده: فریدون از خاندان توانای آثویه در مملکت چهارگوشه ورنه صد اسب هزار گاو و ده هزار گوسفند برای ناهید قربانی نموده و از او درخواست که به اژی‌دهاک سه پوزه شش چشم ظفر یابد؛ ناهید حاجت او را برآورد (یشت‌ها، ۱۳۵۶: ۱۹۳). فریدون به همین منوال برای گوش و برای فرشته هوا (ویو) فدیة آورده و از آنان کامیابی را طلب کرده و به کامیابی که سرچشمه فرّ، نامداری و دیگر ویژگی‌های مثبت پادشاهی بود، رسید. و از این رو فرّی که از جمشید جدا گردید به او تعلق یافت و به واسطه همان فرّ توانست ضحاک را شکست دهد و او را به بند بکشد. در زامیادیشتم کرده‌ششم فقره ۳۶ آمده: دومین بار فرّ از جمشید پسر ویونگهان بگسست و به پیکر شاهینی به بیرون شتافت. فریدون فرزند خاندان آتیین که گذشته از زرتشت، پیروزمندترین پیروزمندان بود، فرّ از جمشید بگسسته را برگرفت. فریدون اژی‌دهاک سه‌پوزه سه‌سر شش چشم آن دارنده هزار گونه چالاکی آن دیو بسیار نیرومند دروغ؛ آن آسیب جهان و زورمندترین دیو دروغی را که اهریمن برای گزند جهان خاکی و مرگ راستی پدید آورد فروگرفت و شکست داد (اوستا، ۱۳۶۶: ۲۹۵-۲۹۶). در فقره ۴۰ از بهرام‌یشت نیز از فریدون یل نامدار ذکری شده است در تمام فقرات مذکور کار عمده فریدون همان شکست دادن ضحاک است داستانی که مفصلاً در شاهنامه و در تمام کتب تاریخی مندرج است. همان‌طور که در بالا گفته شد نژاد در نزد ایرانیان بسیار مهم بود و اولین چیزی که مورد توجه بوده، نژاد بودن است. فریدون در اوان نوجوانی، از مادر در مورد نژاد خود می‌پرسد و می‌خواهد بداند پدرش کیست و از کدامین گهر و نژاد است:

چو بگذشت بر آفریدن دوهشت از البرزکوهاندرآمد به دشت
بر مادر آمد، پژوهید و گفت که بگشای بر من نهان از نهفت
بگویی مرا تا که بودم پدر؟ کیم من؟ به تخم از کدامین گهر؟
(شاهنامه، ۱۴۰۰، بخش اول: ۳۵)

فریدون علاوه بر پهلوانی مهارت‌های دیگری هم داشته از جمله اینکه او کشتی‌ران ماهر پااورو را به صورت کرکس در آورده در هوا به پرواز نمودن و داشت در فقره ۶۴ از آبان‌یشت داستان کاملش را ملاحظه می‌کنیم (ر. ک، یشت‌ها، ۱۳۵۶: ۱۹۵)

در شاهنامه فریدون فردی دارای نام، فرّ، نژاده و خردمند شناخته شده است. اسلامی‌ندوشن در این باره می‌گویند: فریدون که از نژاد پادشاهان است از جانب یزدان از البرزکوه برانگیخته شده تا حکومت ضحاک را براندازد؛ از این رو همه حوادث به سود او جریان می‌یابد و همه موانع از پیش پای او برداشته می‌شود ارتباط او با ایزدان به وسیله سروش برقرار است که از بهشت فرود می‌آید و او را از خوب و بد می‌آگاهاند و در نبرد با نیروی جادوی ضحاک یاری می‌کند، سه بار سروش بر فریدون ظاهر می‌شود، یکی در آغاز نبرد و دو بار دیگر به هنگامی که قصد کشتن ضحاک می‌کند و او وی را از آن کار باز می‌دارد زیرا مشیت آسمانی آن است که ضحاک در کوه دماوند به بند کشیده شود (اسلامی‌ندوشن، ۱۳۴۹: ۱۴۰).

فریدون صاحب سه فرزند شد به نام‌های ایرج، سلم و تور و به تقسیم ممالک بین آن‌ها پرداخت در اوستا به ممالک

این سه پسر اشاره شده است در فقره ۱۴۳ آمده: به فروهرهای مردان و زنان پاک ممالک آریایی درود می‌فرستیم، به فروهرهای پاک مردان و زنان پاک ممالک تورانی درود می‌فرستیم، به فروهرهای پاک مردان و زنان ممالک سئیریمیه درود می‌فرستیم.

نخستین به سلم اندرون بنگرید همه روم و خاور مرا گزید
دگر تور را داد توران زمین ورا کرد سالار ترکان و چین
وزان پس چو نوبت به ایرج رسید مراو را پدر شهر ایران گزید
(یشت‌ها، ۱۳۵۶: ۲۶)

این تقسیمات باعث تفرقه بین پسران او شد و باعث شد ایرج به دست سلم و تور کشته شود. اسلامی‌ندوشن می‌گوید: فرویدون مرد آگاهی است هم غیب‌دان است و هم ساحر و هم نیمه‌پیامبر با این حال نمی‌تواند از بد حوادث در امان بماند. کسی که ضحاک بزرگترین نماینده شر را به بند کشید بازی روزگار خواسته از پشت خود او فرزندی به وجود آید که خانواده او را به زشتکاری و گناه بیالایند تراژدی فریدون تراژدی خانوادگیست. مانند تراژدی آگاممنون و ادیپ شهریار و پادشاه لیر و هملت (اسلامی‌ندوشن، ۱۳۴۹: ۱۷۱)

۶-۲- جمشید

جمشید از پادشاهان پرفراز و فرود اوستا و شاهنامه است. انگار جمشید آفریده شده برای پادشاهی و راهنمایی مردم، اوست که هم با خدایان در ارتباط است و هم در معرض نفرین آن‌ها قرار می‌گیرد اوست که قَر را از نزد ایزدان با نذر و نیاز دریافت می‌کند و در آخر با گناه کردن آن را از دست می‌دهد این مسئله به صورت کاملاً مشروح در یشت‌ها آمده زرتشت از اهورامزدا پرسید ای قَر پاک و مقدس ای آفریدگار جهان معنوی در بین نوع بشر به غیر از من دگر با که نخستین‌بار مکالمه نمودی دین اهورایی زرتشت را به که سپردی آن‌گاه اهورامزدا گفت ای زرتشت پاک، من در میان نوع بشر به غیر از تو نخستین‌بار با جم زیبا و دارنده رمه خوب مکالمه نمودم و دین اهورایی زرتشت بدو سپردم گفتم ای جم زیبا پسر ویونگهان من آیین خویش به تو برگزار می‌کنم پس جم زیبا در پاسخ گفت من از برای این وظیفه ساخته و آزموده نیستم آیین‌پروری و دین‌گستری از من نایب آن‌گاه من به او گفتم اگر تو مستعد و مهیای چنین امری نیستی آن به که جهان من را بی‌پرورانی و به گیتی فزایش و گشایش بخشی، پشتیبان پاسبان جهان شوی، پس جم زیبا به من گفت پذیرفتم که جهان تو را بی‌پرورانم بگیتی بیفزایم پشتیبان و پاسبان و نگهبان آن باشم، در هنگام سلطنت من نباید که باد سرد و گرم وجود داشته باشد و نه ناخوشی و مرگ؛ آن‌گاه من به جم زیبا دو ابزار دادم یک نگین زر و یک عصای زرین‌نشان این چنین جم دارای اقتدار گردید (یشت‌ها، ۱۳۵۶: ۱۸۱).

مدت پادشاهی جمشید بسیار طولانی بود در اوستا به سه دوره ۳۰۰ ساله تقسیم کرده‌اند که در هر دوره اوضاع مملکت بهتر از دوره قبل می‌شد و افزایش و گشایش که اهورامزدا از او خواسته بود، را به بهترین وجه اجرا می‌کرد تا حدی که پدر و پسر در هنگام شهریارانی او به ظاهر جوان پانزده ساله می‌نمودند ۳۰۰ زمستان از سلطنت وی گذشت زمین از چارپایان خرد و بزرگ و مردم و سگها و مرغکان و شعله‌های سرخ آتش پر شد به طوریکه جا به چارپایان خرد و بزرگ تنگ گردید

پس اهورا مزدا از این مسئله آگاه کرد، جمشید نیز به سوی فروغ رفت و درخواست فراخ شدن زمین را داد با سپندارمذ محبوب (فرشته موکل زمین) و زمین گشاده‌تر شد (یشت‌ها، ۱۳۵۶: ۱۸۲) به همین منوال هر ۳۰۰ سال یکبار که زمین دیگر جای حیوانات خرد و بزرگ را نداشت دوباره هم چنین درخواست می‌داد و برآورده می‌شد جمشید در اوستا با صفت هووتو آمده است در تفسیر پهلویی این صفت به هورمک یعنی دارنده گله و رمه خوب ترجمه شده است، صفت دیگر جمشید در اوستا سریره می‌باشد که به معنی زیبا و خوشگل است. (یشت‌ها، ۱۳۵۶: ۱۸۰) داشتن سیمای زیبا و مقبول ویژگی شایع‌ای بود که در میان شاهزادگان وجود داشته، شمیسا می‌گوید: از آنجایی که شاه نژاده است، زیباست و از چهره او می‌توان او را شناخت چنانکه گیو، کیخسرو را در جنگل از چهره و روی او شباهتی که به سیاوش داشت باز شناخت.

جمشید به دلیل ارتباط با ایزدان نذر و نیازهایی که انجام داد و کارهایی که برای نجات جان مردم، رفاه حال مردم مملکتش انجام داد و از جمله ساختن باغ و رجمکرت (که در یشت‌ها به آن اشاره شده است) به فر و فرخندگی دست یافته بود در اوستا به دلیل گناه این فر را از دست می‌دهد جم پسر ویونگهان کسی که از برای خوشنود ساختن مرمان گوشت خوردن به آنان آموخت در آینده تو ای مزدا باید میان من و او قضاوت کنی (یشت‌ها، ۱۳۵۶: ۱۸۰) و در شاهنامه به دلیل اینکه به خود غره می‌شود و می‌گوید:

چنین گفت با سالخوره جهان که جز خویشان را ندانم جهان
هنر در جهان ازمن آمد پدید چو من نامور تخت شاهیندید
جهان را به خوبی من آراستم چنان است گیتی، کجا خواستم
خور و خواب آرامتان از من است همان پوشش و کامتان از من است
بزرگی و دیهیم شاهی مراست که گوید که جز من کسی پادشاست؟
همه موبدان سر فکنده نگون چرا کس نیارست گفتن، نه چون
چن این گفته شده فر ایزد از او ی بگشت و جهان شد پراز گفت و گوی
(شاهنامه، ۱۴۰۰، بخش اول: ۲۳)

و این‌گونه بود که فر از جمشید در غالب شاهینیدر سه مرحله جدا شد و بعد از جدا شدن فر از او بسیار خار و حقیر گردید و به شکل فجیعی کشته شد در فقره ۴۶ زامیادیش آمده است که سپیتور جم را با اره دوپاره نمود و در فصل ۳۱ بندهش در فقره ۵ آمده است (سپیتور برادر جمشید است با اثری دهاک (ضحاک) جمشید را کشت (یشت‌ها، ۱۳۵۶: ۱۸۷).

چو سد سالش اندر جهان کس ندید بر او نام شاهی و او ناپید،
سدم سال، روزی به دریای چین پدید آمد آن شاه ناپاک دین
چو ضحاک آورد ناگه به چنگ یکایک نداشتند سخن را درنگ
بدارش سراسر به دونیم کرد جهان را از او پاک پر بیم کرد
(شاهنامه، ۱۴۰۰، بخش یکم: ۲۸)

جهان علاوه بر پادشاهان خوب و اهوراصفت، بس پادشاه بد و اهریمن‌صفت و بدکردار هم به خود دیده است، حکومت ضحاک را می‌توان نمونه بارز و جلوه ظلم جبارانه حکومتی در طول تمام زندگی بشریت نامید زیرا مردمان و درباریان و همه خدم و حشم از او وحشت داشتند و جرئت بیان و اعتراض نداشتند او علاوه بر طینت زشت و پلیدی که داشت ظاهرش هم بس ترسناک و چندش‌آور بود مارهای بر دوش او تکمیل‌کننده این مسئله بود. حکومت ضحاک، حکومت وحشت و رعب بوده است؛ همه مردم به تنگ آمده بودند منتهی جرئت اعتراض یا مقاومتی نداشتند. بارگاهیان با او نشست و برخاست نمی‌کردند مگر با وحشت، خواهران جمشید که به همسری او در آمده بودند، با او هم خوابگی نمی‌کردند مگر از سر ترس، طبّاخان او که می‌بایست مغز جوانان را بیرون آورند و برای مارها غذا درست کنند، با خشم و نفرت وظیفه خود را انجام می‌دادند، اما زهره سخن گفتن نداشتند در واقع حکومت اوباشان و نامردان و دیو صفتان بوده که مقام‌هایی به دست آورده بودند و کارها را به راه می‌بردند و خود در سایه هراس‌انگیز ضحاک از ناز و نعمت برخوردار می‌بودند. (اسلامی‌ندوشن، ۱۳۴۹: ۱۴۷) ضحاک بارها برای به دست آوردن قر ایزدی و کیانی تلاش کرد اما نتیجه‌ای نیافت در اوستا آمده: اثری دهاک سه‌پوزه در سرزمین بابل صداسب هزارگاو و ده هزار گوسفند پیش‌کش آن‌اهیتا کرد و از وی خواست این کامیابی را به من ارزانی‌دار که بتوانم هفت کشور روی زمین را از آدمی تهی سازم. آن‌اهیتا او را کامیاب نساخت و خواهش او را برنیامورد (اوستا، ۱۳۶۶: ۱۴۴). ضحاک بارهای دیگر نیز در فقره ۲۹ آبانیشت در فقره ۱۹ رام‌یشت از ایزدان خواهش و تمنا کرد اما چیزی نیافت به گونه‌ای که برمی‌آید حکومت ضحاک در اوستا از طریق قدرت اهریمنی بوده زیرا اتفاقات و رویدادهای بدی هم در دوران حکومتش دچار کشورگردید و تباهی‌هایی که به وجود آمد در یشت‌ها آمده «در زمان سلطنت اثری دهاک زن جوانی با یک دیو و مرد جوانی با یک پری به هم پیوستند و از اختلاط آن‌ها زنگی‌های سیاه پوست به وجود آمدند وقتی که فریدون بر سر کار آمد آن‌ها را از ممالک آریایی بیرون نمود به ساحل دریا راند اما پس از استیلای عرب دگر باره به ممالک آریایی داخل شدند (یشت‌ها، ۱۳۵۶: ۱۹۰). از اوستا بر می‌آید که اثری دهاک از یک طایفه عرب‌نژاد از ساکنین بابل است که تازی می‌نامند (بعدها اسم این طایفه مخصوص را به کل اعراب اطلاق کردند) اثری دهاک مرکب از دوجز است اثری به معنی مارس‌رخ هم‌چنین در فقره ۵۵ از فرگرد ۱۴ و در فقره ۶۵ از فرگرد ۱۸ و در فقره ۹۰ از آبانیشت اثری به معنی مار می‌باشد، چنانکه در فقره ۹ از مقاله گرشاسپ آمده دهاک نیز جداگانه استعمال شده، یک مخلوق اهریمنی دیو سیرت است. در یسنای ۱۱ فقره غالباً اثری با کلمه دهاک یکجا آمده از آن نیز یک مخلوق دیو سیرتی اراده می‌شود. (یشت‌ها، ۱۳۵۶: ۱۸۸ و ۱۸۹) سرانجام ظلم مانا نیست ضحاک با همه ستمگری‌هایی که کرد سرانجام به دست فریدون به زنجیر آویخته شد و زنان او را به تاراج برد و ملک او را تسخیر می‌کند. صفا می‌گوید: فریدون به جایگاه ضحاک هجوم برد و از دجله بی کشتی بگذشت و به دژ هوخت‌گنگ تاخت و بر آن دست یافت و دو خواهر جمشید فرناز و ارنواز را رها کرد و از ضحاک که در این ایام به هندوستان رفته بود خبر یافت و به اشارات آن دو خواهر در کاخ ضحاک بود تا او را از کار فریدون خبر یافت به دژ هوخت‌گنگ آمد و نهانی خود را به کاخ خویش رسانید و فریدون را با شهرناز در کاخ یافت و از رشک در کاخ را جسته و با خنجر بدان دو حمله برد اما فریدون گریزی به تارک او نواخت چنانکه بر زمین پست شد و خواست او را بکشد اما به راهنمایی سروش دست از این کار برداشت و او را مقید ساخت و به دماوندکوه در غاری به مسمار بست. در شاهنامه در مورد پادشاهی ضحاک این گونه آمده:

چو ضحاک بر تخت شد شهریار بر او سالیان انجمن شد هزار
 سراسر زمانه بدو گشت باز برآمد بر این روزگار دراز
 نهان گشت کردار فرزنانگان پراکنده شد کام دیوانگان
 هنر خوار شد، جادویی ارجمند نهان راستی، آشکارا گزند
 شده بر بدی دست دیوان دراز به نیکی نبودی سخن جز به راز
 (شاهنامه، ۱۴۰۰، بخش یکم: ۳۹)

نتیجه‌گیری

با بررسی بن‌مایه‌های موجود در اوستا و شاهنامه که دو متن بزرگ و قابل ستایش در فرهنگ ملی ایرانیان هستند و تحلیل مهم‌ترین بن‌مایه‌ها که در برجستگی پادشاهان و پهلوانان تأثیر مستقیم دارند و باتوجه به مسئله این پژوهش یعنی تحلیل بن‌مایه‌های مشترک اسطوره‌ها، روشن شد که لازمه پادشاهی و پهلوانی وجود ویژگی‌های است که در نهاد شخص پادشاه و پهلوان وجود دارد این ویژگی‌ها که اهم آنان یعنی نام، فر، نژاد و خرد است برای منصب پادشاه و پهلوان لازم و ضروری است این بن‌مایه‌ها هر یک برای دیگری هم به صورت زمینه، عمل می‌کنند و بدین‌گونه نوعی نظم و ترتیب در میان آن‌ها برقرار است. از این رو می‌توان گفت که اگر پهلوانی هم‌چون رستم، پهلوان آرمانی شاهنامه و یا پادشاهانی هم‌چون جمشید و فریدون، شاه بزرگ به شمار می‌آیند تنها به سبب داشتن این بن‌مایه‌ها و پرورش آن‌ها در وجود خود به چنین پایگاه دست‌نیافتنی رسیده‌اند. دستیابی به فر، نذر و نیاز و طلب از ایزدان است و دربرخی موارد به صورت موروثی است مانند فریدون در شاهنامه، فر به دلیل گناه و موارد اهریمنی از فرد روی می‌تابد مانند جمشید که به دلیل غرور و باد افره گناه در سه مرتبه از او جدا گردید. لازمه پادشاه شدن داشتن خرد است و این ویژگی را شخصی می‌تواند داشته باشد که نژاده باشد، همه پادشاهان مورد بحث از این ویژگی مستثنی نبودند چنانکه از شاهنامه استنباط می‌شود فرد نژاده، هنرمند و با خرد است پس این خرد و نژاد و گهر نیز انتسابی هستند. از جمله ویژگی ممتاز فرد پادشاه یا پهلوان نسبت به دیگران نام است فرد با خویشکاری‌هایی که در طول حیات خود انجام می‌دهد نامدار می‌گردد به دو شکل اهورایی یا اهریمنی، اهورایی مانند فریدون و جمشید و اهریمنی مانند ضحاک. و در نهایت نژاد و گهر یعنی اصل و نسب‌دار بودن از تخم پدر بودن؛ که این بن‌مایه نیز در متون اسطوره‌ای مورد توجه است.

پی‌نوشت

- ۱- نام گروهی از پیشوایان دیوپرستان بوده است
- ۲- سردار و فرمانده
- ۳- گیلان

منابع

- اوستا. (۱۳۶۶). دوست‌خواه، جلیل، از گزارش ابراهیم‌پور، داوود، تهران: مروارید.
- شاهنامه. (۱۴۰۰) پیرایش خالقی‌مطلق، جلال، تهران: سخن.
- آموزگار، ژاله. (۱۳۹۶). از گذشته‌های ایران. تهران: معین.
- ابراهیم‌پور، داوود. (۱۳۵۶). یشت‌ها. به کوشش بهرام فره‌وشی، تهران: دانشگاه تهران.
- اسلامی‌ندوشن، محمدعلی. (۱۳۴۹). زندگی و مرگ پهلوانان. تهران: توس.
- _____ (۱۳۸۱). ایران و جهان از نگاه شاهنامه. تهران: امیرکبیر.
- آیدنلو، سجاد. (۱۳۸۴). «بن‌مایه اساطیری «رویدن گیاه از انسان» و بازتاب آن در شاهنامه و ادب پارسی»، مجله تخصصی زبان و ادبیات دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد (دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد)، (۳ پی در پی ۱۵۰)، صص ۱۰۵-۱۳۲.
- ابراهیمی، مختار. (۱۴۰۰). «تحلیل کهن‌الگوی جمشیدکشی در شاهنامه با تاکید بر داستان جمشید و کیخسرو»، جستارهای نوین ادبی، (۲) (۲۱۳)، صص ۱-۲۴.
- اکبری مفاخر، آرش. (۱۳۹۱). «بنیادهای اساطیری و حماسی داستان دیوان مازندران در شاهنامه» پژوهش‌نامه ادب حماسی، سال هشتم، شماره چهاردهم، صص ۵۷-۲۷.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۹۸). شاه‌نامه‌ها. تهران: هرمس.
- هینلز، جان. (۱۳۷۳). شناخت اساطیر ایران. ترجمه ژاله آموزگار - احمد تفضلی، تهران: چشمه.
- صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۳۳). حماسه‌سرایی در ایران. تهران: پیروز.
- پارسا، سیداحمد. (۱۳۹۴). «بن‌مایه‌های اسطوره‌ای حکایت خیر و شر در هفت پیکر نظامی»، ادبیات - عرفانی و اسطوره‌شناسی (زبان و ادبیات فارسی)، (۳۸)، صص ۴۱-۵۶.
- جوکار، منوچهر با همکاران. (۱۳۹۷). «طلسم جمشید، نقد و بررسی بن‌مایه‌ای، اسطوره‌ای در منظومه‌های پهلوانی و طومارهای نقالی با تکیه بر سام‌نامه»، ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناسی، (۵۴)، صص ۷۵-۱۰۷.
- خیرآبادی، اسماعیل و همکاران. (۱۴۰۰). «نقش قدرت و وراثت در تعیین جانشینان پادشاهان در شاهنامه»، پژوهش‌نامه ادب حماسی، سال هفدهم، شماره دوم، صص ۱۲۵-۱۴۶.
- زارع، میثم، و ریاحی زمین، زهرا. (۱۴۰۰). «بررسی عناصر و بن‌مایه‌های اسطوره‌ای و حماسی در ضرب‌المثل‌های رایج استان فارس»، ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناسی (زبان و ادبیات فارسی)، (۶۵)، صص ۱۲۹-۱۶۰.
- رضایی اول، مریم، و استاجی، ابراهیم. (۱۳۹۸). «فیل و بن‌مایه‌های اسطوره‌ای حماسی و آیینی آن در منظومه‌های حماسی ایران»، ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناسی (زبان و ادبیات فارسی)، (۵۵)، صص ۱۴۱-۱۶۶.
- شهرویی، سعید. (۱۳۹۶). «بازکاوی بن‌مایه‌ها و ساختار داستان‌های (نبرد رستم با اکوان دیو، نبرد گرشاسپ یا گندرو)، پژوهشنامه ادب حماسی، (۲۳)، صص ۲۹-۵۲.
- قائم‌ی، فرزاد. (۱۳۹۱). «تحلیل اسطوره کیومرث در شاهنامه فردوسی و اساطیر ایران بر مبنای رویکرد نقد اسطوره‌شناسی»، جستارهای نوین ادبی، (۱) (مسلسل ۱۷۶)، صص ۳۷-۶۴.
- قندهاری، فیروزه. (۱۳۸۴). «سیر تحول بن‌مایه‌های یک اسطوره کهن»، پژوهش زبان‌های خارجی، - (۲۴)، صص ۳۳-۴۴.
- مصباح، بیتا. (۱۳۹۶). «بن‌مایه‌های کهن اسطوره ضحاک در ایران بر اساس نقوش روی مهر دوره عیلامی (هزاره سوم قبل از میلاد)»، باغ نظر، (۵۶)، صص ۴۳-۵۶.

Analysis of the common themes of Iranian myths

Seyed Hamed Mousavi Salehi

Master's student, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran (corresponding author)

hamedmousavi6161@gmail.com

Mokhtar Ebrahimi

Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran

m. ebrahimi@scu.ac.ir

Abstract

Iranian myths are manifested in great personalities; This manifest itself in the base, It leads to foundations, each of which can organize a layer of great characters. the oven, name, wisdom and race And some other basic ingredients as they come together They can give prominence to a character And make him worthy of a position and a base like a warrior and a king. Each of these foundations is a context for the other, Act And thus a kind of order is established among them. Hence it can be said that if a fighter like Rostam The idealistic hero of Shahnameh Or kings like Jamshid And Fereydun is considered a great king Only because of these ingredients and nurturing them in their existence They have reached such an unattainable base. This research, with an analytical-descriptive approach, tries to analyze the mythological foundations that caused these prominences and are common among all myths.

Key word: the myth, the oven, name, race, wisdom.

بررسی جلوه‌های اغراق در دیوان ملک‌الشعرای بهار

سیده سارا موسوی گورابی

کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور مرکز خرمشهر، خوزستان، ایران

university1403a@gmail.com

محمد شکریایی

استاد رشته زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور مرکز خرمشهر، خوزستان، ایران

-

چکیده

اغراق یکی از صنایع بدیع معنوی و یکی از شیوه‌های توصیف و تصویرسازی‌های ذهنی است. آرایه‌ای که سخنور با کمک آن در ستایش یا نکوهش کسی یا چیزی از توصیف عادی می‌گذرد و شگفتی شنونده را برمی‌انگیزد. هرچند اغراق در تمام گونه‌های شعری نمود پیدا می‌کند، اما در دو گونه حماسه و غنا نمود و حضور بیشتری دارد. کلامی که از ویژگی‌های حماسه و غنا بهره برده باشد مسلماً از این صنعت معنوی نیز بهره برده است. ملک‌الشعرای بهار، روزنامه‌نگار، سیاستمدار، ادیب و شاعر توانای عصر مشروطه است که غالب اشعار او در دو قالب قصیده و غزل شکل گرفته است. قصاید او به تبعیت از سبک خراسانی (قصایدحماسی) و غزلیات او به تبعیت از سبک عراقی (غزلیات غنائی) سروده شده است. از این جهت می‌توانیم در اشعار بهار دو گونه حماسه و غنا را که محل تبلور اغراق و جلوه‌های آنست مشاهده کنیم. این مقاله با روش توصیفی و تحلیل محتوا، جلوه‌های مختلف اغراق را در دیوان اشعار بهار نشان داده است. نتایج این پژوهش حاکی است که ملک‌الشعرای بهار با استفاده از ابزارهای مختلف هنری هم‌چون صور خیال، آرایه‌های بدیعی، اعداد، و اغراق‌آفرینی محض به خلق اغراق پرداخته است و در توصیف امور مختلف هم‌چون جلوه‌های طبیعت و انسان‌ها از این شگرد سود جسته است. اغراق بر پایه تشبیه و استعاره و به عبارتی اغراق‌های بیانی بیشترین بسامد را در اشعار بهار دارند.

کلیدواژه‌ها: ملک‌الشعرای بهار، دیوان اشعار، اغراق.

۱- مقدمه

در این پژوهش درصدد هستیم اشعار محمدتقی ملک‌الشعرای بهار را از منظر اغراق یکی از گونه‌های تصویرسازی و صورت‌های خیالی شعر فارسی بررسی کنیم. تصویرسازی یکی از شگردهایی است که کلام را از سطح سخنان عادی فراتر می‌برد و با مخاطب خود ارتباطی محکم برقرار می‌کند. شاعر با استفاده از تصویرسازی اهمیت و ارزش شعر خود را دوچندان می‌کند و به آن روح و احساس می‌بخشد. شاعر با این شیوه، موضوعات به ظاهر کم اهمیت را به صورتی جذاب و شگفت به مخاطب خود معرفی می‌کند. غالباً شعری که تحت تأثیر طبیعت هستند و پیوندی ناگسستنی با طبیعت دارند از شیوه‌های تصویرسازی بهره می‌برند. یکی از گونه‌های تصویرسازی، اغراق و مبالغه است. اغراق در لغت به معنای کمان را پُر کشیدن و تا انتها کشیدن آنست. در تعریف اغراق آمده است: «اسناد مجازی است که به موجب آن شاعر معانی بزرگ را خُرد جلوه می‌دهد و معانی خُرد را بزرگ» (داد، ۱۳۸۷: ۴۲).

اغراق غالباً از طریق صورت‌های خیالی و آرایه‌های بدیعی نمود پیدا می‌کند. تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه، تضاد و پارادوکس غالباً محملی است برای به تصویر کشیدن اغراق. گاهی نیز اغراق در اعداد مشخص می‌شود. اعدادی که بیانگر کثرت هستند و بزرگ‌نمایی را به تصویر می‌کشند. زمانی نیز اغراق آفرینی، محض و خالص است؛ یعنی بزرگ‌نمایی در مفهوم کلام و شعر است. هم‌چنین در توصیف طبیعت، در توصیف شاهان و پهلوانان، در توصیف سپاه، نبرد و نرم‌افزار و در توصیف محبوب و ممدوح اغراق آفرینی نمود می‌یابد. هرچند در بین انواع ادبی، حماسه بیشترین بهره را از اغراق برده است، اما دیگرگونه‌ها نیز از این شگرد بیانی سود جسته‌اند. در اشعار غنایی می‌توان با بسامد بالایی اغراق‌های بیانی را که بر پایه تشبیه و استعاره هستند مشاهده نمود. در کتب سستی بدیع غالباً برای بزرگ‌نمایی قائل به درجاتی شده‌اند و آن را به سه گونه مبالغه، اغراق و غلو تقسیم کرده‌اند، اما عملاً نمی‌توان میان این سه گونه مرز مشخصی تعیین نمود. (رک: شمیسا، ۱۳۸۶: ۹۵). از این جهت در این پژوهش نیز ما سه واژه مبالغه، اغراق و غلو را معادل بزرگ‌نمایی در نظر می‌گیریم.

محمدتقی ملک‌الشعرای بهار، ادیب، روزنامه‌نگار و شاعر برجسته معاصر است که در کنار پژوهش‌های ادبی و فعالیت‌های سیاسی به سرودن شعر پرداخته است. دیوان اشعار این شاعر مشتمل بر مقدار کثیری قصیده در کنار چندین غزل، مسمط، مخمس، ترکیب‌بند، ترجیع‌بند و دوبیتی است. وی در سرودن قصاید به سبک خراسانی نظر داشته است و در سرودن غزلیات خود سبک عراقی را لحاظ نموده است. از این جهت دو گونه حماسه و غنا را می‌توان در اشعار این شاعر مشاهده نمود. چنان‌چه می‌دانیم قصاید سبک خراسانی قصایدی حماسی است و انباشته از اغراق و بزرگ‌نمایی است. در نوع غنایی نیز اغراق‌های بیانی موج می‌زند. در این تحقیق در پی پاسخ به این پرسش کلی هستیم که بهار در تصویرسازی‌های خود براساس سه گونه مبالغه یعنی بیانی، حماسی و بدیعی به کدام گونه بیشتر نظر داشته است؟

اهداف پژوهش

۱. بررسی جلوه‌های اغراق در دیوان ملک‌الشعرای بهار.
۲. مطالعه انواع بزرگ‌نمایی در دیوان ملک‌الشعرای بهار.
۳. بررسی تأثیر اغراق بر دیگر صورت‌های خیال انگیز.

پرسش‌های پژوهش

اغراق در دیوان ملک‌الشعراى بهار چه جایگاهی دارد؟

جلوه‌های مختلف اغراق در دیوان بهار کدام‌ها هستند و کدام یک نمود بیشتری دارد؟

بهار در اشعار خود اغراق را با کدام صورت‌های خیالی آمیخته است؟

فرضیه‌های پژوهش

با توجه به این موضوع که در دیوان بهار دوگونه ادبی حماسه و غنا و مضامین این دو مشاهده می‌شود اغراق در اشعار این شاعر از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است.

سه گونه اغراق بیانی، حماسی و بدیعی جلوه‌های مختلف اغراق در دیوان بهار هستند. از این میان اغراق بیانی نمود بیشتری دارد.

بهار اغراق را بیشتر با تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز و پارادوکس آمیخته است.

روش این پژوهش روش توصیفی و تحلیل محتواست. ابتدا با مطالعه و یادداشت‌برداری از منابعی که در باب اغراق و ویژگی‌های آن نوشته شده به چارچوب نظری پژوهش پرداخته می‌شود؛ سپس ابیاتی که در دیوان اشعار بهار دارای اغراق است استخراج و شرح می‌شود. در انتها نیز نتیجه این کاربرد و میزان استفاده آن‌ها مطرح می‌شود.

۲- ادبیات پژوهش

-تعریف اغراق

اغراق در لغت به معنی سخت کشیدن کمان است و در اصطلاح یکی از صنایع معنوی بدیع است که در آن «در صفت کردن و ستایش و نکوهش کسی یا چیزی افراط و زیاده‌روی کنند، چندان‌که از حد عادت معمول بگذرد و برای شنونده شگفت‌انگیز باشد» (همای، ۱۳۹۱: ۲۶۲).

-اهمیت اغراق

اغراق یکی از صنایع اصیل معنوی است و در گذشته اهمیت فوق‌العاده‌ای داشته است، به طوری که کمتر شعر شاعری است که از این صنعت خالی باشد.

اغراق یا مبالغه، مانند «تناسب و التزام به شباهت» یا «تشبیه» جزء ذات کلام ادبی است و به ندرت پیش می‌آید که کلام ادبی نظم یا نثر خالی از این نوع صناعات، به‌ویژه اغراق و مبالغه باشد. اغراق در یک اثر حماسی ارزش بسیار بالایی دارد. اغراق و مبالغه جزو ذات آثار حماسی است و به عبارت دیگر از مختصات آثار حماسی محسوب می‌شود. قهرمان در حماسه فردی مافوق بشر است و بنابراین رفتار و کردار او غیرطبیعی است. علاوه بر آثار حماسی، اغراق در قصیده که قالبی حماسی است بسیار دیده می‌شود. در شعر غنایی و عرفانی نیز که از قهرمانان اساطیری صحبت می‌شود، با همین اغراق مواجه هستیم (شمیسا، ۱۳۸۶: ۷۷).

- انواع اغراق

محمد فشارکی در کتاب «نقد بدیعی» علاوه بر اغراق معمولی، از دو نوع دیگر مبالغه سخن می‌گوید: «اغراق کنایه‌آمیز و اغراق تشبیهی. لازم به ذکر است که اغراق معمولاً نتیجه تشبیه، استعاره و کنایه است.

- اغراق کنایی

از بهر بوسه‌ای ز لبش جان همی‌دهم

اینم همی‌ستاند و آنم نمی‌دهد

(حافظ)

جان دادن کنایه‌ای اغراق‌آمیز از نهایت اشتیاق است.

- اغراق تشبیهی

هست طومار دل من به درازای ابد

برنوشته ز سرش تا سوی پایان تو مرو

(مولوی)

در بیت بالا شاهد بیان اغراق‌آمیز مولانا در توصیف دل از طریق تشبیه هستیم. دل بی‌کرانه مولانا که شبیه به طوماری

به درازای ابد است

چنان شد که گویی تراز نخ است

وگر پیش آتش نهاده یخ است

(فردوسی)

تشبیهات در دو مصراع بیت بالا بیان‌کننده لاغری بیش از حد است (فشارکی، ۱۳۹۵: ۷۹).

در یک تقسیم‌بندی دیگر استاد شمیسا اغراق را به سه گونه بیانی، حماسی و بدیعی تقسیم می‌کنند:

- اغراق بیانی: استاد شمیسا درباره این نوع از اغراق می‌نویسد: «یعنی افراط و تأکید در توصیفی که حاصل تشبیه و استعاره باشد. همین که می‌گوییم قد او مانند سرو است یا سرو خرامانی را دیدم، مرتکب غلو می‌شویم. این مبحث در بیان بررسی می‌شود. مبالغه و اغراق و غلو از دیدگاه دیگری هم می‌تواند از مباحث علم بیان محسوب شود. بیان علمی است که از ادای معنای واحد به طرق مختلف بحث می‌کند و مبالغه و اغراق و غلو هم یکی از انحراف‌های معنی هستند. به جای این که بگوییم خسته شدم می‌توانیم بگوییم کوه کندم یا مُردم» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۹۵).

- اغراق حماسی: «در اغراق حماسی مبالغه و اغراق و غلو جزو ذات آثار حماسی است و به عبارت دیگر از مختصات آثار حماسی محسوب می‌شود و نباید بدان اطلاق صنعت کرد...»

ز سم ستوران در آن پهن‌دشت

زمین شد شش و آسمان گشت هشت»

فردوسی (همان: ۹۶-۹۵)

- اغراق بدیعی: «مبالغه و اغراق و غلو در موارد عادی و به صورت عادی پسندیده نیست. مبالغه و اغراق و غلو وقتی جنبه بدیعی دارد که با صنعتی همراه باشد یا در آن نکته و دقیقه و لطیفه‌ای باشد:

نه آن چنان به تو مشغولم ای بهشتی روی

که یاد خویشتم در ضمیر می‌آید

ز دیدنت نتوانم که دیده بردوزم

و گر معاینه بینم که تیر می‌آید

سعدی

لطف سخن در این است که تیر، تیر نگاه هم هست و از این رو غلو تبدیل به حقیقت می‌شود» (همان: ۹۶).

پیشینه پژوهش

- غیائی و همکاران، (۱۳۹۶)، در تحقیق خود به بررسی جلوه‌های ادبیات غنایی در شعر ملک‌الشعرای بهار پرداخته‌اند. شعر غنایی گسترده‌ترین افق معنایی در شعر فارسی است. اشعار بهار به لحاظ مضامین و موضوعات غنایی متنوع در حوزه شعر غنایی قرار می‌گیرند. بهار از شاعران معاصر است که با توجه به سنت‌ها و سبک قدما قدرت و مهارت بی‌نظیر خود را در سرایش انواع شعر با مضامین گوناگون به نمایش گذاشته است و از این لحاظ به روشنی می‌توان بهترین نمونه‌های موضوع اشعار ادب غنایی را اعم از مرثیه، مناظره، هجو، مدح، شهر آشوب، ماده‌تاریخ توصیف، حبسیه، تصنیف، شکوه و شکایت را در دیوان اشعارش که فشرده‌ای از دیوان بزرگ ادب فارسی است، ملاحظه کرد. چارچوب شعر بهار زاینده تفکر و محیط خود اوست و در عصر خود شعری کم‌نظیر را به یادگار گذاشته است.

- صادقی محسن‌آباد و یاحقی، (۱۳۹۱)، به بررسی تأثیرپذیری ملک‌الشعرا بهار از فردوسی پرداخته‌اند. به باور نگارندگان تأثیرپذیری بهار از فردوسی در سه قسمت ستایش فردوسی و شاهنامه، صحنه‌پردازی‌ها و توصیفات حماسی و کارکرد تلمیحات شاهنامه‌ای در دیوانش قابل بررسی است. نتیجه اینکه بهار در دوره‌های مختلف زندگیش مواضع و جهت‌گیری‌های مختلفی داشته و به تبع آن از شاهنامه تأثیرات گوناگونی پذیرفته است.

- جمالی و فرهادی‌هیگویی، (۱۳۹۰)، به بررسی انواع کنایه در دیوان محمدتقی بهار پرداخته‌اند. به اعتقاد نگارندگان بهار در به کارگیری عناصر بیانی به‌ویژه کنایه، دست توانایی داشته و به طور قابل توجهی از آن بهره گرفته و همین امر سبب ماندگاری اشعار او شده است. او در کاربرد کنایه در هر سه شکل معروف آن، بسیار چیره‌دست بوده و انصافاً شعر را در دوره خویش به حد اعلای خود رسانیده است. از نظر بسامد، در کار وی، کنایه از فعل در ردیف اول، کنایه از صفت در ردیف دوم و کنایه از موصوف در ردیف سوم قرار دارد. بسیاری از کنایات به کاررفته در دیوان بهار مربوط به دوره خودش و بخش قابل توجهی نیز مربوط به متقدمان - از خراسانی تا بازگشت ادبی - می‌باشد. البته در جایی که از کنایات متقدمان استفاده می‌کند، گاهی تغییراتی در عبارت‌های کنایی ایجاد می‌کند و لباس تازه‌ای بر قامت آن می‌پوشاند تا از کهنگی و شکل سنتی آن بکاهد. برخی از کنایات بهار در پیوند با اغراق است.

- شرح مختصر احوال و آثار ملک‌الشعرا بهار

- زندگی ملک‌الشعرا بهار

محمدتقی ملک‌الشعرا بهار در ۲۷ آذر ۱۲۶۵ هجری شمسی در محله سرشور مشهد به دنیا آمد. پدرش میرزا کاظم ملقب به صبوری، ملک‌الشعرا آستان قدس رضوی بود. خانواده پدری بهار خود را از نوادگان میرزا احمد صبور کاشانی، شاعر و قصیده‌سرای مشهور دوران فتحعلی شاه قاجار می‌دانند. انتخاب نام خانوادگی صبوری توسط پدر بهار نیز به همین مناسبت است. این خانواده در عین حال خود را برمکی‌تبار می‌دانند و بهار در شعری به این موضوع اشاره می‌کند. شاید به همین دلیل باشد که شاعر نام «نوبهار» را برای روزنامه‌اش که در جوانی تأسیس کرده بود، انتخاب کرد، زیرا برمکیان متصدی معبد بودایی نوبهار در بلخ بوده‌اند. مادر بهار از خانواده‌ای اصیل پیشه بود و اجدادش از گرجستان و مسیحیان قفقاز تحصیل کرده بودند که عباس‌میرزا پس از جنگ‌های ایران و روس به ایران آورد و اسلام را پذیرفت (سپانلو، ۱۳۷۴: ۹).

استاد حاکمی نیز به اختصار به معرفی زندگی و آثار این شاعر نامدار پرداخته‌اند: «استاد محمد تقی ملک‌الشعرای بهار در تاریخ ۱۳ ربیع الاول سال ۱۳۰۴ قمری در شهر مشهد پا به عرصه وجود گذاشت. مبانی ادبیات را نزد پدرش حاج میرزا کاظم متخلص به صبوری آموخت. پس از آن تحصیلات ادبی خود را نزد ادیب نیشابوری و دیگر استادان دنبال کرد. در انقلاب مشروطیت به صف انقلابیون پیوست و با مقالات و اشعار خود نقش عمده‌ای ایفاء کرد. وی در ضمن مبارزات سیاسی و مشاغل دولتی (وزرات فرهنگ، وکالت مجلس) روزنامه نوبهار را انتشار داد و هم‌چنین مجله دانشکده را تاسیس نمود. بهار در همه قوالب شعری از قبیل قصیده، غزل، رباعی، قطعه، مسمط و جز آن‌ها طبع آزمایی کرد، ولی در قصیده‌سرایی موفق‌تر بوده است» (حاکمی، ۱۳۷۶: ۴۱).

- آثار ملک‌الشعرای بهار

- تصحیح و تحشیه دو متن مهم تاریخ سیستان و مجمل‌التواریخ و القصص
- سبک‌شناسی نثر فارسی در سه جلد
- کتاب سبک‌شناسی به بررسی و تحلیل تاریخچه تحول نثر فارسی می‌پردازد. این کتاب نشان‌دهنده اوج یک کار علمی در زمینه زبان و ادبیات فارسی است.
- مجموعه اشعار در دو جلد
- دیوان اشعار ملک‌الشعرای بهار مشتمل بر قصیده، مثنویات، غزل، قطعات، مطایبات و رباعیات محمدتقی صبوری معروف به ملک‌الشعرای بهار (متوفی ۱۳۳۰) است.
- دستور زبان فارسی
- کتاب زبان فارسی یکی از معتبرترین و کلاسیک‌ترین کتاب‌ها در زمینه قواعد دستور زبان است. این کتاب ارزشمند حاصل تلاش و مشارکت پنج تن از اساتید زبان‌شناسی و ادبیات فارسی است که در خدمت به زبان فارسی زحمات زیادی کشیده‌اند، مانند عبدالعظیم قریب، جلال همایی، رشید یاسمی، ملک‌الشعرای بهار و بدیع‌الزمان فروزانفر که در مورد مسأله دستور به توافق رسیدند.
- تاریخ احزاب سیاسی ایران در دو جلد
- این اثر، اولین کتابی است که درباره احزاب سیاسی ایران و سهم آن‌ها در جریان‌ات سیاسی آن زمان نوشته شده است. بهار قصد خود را از نگارش این کتاب، آگاه کردن جوانان از وقایع و حوادث گذشته کشور ذکر کرده و گفته است که برای تحقق این هدف مقالاتی با عنوان «تاریخ مختصر احزاب سیاسی» در روزنامه مهر ایران انتشار داده است.
- دروس دانشکده ادبیات
- رساله در شرح حال مانی
- احوال فردوسی
- احوال محمد جریر طبری
- یادگار زیران و داستان نیرنگ سیاه یا کنیزان سفید
- تصحیح و تحشیه و مقدمه بر ترجمه رساله‌النفوس ارسطو از منشآت باباافضل
- تصحیح و ترجمه تاریخ طبری (تاریخ بلعمی) و جوامع الحکایات عوفی و التقاطات از جوامع الحکایات

- نامه‌های ملک‌الشعرای بهار

- گزیده تذکره‌الاولیاء

- فردوسی‌نامه

- پند پدر و...

در کنار این آثار، بهارترجمه‌هایی نیز دارد. او برخی از متون پهلوی و ادبیات کهن ایران را به فارسی امروز ترجمه کرده است. از جمله: رساله مدیکان شیرنگ و منظومه دوازده هجایی در متن شاه و حرم ورجاوند، ترجمه‌ای از اشعار آذریاد مارسفندان که به بحر متقارب سروده شده است. بسیاری از مقالات او نیز موجود است. در مجموع یکصد مقاله توسط محمدگلبن در دو جلد در کتاب بهار و ادب فارسی ارائه شده است. علاوه بر این‌ها، سخنرانی‌های او در دوره‌های پنج‌گانه (سوم، چهارم، پنجم، ششم و پانزدهم) و بسیاری از مقالات و سخنرانی‌های دیگر از آثار مهم اوست (محمدی، ۱۳۹۷: ۱۱۸).

۴- متن اصلی

- اغراق در دیوان ملک‌الشعرای بهار

- اغراق‌آفرینی از طریق صورخیال و آرایه‌های بدیعی

صورخیال یا ایماژ در اصطلاح ادبی، اثری ذهنی یا شباهتی آشکار است (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۷۴)، صورخیال، توصیفی خیالی یا مقایسه‌ای خیالی است که منجر به خلق نقشی در ذهن خواننده یا شنونده می‌شود. در مباحث ادبی، تخیل و تصویر در مقابل تصویر به مجموعه‌ای از اعمال بیانی و تصویری اطلاق می‌شود که گوینده از کلمات برای ایجاد تصویر و ایجاد نقش در ذهن خواننده یا شنونده استفاده می‌کند (داد، ۱۳۸۲: ۱۳۹). صورخیال دارای چهار رکن اصلی یعنی تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه است. آرایه‌های بدیعی نیز به دو دسته بدیع لفظی و بدیع معنوی تقسیم می‌شود. آرایه‌هایی که در سطح لفظ یا معنا شکل می‌گیرد.

- اغراق‌آفرینی بر پایه تشبیه

تشبیه یادآوری کردن همانندی و شباهت می‌باشد که از جهت یا جهات مختلف بین دو چیز مختلف وجود دارد (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۵۳).

شکفتند آن غنچه‌های سپید

به شاخ شکوفه بتابید شید

ببستند شاخ درختان حلی

ز الوان سبز و سپید و گلی

بهار است داماد آن نوعروس

درخت است چون نو عروسی ملوس

(بهار، ۱۳۴۴: ۹۵۶).

بهار شکوفه کردن درختان را در فصل بهار به عروسی تشبیه کرده که خود را آرایش کرده است و فصل بهار داماد

این نو عروس است.

آمد اسفند مه به فر تهمتن

زال زمستان گریخت از دم بهمن

(بهار، ۱۳۴۴: ۵۵).

بهار در بیت بالا با استفاده از شخصیت‌های موجود در شاهنامه فردوسی به پایان رسیدن زمستان و شروع فصل بهار را به فرار زال از برابر بهمن تشبیه نموده است. کلمات زال و بهمن دارای ایهام هستند.

سوز سرما گذشتی از روزن	راست چون نوک سوزن از دیباه
بر مثال زبان مار، به کام	بفسردی کس ار کشیدی آه
برف روشن میانه شب تار	چون بهم درشده ثواب و گناه
حال ازین گونه بود شب همه شب	تا به هنگام بامداد پگاه

(بهار، ۱۳۴۴: ۳۵۹).

ابیات فوق دارای چند تشبیه بدیع است. سوز سرما که از روزن می‌گذرد به نوک سوزن شباهت دارد که از دیبای می‌گذرد. در این حالت اگر کسی دهان باز کند و آه بکشد زبان او مانند زبان مار در دهان یخ می‌زند. هم‌چنین بارش برف در شب تاریک مانند آمیختگی ثواب و گناه است. برف روشن به ثواب و شب تاریک به گناه تشبیه شده است. اغراق و بزرگ‌نمایی در این تشبیهات مشهود است.

ابری به خروش آمد چون قلزم مواج	بر روی زمین بیخت هزاران ورق عاج
گویا فلک امروز بریزد به سر خلق	پس مانده آن شیر برنج شب معراج

(بهار، ۱۳۴۴: ۱۰۸۴).

در بیت فوق ابر به دریای مواج تشبیه شده است. ابری که هزاران ورق عاج و شیر برنج شب معراج (دانه‌های برف) را بر روی زمین پراکنده می‌کند. معروف است که پیامبر اکرم (ص) در شب معراج شیر برنج تناول فرمودند.

- اغراق‌آفرینی بر پایه استعاره

استعاره مصدر باب استفعال به معنی عاریت گرفتن و عاریه خواستن چیزی است (گلی، ۱۳۸۷: ۱۴۹). استعاره، سطح عمیق‌تری از خیال را در خود جای داده است و به مراتب از تشبیه هنری‌تر و پرورده‌تر می‌باشد (کزازی، ۱۳۸۵: ۹۷). در بیت پایین کوه بیستون استعاره از دشواری‌های راه مبارزه با ظلم است. این دشواری‌ها به کوه تشبیه شده است که همراه با اغراق است:

بیستون بر سر راه است مباد از شیرین	خبری گفته و غمگین دل فرهاد کنید

(بهار، ۱۳۴۴: ۱۰۵۴).

بهار در بیت پایین ذوق خود را به تنوری ملتهب تشبیه کرده است. تنور ملتهب استعاره از ذوق شاعر است:

مرگ مادر خاطرش افسرده کرد	گشت خاموش آن تنور ملتهب

(بهار، ۱۳۴۴: ۱۱۳۱).

قمرا پرده برافکن که ز شرم رخ تو	چهره ماه فلک زیر نقابست امشب

(بهار، ۱۳۴۴: ۱۰۳۳).

در بیت بالا قمر استعاره از معشوق است. در بیت پایین ورق عاج استعاره از دانه‌های برف است.

ابری به خروش آمد چون قلزم مواج	بر روی زمین بیخت هزاران ورق عاج

(بهار، ۱۳۴۴: ۱۰۸۴).

هر دم ز هجر آن رخ چون سیم نابسود یاقوت سوده بارم بر زر جعفری

(بهار، ۱۳۴۴: ۱۸۲).

در بیت بالا یاقوت سوده استعاره از اشک خونین است و زر جعفری استعاره از رخسار زرد است. هم‌چنین در بیت پایین شام روز و شاه زنگ به ترتیب استعاره از روز و شب هستند:

چون غره افق ز شفق شد شقیق رنگ بر شاه روم تاختن آورد شاه زنگ

(بهار، ۱۳۴۴: ۲۰۰).

از جادویی نهفته به لعل اندر تابان دو رشته در منضد را

(بهار، ۱۳۴۴: ۱۱۹).

در بیت بالا لعل استعاره از لب یا دهان معشوق و دو رشته دُر منضد (مرتب) استعاره از دندان‌های اوست. در بیت پایین نیز واژه‌های ریحان، گل نسرين، مرجان و دُر شهوار به ترتیب استعاره از زلف، رخسار، لب و دندان‌های محبوب هستند:

ریحان داری دمیده برگل نسرين مرجان داری نهاده بر در شهوار

(بهار، ۱۳۴۴: ۱۳۸).

چون پرید از آشیان سیمرخ روز از پی‌اش زاغان فغان برداشتند
صد هزاران جوجه زرينه سر سر ز نیلی آشیان برداشتند

(بهار، ۱۳۴۴: ۴۸۳).

در ابیات بالا سیمرخ روز استعاره از خورشید است. زاغان استعاره از شب و تاریکی آن، صد هزاران جوجه زرينه سر نیز استعاره از ستارگان است.

- اغراق‌آفرینی بر پایه کنایه

در زبان هنر بیان عبارت است از ایراد لفظ و اراده معنی غیرحقیقی آن‌گونه که بتوان معنی حقیقی آن را نیز اراده کرد. چنان‌که فردوسی در بیت زیر:

نگه کرد رستم بدان سرفراز بدان یال و سفت و رکیب دراز

(بهار، ۱۳۴۴: ۵۳۵).

قامت بلند آن پهلوان را اراده است چراکه درازی رکاب لازمه‌اش بلندی قامت است. (تجلیل، ۱۳۷۶: ۸۴) از جهت دستوری کنایه به سه گونه کنایه از موصوف، کنایه از صفت و کنایه فعلی یا مصدری تقسیم می‌شود (رک: فضیلت، ۱۳۹۰: ۱۴۱-۱۴۲). در کنایات نیز از جهت مفهومی گاهی اغراق و بزرگ‌نمایی مشاهده می‌شود. در ادامه به نمونه‌هایی از اغراق بر پایه کنایه در شعر بهار اشاره می‌کنیم:

زین وصلت فرخنده که فرمود شهنشاه شد هلهله و غلغله تا ماه زماهی

(بهار، ۱۳۴۴: ۵۴۲).

در بیت بالا از ماهی تا ماه یعنی از زمین تا آسمان و تمام جهان. مفهوم همراه با اغراق است.

شیردل و پیلتن یکه سوار وطن

فارس لشکرشکن قاید کشورستان

(بهار، ۱۳۴۴: ۳۲۱).

شیر دل و پیلتن کنایه از شجاع است.

ای پیر مرنج کاین جوانان نیز

تازند دواسبه سوی این معدن

(بهار، ۱۳۴۴: ۵۴۵).

در بیت بالا دواسبه تاختن کنایه از سریع رفتن است.

در بیت پایین جبهه (پیشانی) قدم ساز کردن کنایه‌ای مبالغه‌آمیز از حرکت کردن با شوق است:

بر سر مرقد سعدی که مقام سعد است

بسته دست ادب و جبهه قدم ساز رسم

(بهار، ۱۳۴۴: ۴۸۷).

خون فشاندن نیز کنایه‌ای است مبالغه‌آمیز از گریه و زاری بسیار:

از آن زمان که مرا عشق زد به دامان دست

همی فشانم خون از دو دیده بر دامن

(بهار، ۱۳۴۴: ۴۴).

در شعر پایین بادپا توصیفی کنایه آمیز از اسب است:

بر بادپا برآمد و زی میزبان شتافت

جبریل همعنانش و میکال هم‌رکاب

بنشست بر براق سبک‌پوی گرم‌سیر

و افلاک درنوشت الی منتهی الجناب

(بهار، ۱۳۴۴: ۳۲).

همچو پولاد خراسانی بود شعر «بهار»

گرش برگیرد ز خاک و برکشد شاه زمین

تا عیان، در استواری هست بالای خبر

تا گمان، در پایداری نیست همتای یقین

باد جاهش استوار و بی گمان باشد چنان

باد ملکش پایدار و بالیقین باشد چنین

(بهار، ۱۳۴۴: ۴۹۲).

در شعر فوق، پولاد خراسانی کنایه از محکم بودن و استوار بودن است.

-اغراق‌آفرینی و تلمیح

تلمیح از جمله اشاره‌هایی می‌باشد که به بخشی از دانسته‌های تاریخی، اساطیری، فرهنگی و ادبی اشاره می‌کند و از آنجا که دومفهوم درمقابل یک‌دیگر قرار می‌گیرند، نوعی لذت و موسیقی معنوی ایجاد می‌نماید (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۰: ۳۱۰). گاهی تشبیه از نوع تشبیه تلمیحی است و مفهوم اغراق نیز با آن همراه است دراین صورت اغراق درپیوند با تلمیح است:

بهار در قصیده‌ای که در وصف تاریخچه انقلاب مشروطه است سروده:

بستند سنگر به هر کوی و برزن

دم توپشان کرده آتش‌فشانی

زسنگر گذر کرد تیر مجاهد

چو تیر تهمتن ز درع کشانی

(بهار، ۱۳۴۴: ۵۶۰).

بهار در شعر بالا تیر مجاهد را که از سنگر عبور کرده به تیر رستم تشبیه کرده است که از زره اشکیوس کشانی عبور می‌کند.

چارقی چند وارد از لندن	گیو تاجر نموده این اوقات
مایه امتحان هر چلمن	مورد آزمون هر نادان
زیره‌اش تخت چارق بهمن	رویه‌اش وصله‌ای ز چکمه زال
رفته از کار روز جنگ پشن	سپر طوس بوده کز دم تیغ
دهنش باز چون چه بیژن	نوک آن تیز هم‌چو نیزه گیو
پوزه‌اش هم‌چو پوز اهریمن	رنگ آن هم‌چو چهره عفریت
کهنه چون موزه اویس قرن	شوم چون کفش شرحبیل عرب

(بهار، ۱۳۴۴: ۱۳۶).

شعر بالا چنان‌چه از مضمون آن برمی‌آید در وصف تاجری به نام گیو است که از لندن چارق (نوعی کفش) وارد می‌کرده است. در خصوص شرحبیل در لغت‌نامه دهخدا آمده است: «ابوشمر، ملقب به ذوالجوشن صحابی و شاعر است و پدر شمر (قاتل حسین بن علی ع) است (لغت‌نامه دهخدا، ذیل شرحبیل).

روی شلیل شد به مثل چون رخ خلیل

(بهار، ۱۳۴۴: ۳۵۷).

بیت فوق به داستان حضرت ابراهیم (ع) و آتش نمرود اشاره دارد.

انبوه درخت از دیر زمان	پیچیده بر او چون شاره سبز
کز شاره سبز بر بسته میان	البرز شدست گوبی علوی
چون سیم سپید بر جرع یمان	آن پاره برف بر تیغه کوه

(بهار، ۱۳۴۴: ۳۳۵).

از آنجایی که علویان منسوب به خاندان امام علی (ع) هستند، شعر فوق تلمیح به خاندان امامان معصوم (علیهم‌السلام) دارد. رنگ سبز نشان علویان بوده است. کوه البرز با پوشش سبز درختان به علویی تشبیه شده است که دستار سبزی بر کمر خود بسته است.

– اغراق‌آفرینی بر پایه متناقض نما

یکی از شیوه‌های غافلگیری و بیان غیرمنتظره، متناقض‌نما یا پارادوکس است. در این روش دو امر متضاد با هم جمع می‌شوند و باعث اعجاب خواننده می‌شوند. «در اصطلاح کلامی است که در ظاهر حاوی مفهومی متناقض است به طوری که در وهله اول پوچ و بی‌معنی به نظر می‌آید، اما در پشت معنی پوچ ظاهری آن حقیقتی نهفته است و همان تناقض ظاهری مفهوم جمله باعث دقت شنونده یا خواننده و کشف مفهوم زیبایی پنهان در آن می‌شود. این نوع کلام را بیان پارادوکسی یا بیان نقیضی می‌نامند. در مصراع‌های زیر بیان پارادوکسی به کار رفته است:

از تهی سرشار

جویبار لحظه‌ها جاریست

«اخوان ثالث»

جایی که نان گرسنه شد و آب تشنه زیست

«شفیعی کدکنی» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۶۳)

پس متناقض‌نما بر اساس امور متضاد و ترکیب آن‌ها صورت می‌گیرد و همین مساله باعث اغراق و بزرگ‌نمایی می‌شود. موارد اندکی از متناقض‌نما در شعر بهار پیدا شد:

تا طبرزد آوری از حنظل
گردن هوا به تبرزین زن

(بهار، ۱۳۴۴: ۳۶).

در بیت بالا از حنظل (خربرزه تلخ) طبرزد (قند و شکر) آوردن بیانی پارادوکس گونه است.

حال ازین گونه بود شب همه شب	تا به هنگام بامداد پگاه
برفی افتاد پاک و روشن لیک	روز ما جمله تیره کرد و تباه
من از این برف قصه‌ای دارم	قصه‌ای غم‌فزای و شادی کاه
روز من شد سیاه ز برف سپید	وز کفم شد برون سپید و سیاه
نام من هست در زمانه بلند	چه غم ار هست بام من کوتاه

(بهار، ۱۳۴۴: ۳۵۹).

شعر بالا در وصف برفی است که شب هنگام باریده است و شاعر از برای توصیف حال خود بهره برده است. شاهد مدعا برای متناقض‌نما مصراع اول از بیت چهارم است. روز شاعر از برف سپید سیاه شده است. هر چند کلام مبتنی بر مجاز است (سیاه مجاز از بدبختی است) اما بیانی اغراق‌آمیز و متناقض‌نما به نظر می‌رسد.

هست اندر ذات خود خشک و عبوس و زرد و تلخ
لیک قند و نقل و شیرینی فراوان می‌کند

(بهار، ۱۳۴۴: ۳۹۷).

در بیت بالا مضمون دو مصراع در برابر هم آمده است. ترکیب آن‌ها در یک فرد متناقض‌نما و اعجاب‌گونه به نظر می‌رسد.

ما فقیران که روز در تعبیم	پادشاهان ملک نیمشیم
تاجداران شامل البرکات	شهریاران کامل‌النسیم
همه با فیض محض متصلیم	همه با نور پاک منتسبیم
همه دلدادگان پاکدلیم	همه تردامنان خشک لبیم

(بهار، ۱۳۴۴: ۴۲۱).

در بیت پایانی «تردامنان خشک لب» بیانی پارادوکس گونه است. البته تردامن مجاز از گناه‌آلود نیز است.

– اغراق بر پایهٔ تجاهل العارف

گاهی اغراق و بزرگ‌نمایی در ارتباط با آرایهٔ تجاهل العارف است. «تجاهل العارف آن است که در اسناد امری به امری یا در تشخیص بین دو امر کاملاً متباین، تردید یا بی‌اطلاعی نشان دهند. نحوهٔ بیان معمولاً به صورت سوال بلاغی است و نیز گاهی از افعال نفی از قبیل نمی‌دانم و نفهمیدم استفاده می‌شود. علت عدم تشخیص آن است که شاعر چند امر

را شبیه به هم یافته است. پس ژرف ساخت تجاهل‌العارف تشبیه مضمر است که همواره با غلو همراه است» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۹۹). پس درحقیقت تجاهل‌العارف شگردی بلاغی است برای ایجاد ابهام و بزرگ‌نمایی تا خواننده را هر چه بیشتر مجذوب سازد و به تأمل وادارد. نمونه‌هایی از تجاهل‌العارف از اشعار بهار که با بزرگ‌نمایی همراه است:

مه من نیز پی رؤیت فرخنده هلال
هم‌چو خورشید فراز آمد از خانه به بام
تا همی ابروی او دیدم من با مه نو
هیچ نشناختم آیا مه نو هست کدام؟
(بهار، ۱۳۴۴: ۴۴).

جادویی کردند مردم تا سیه شد روزگارم
معجز است آن پیش رویت یا سیه دود دل من
اندین دعوی ندارم غیر چشمانت گواهی
یا به پیش ماه تابان پاره ابر سیاهی؟
(بهار، ۱۳۴۴: ۱۰۶۸).

تمام ابیات غزل پایین را می‌توان در زمره تجاهل‌العارف دانست. شاعر سوال می‌کند و مضمرأ اظهار بی‌اطلاعی می‌کند. این همان سوال بلاغی است.

-اغراق بر پایه تنسیق الصفات

گاهی اغراق در پیوند با تنسیق الصفات است یعنی شاعر و سخنور صفاتی را پشت سر هم ذکر می‌کند که دلالت بر بزرگ‌نمایی می‌کند. بهار سروده است:

باز پیمان بست دل با دلبری پیمان گسل
دوست کش، بیگانه پرور، دیرجوش و زودرنج
سحر چشمش چشم‌بند و بند زلفش جان‌گسل
سست پیمان، سخت‌دل، مشکل‌پسند، آسان‌گسل
(بهار، ۱۳۴۴: ۱۰۶۱).

بهار چنگ‌سرای و بهار رودنواز
بهار ساغرگیر و بهار باده‌گسار
درآمد ز ره چون یل اسفندیار
پس و پشت او ده سوار هژیر
تفنگی به‌دست از پی کارزار
همه گرد و پیل‌افکن و شیرگیر
(بهار، ۱۳۴۴: ۲۰۶).

- اغراق بر پایه حسن تعلیل

حسن تعلیل آوردن دلیل شاعرانه و خیال‌انگیز و زیبا برای امری است. دلیلی ادعایی نه واقعی برای زیبایی‌آفرینی... حسن تعلیل مبتنی بر تشبیه، استعاره، آدم‌پنداری، کنایه، مجاز، ایهام، غلو و بعضی دیگر از ترفندهای شاعرانه است» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۱۴۶). پس گاهی حسن تعلیل از جهت مفهوم در پیوند با اغراق است. مثال از شعر بهار:

ماه فلک زحسنّت خواهد برد نصیبی
ورنه همیشه سیرش گرد زمین نباشد
صورت چنبر گرفت از بار هجرش پشت من
تا لب لعلش زتنگی شکل انگشتر گرفت
(بهار، ۱۳۴۴: ۱۰۵۰).

چهره‌ام کاهی از آن شد کز تب عشق تو هر دم
آنچنان لرزم که لرزد پیش بادی پر کاهی
(بهار، ۱۳۴۴: ۱۰۶۸).

در دو بیت پایین حسن تعلیل مبتنی بر تشبیه و اغراق مشهود است:
زلف و رخسارت نشان از کفر و از ایمان دهند
زین قبل فرمان رسد بر کفر و بر ایمان تو را
(بهار، ۱۳۴۴: ۱۲۶).
خوی با نسرين و سيسنبر گرفتم کاین دو یار
می‌کنند از روی و از مویت حکایت مر مرا
(بهار، ۱۳۴۴: ۴۵۵).

-اغراق آفرینی با اعداد

گاهی اغراق آفرینی از طریق اعداد است. اعدادی که دلالت بر کثرت می‌کنند بر بزرگ‌نمایی نیز دلالت دارند. اعدادی مانند صد، هزار، صد هزار و غیره دلالت بر کثرت دارند. گاهی اوقات سخنان برای نشان دادن کثرت از واژه‌هایی مانند خروار، خرمن و غیره استفاده می‌کند. برای مثال:
دریغا که خیره است چشم حسود
گرت صد هنر باشد و عیب یک
نبیند به جز عیب خلق خدا
صدت عیب گیرد حسود دغا
(بهار، ۱۳۴۴: ۳۲۶).

ز علم سبک‌شناسی کسی نبود آگاه
نگاه کن به مقالات من که هریک هست
شد این علوم ز من شهره در جهان ادب
به فن پرورش اجتماع، جان ادب
بود یکی ز صد آثار من (تطور نثر)
که کس نیافت چنین گوهری ز کان ادب
(بهار، ۱۳۴۴: ۵۳۲).
به وقت رای زدن، به ز صد هزار وزیر
که هر وزیری، دارای صد هزار دهاست
(بهار، ۱۳۴۴: ۲۷۵).

- اغراق آفرینی محض

مقصود از اغراق آفرینی محض آن گونه از بزرگ‌نمایی است که حاصل صورخیال آشکار یا آرایه بدیعی آشکار نیست، بلکه مفهوم کلی سخن دلالت بر اغراق و بزرگ‌نمایی می‌کند. برای مثال:
شگفت نیست گرم آفتاب سجده برد
به پیش طبع سخن گوی و خاطر دانا
(بهار، ۱۳۴۴: ۵۳۲).
در بیت بالا در مفهوم کلی بیت (سجده کردن آفتاب در برابر طبع سخن‌گوی و خاطر‌دانی شاعر) بزرگ‌نمایی مشاهده می‌شود.

گرمدار بهم نیست کار آتش و آب
یکی به تیغ ملک بین مدار آتش و آب
(بهار، ۱۳۴۴: ۱۱۵۸).
می‌گوید اگر معمول نیست که آتش و آب همراه هم باشند به شمشیر پادشاه نگاه کن که هم‌چون آب می‌درخشد و هم‌چون آتش می‌سوزاند.

- اغراق در توصیف جلوه‌ها و مظاهر طبیعت

ملک‌الشعراى بهار از سمبل‌ها و جلوه‌های طبیعت از جمله خاک، باد، آب و آتش، شب و روز، آسمان، ستاره، خورشید، ماه، درختان، حیوانات و مانند این‌ها در اشعارش استفاده نموده که به ترتیب در بخش‌های مجزا به آن پرداخته شده است.

- اغراق در توصیف چهار عنصر

چهار عنصر آب، باد، خاک و آتش را امهات اربعه می‌نامند. این عناصر ماده اصلی تشکیل‌دهنده جهان هستند. این عناصر در ادبیات کارکردهای بسیاری دارند و اغلب در ساختار تصاویر خیالی نقش دارند.

بهار در توصیف فردوسی سروده است:

مکالمات ملوک و محاورات رجال	همه قریحه فردوسی سخن‌آراست
برون پرده، جهانی ز حکمت است و هنر	درون پرده، یکی شاعر ستوده لقاست

(بهار، ۱۳۴۴: ۲۷۵).

- اغراق در توصیف شب و روز

شب و روز نیز از جلوه‌ها و مظاهر طبیعت هستند که گاهی سخنور در کاربرد آن‌ها از اغراق و بزرگ‌نمایی بهره می‌گیرد. در ادامه به نمونه‌هایی از این توصیفات اشاره می‌کنیم:

خیز کز مشرق عیان گردید شب	سرمه چشم جهان گردید شب
تا شبیخون را کجا خواهد زدن	عرضگاه اختران گردید شب
چون زنی زنگی پس شعری زرد	در پس انجم نهان گردید شب
برق چشم و تاب دندانش نگر	خنده را زنگی نشان گردید شب
نی غلط گفتم ز تیر آه من	سر بسر غربال‌سان گردید شب
وز بن هر مژه‌اش در سوگ من	قطره اشکی عیان گردید شب
تیره جرمی پر درخش و پر نگار	چون درفش کاویان گردید شب

(بهار، ۱۳۴۴: ۴۸۳).

در فوق، ملک‌الشعراى بهار، شب تاریک را به سرمه، غربال، زن زنگی و درفش کاویان تشبیه کرده است. در وصف شب و ستارگان (لعبت‌کان) سروده است:

شب برکشید رایت اسود	لون شبه گرفت زبرجد
شد چیره بر عمائم خضرا	بار دگر علائم اسود
گفتی ز نو سلاله عباس	بردند حق آل محمد
مشرق به رنگ سوسن بری	مغرب به رنگ ورد مورد
در یک کرانه، پرده ماتم	در یک کرانه، خونین مشهد
بازیگر شب آمد و افراخت	آن خیمه سیاه معسجد

و آن مرده ریگ‌های کهنسال
کش بازمانده از پدر و جد
وز هرکرانه لعبتکان را
آورد و برنشاند به مسند

(بهار، ۱۳۴۴: ۳۷۰).

در ابیات فوق، بیت سوم اشاره به پیراهن‌ها و پرچم‌های سیاه در دوره عباسیان دارد که مشخصه این خاندان بوده است. معسجد به معنی طلائدود است. خیمه سیاه معسجد، شب با ستارگان اوست.

چون غره افق ز شفق شد شقیق رنگ
بر شاه روم تاختن آورد شاه زنگ
شب را ز روی، پرده برافتاد و رخ نهفت
حور سپیدچهر، ز دیو سیاه‌رنگ

(بهار، ۱۳۴۴: ۲۰۰).

در ابیات فوق شاه روم و حور سپید چهر توصیفی از روز است. شاه زنگ و دیو سیاه رنگ وصفی از شب است.

- اغراق در توصیف آسمان، خورشید، ماه و ستارگان

آسمان، خورشید، ماه و ستارگان در شعر شعرا جایگاه خاصی دارند. شعرا غالباً از این مظاهر طبیعت بهره برده‌اند و به توصیف آن‌ها پرداخته‌اند یا در توصیف امور دیگر از آن‌ها استفاده کرده‌اند. شع رزیر در توصیف خورشید گویای این مطلب است. توصیف اغراق‌گونه است:

الا یا قیرگون گوهر درون بسدین خرمن
ز جرم تیره‌ات پیکر، ز نور پاک پیراهن
جدال و جنگ در باطن، سکون و صلح در ظاهر
جدال و جنگ تو پنهان، سکون و صلح تو معلن
(بهار، ۱۳۴۴: ۲۹۲).

ملک‌الشعراى بهار خورشید را با تشبیه مفصل توصیف می‌کند و آن را به دوزخی از جیوه مذاب و به معدنی از الماس درخشان تشبیه می‌کند و سپس با تشبیه تفضیل خورشید را برتر و بهتر از معدن و دوزخ معرفی می‌کند. همین‌طور در بیت پنجم و ششم، یک بار خورشید را به دلیل سوراخ‌های عمیقی که در اطراف آن وجود دارد و از آن آتش بیرون می‌آید به چاه جهنم (ویل) تشبیه کرده و یک بار آن را به دریایی از آتش دوزخ تشبیه کرده که امواج آتش در اطراف آن شعله‌ور است. در بیت هفتم نیز، خورشید را به دلیل کنش و واکنش‌هایی که در درون دارد به جادوگری تشبیه کرده است که هوش سرشار کیخسرو (نور) و روح اهریمن (تاریکی) را در کنار هم دارد.

خورشید رخ نهفت و برآمد هلال عید
چون تازه بادرنگی سر زده ز شاخ
خمیده‌سر چو ابروی مه‌طلعتان شنگ
گفتی یکی نهنگ نهان شد در آب و ماند
وز برگ گشته پنهان نیمی ز بادرنگ
یا هم‌چو جنگجویی کز بیم جنگیان
بر آب نیمی از سر دندان آن نهنگ
یا جسته رنگ از کف صیاد با شتاب
افکنده خنجر از کف و بگریخته ز جنگ
یا خادمی نهاده دویتی ز زر ناب
وندر میان دشت درافتاده شاخ رنگ
بیش وزیر شرق خداوند فر و هنگ

(بهار، ۱۳۴۴: ۲۰۰).

بهار در ابیات بالا در توصیف هلال ماه، تشبیهات زیبا و بدیعی به کار برده است. هلال ماه به ترتیب به ابروی زیبارویان، لیمویی (خیاری) که نیمی از آن در برگ پنهان است، دندان نهنگی که زیر آب پنهان است، خنجر جنگجو

که بر زمین افتاده است، شاخ بز کوهی (رنگ) که در دشت افتاده است و دواتی که در آن طلای خالص گذاشته باشند تشبیه شده است.

- اغراق در توصیف کوه

زیباترین توصیف بهار از کوه همان‌طور که می‌دانیم توصیف این شاعر است از کوه دماوند و قلۀ این کوه:

ای دیو سپید پای در بند
ای گنبد گیتی ای دماوند
از سیم به سر، یکی کله‌خود
ز آهن به میان یکی کمر بند

(بهار، ۱۳۴۴: ۴۲۱).

- اغراق در توصیف حیوانات

توصیفات بهار از حیوانات نیز از توصیفات زیبای این شاعر است که گاهی با اغراق و بزرگ‌نمایی همراه است:

آن غوک سبزپوش بر آن برگ پیلگوش
جسته کمین خموش و دو دیده سوی سما
چون زاهدی عنود، به سجاده کبود
بر کرده از سجود، سر و روی با خدا

(بهار، ۱۳۴۴: ۴۲۸).

در ابیات فوق، قورباغه سبز رنگ که بر روی برگ گل سوسن کمین کرده و چشمانش رو به آسمان است، به زاهدی لجوج و نیرنگ‌باز تشبیه شده که بر سجاده‌ای آبی رنگ نشسته و سر و رویش سوی خداست و مترصد شکار پروانه‌ای ضعیف است.

آن ماهی جلد شکم اسپید سیه‌پشت
آن ماهی زرین که سوی تک دود از سطح
خرچنگ کج‌آهنگ بر ماهی زیبا
چون دیو کج‌آیین به بر حور جنانست
شیطان‌صفت از تک به سوی سطح دوانست
چون تیر شهابست که بر دیو نشانست

(بهار، ۱۳۴۴: ۴۲۸).

در ابیات فوق، حرکت ماهی زرین توصیف شده است. این ماهی مانند شیطان از عمق به سوی سطح دوان است و حرکت او از سطح آب به عمق مانند تیر شهابی است که دیو را نشانه رفته باشد. خرچنگ کج رفتار در کنار این ماهی زیبا مانند دیو در کنار حور بهشتی است.

ای مگس، ای دشمن نوع بشر
در ره و در خانه و صحرا و باغ
ای همه از عقرب و افعی بتر
موجب دردسر و موی دماغ

(بهار، ۱۳۴۴: ۸۱۵).

در شعر فوق، مگس دشمن بشر است و بدتر از عقرب و مار تصور می‌شود، از جهت آزار و عذاب به موی دماغ تشبیه شده است.

- اغراق در توصیف درختان

ملک‌الشعرا بهار گاهی از درختان، شاخ و برگ و میوه آن‌ها جهت توصیف اغراق‌گونه استفاده کرده است.

بهاردر وصف تابستان و میوه‌های این فصل به زیبایی سروده است:

ای آفتاب مشکو زی باغ کن شتاب
مرداد ماه باغ به بار است گونه گون
هم شاخ راز میوه دگرگونه گشت چهر
هم باغ را به جلوه دگرگونه شد ثياب
کز پشت شیر تافت دگر باره آفتاب
از بسد و زبرجد و لولوی دیرياب
(بهار، ۱۳۴۴: ۳۵۷).

خم گشت و سجود برد نی برخاک
استاد بلوط پیش باد اندر
چون سجده زاهدان به سجاده
چون دیوی دست و پا به قلاده
(بهار، ۱۳۴۴: ۱۱۱۸).

بهار در شعر فوق، نحوه خَم شدن درخت نی به سوی خاک را بر اثر باد به زاهدی تشبیه کرده است که درحال سجده کردن بر سجاده است. هم‌چنین، حالت ایستادن بلوط را در مقابل طوفان و باد به دیو تشبیه کرده است. دیوی که به زنجیر کشیده شده است.

برگ سبز آورد آن زرد شده شاخ درخت
کودک نو زاد آن پیر شده عرجونا
در بیت فوق عرجون به معنای شاخه خشکیده درخت است. بهار برای توصیف خود از تشبیه مرکب به مرکب سود جسته است.

گویی که یکی سید، مندیل عوض کرد
زان برف فراوان که نشسته به سرکاج
در بیت فوق که در ارتباط با برف است، درخت کاجی که برف سر آن را پوشانده به سیدی تشبیه شده است که عمامه سفید پوشیده است و آن را عوض کرده است.

- اغراق در توصیف آدمیان

آدمیان مثل زن و مرد و کوچک و بزرگ، هر کدام به نوبه خود با معنی و مفهوم خاصی درشعر بهار توصیف شده‌اند. گاهی این توصیف اغراق‌گونه است.

شعر زیر از توصیفات زیبای بهار برای زنان است:

جوان‌بخت و جهان‌آرایی ای زن
صدف خانه است و صاحبخانه غواص
جمال و زینت دنیایی ای زن
تودروی گوهر یکتایی ای زن
(بهار، ۱۳۴۴: ۵۰۵).

- اغراق در توصیف شاهان و پهلوانان

بهار در مدح مظفرالدین شاه با توصیفی اغراق‌گونه سروده است:

بهین شهنشه والاتبار ملک‌ستان
شه مبارک‌فال و مه همایون‌فر
خدایگان سلاطین مظفرالدین شاه
خدایو چرخ برین خسرو ستاره سپاه
(بهار، ۱۳۴۴: ۳۰).

– اغراق در توصیف سپاه، نبرد و رزم‌افزار

بهار در قصیده فتح‌الفتوح به تبعیت از شعر معروف فرخی سیستانی (فتح سومنات) در وصف سپاه و سپاهیان سروده است:

مکن حدیث سکندر که اندرین کشور
«فسانه گشت و کهن شد حدیث اسکندر»
جوان چو آید باطل شود فسانه پیر
عیان چو آید ویران شود بنای خبر
(بهار، ۱۳۴۴: ۱۴۵).

در وصف جنگ‌افزارها و جنگ طهمورث با دیوها سروده است:

رشته‌ای از پشم بسته بر کمر
وز فلاخن بر میان، بندی دگر
کیسه پرسنگ از آن آویخته
توده‌ای از سنگ پیشش ریخته...
پهلوانان جوغه جوغه چون پلنگ
بر کفشان پوست‌های رنگ رنگ
چرم شیر و کرگدن کرده زره
بر کف هر یک فرسبی پر گره
(بهار، ۱۳۴۴: ۲۵).

۵- نتیجه‌گیری

هدف از تحقیق حاضر، بررسی جلوه‌های اغراق در دیوان ملک‌الشعرای بهار بود. با توجه به یافته‌های به دست آمده می‌توان خاطر نشان نمود که دوگونه غنا و حماسه در اشعار بهار مشهود است. دوگونه‌ای که آرایه اغراق به فراوانی در آنها مشاهده می‌شود؛ هر چند اشعار غنایی بهار بیشتر از اشعار او با مضامین حماسی است. اغراق بر پایه تشبیه هم‌چنین بر پایه استعاره، کنایه، تلمیح، متناقض‌نما، تجاهل‌العارف، تنسیق‌الصفات و حسن تعلیل، اغراق‌هایی است که از طریق صورخیال و آرایه‌های بدیعی در شعر بهار به کار رفته است. اغراق بر پایه تشبیه در شعر بهار از بسامد بیشتری برخوردار است. اغراق‌آفرینی با اعداد یکی از شیوه‌های اغراق‌آفرینی است که در شعر بهار نیز مشاهده می‌شود. اغراق‌آفرینی محض گونه‌ای دیگر از اغراق‌آفرینی است که حاصل صورخیال آشکار یا آرایه‌های بدیعی آشکار نیست بلکه از مفهوم سخن بزرگ‌نمایی مشاهده می‌شود. این گونه نیز در شعر بهار نمودار است. از جهت توصیف جلوه‌ها و مظاهر طبیعت همراه با اغراق، بهار در توصیف عناصر اربعه (آب، باد، خاک، آتش)، روز و شب، آسمان، خورشید، ماه، ستارگان، کوه، حیوانات، درختان، آدمیان و به صورت خاص شاهان و پادشاهان توانایی خود را به خوبی نشان داده است. از دیگر نمودهای اغراق در دیوان بهار توصیف اغراق‌گونه سپاه، نبرد و نرم افزار است که هرچند محدود در دیوان بهار به کاررفته است.

منابع

- بهار، محمدتقی. (۱۳۸۷). دیوان اشعار ملک‌الشعرای بهار، تهران: انتشارات نگاه.
- تجلیل، جلیل؛ بیگلر، محمدتقی. (۱۳۸۹). بلاغت تصویر در دیوان اشعار محمدتقی بهار (ملک‌الشعرای بهار). ادبیات فارسی دانشگاه آزاد مشهد، شماره ۲۸، صص ۷۳-۱۰۶.
- جمالی، سیدمنصور؛ فرهادی هیکویی، صدیقه. (۱۳۹۰). بررسی انواع کنایه در دیوان محمدتقی بهار، مجله زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا، سال دوم، شماره ۴، صص ۴۳-۵۴.
- داد، سیما. (۱۳۸۷). فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ چهارم، تهران: انتشارات مروارید.
- سپانلو، محمدعلی. (۱۳۷۴). بنیانگذاران فرهنگ امروز. تهران: نشر طرح نو.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۰). صورخیال در شعر فارسی، تهران: انتشارات آگاه.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶). نگاهی تازه به بدیع، تهران: نشر میترا.
- صادقی محسن آباد، هاشم؛ یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۹۱). تأثیرپذیری ملک‌الشعرا بهار از فردوسی، نشریه شعرپژوهی، دوره ۴، شماره ۴، صص ۶۵-۸۶.
- غیاثی، زهرا؛ حسینی‌کازرونی، سیداحمد و پرهیزکاری، مریم. (۱۳۹۶). جلوه‌ی ادبیات غنایی در شعر ملک‌الشعرای بهار. اولین همایش بین‌المللی و سومین همایش ملی پژوهش‌های مدیریت و علوم انسانی، تهران.
- فشارکی، محمد. (۱۳۹۵). نقد بدیع، چاپ هفتم، تهران: نشر سمت.
- فضیلت، محمود. (۱۳۹۰). زبان تصویر، تهران: انتشارات زوار.
- کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۸۵). بدیع ۳ زیباشناسی سخن پارسی، تهران: نشر مرکز.
- گلی، احمد. (۱۳۸۷). بلاغت فارسی (معانی و بیان). تبریز: انتشارات آیدین.
- محمدی، حسنعلی. (۱۳۹۷). شعر معاصر ایران از بهار تا شهریار، چاپ ششم، تهران: نشر فرتاب.
- میرصادقی، میمنت. (۱۳۸۵). واژه‌نامه هنر شاعری، چاپ چهارم، تهران: کتاب مهناز.
- همایی، جلال‌الدین. (۱۳۹۱). فنون بلاغت و صناعات ادبی، چاپ سی و دوم، تهران: انتشارات توس.
- وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۹۵). بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی، تهران: نشر سمت.

Abstract

Exaggeration is one of the original spiritual crafts and one of the methods of description and mental imagery. An array with the help of which the speaker goes beyond the normal description in praising or criticizing someone or something and arouses the listener's surprise. Although exaggeration appears in all types of poetry, it is more present in two types of epics and Lyrics. A word that has benefited from the features of epic and lyric has certainly benefited from this spiritual art. Malek al-Shaarai Bahar is a journalist, politician, writer and a talented poet of the constitutional era, most of his poems are written in two forms, odes and sonnets. His poems were written according to the Khorasani style (epic poems) and his ghazals were written according to the Iraqi style (Lyric ghazals). For this reason, we can observe two types of epic and lyric in Bahar's poems which is the crystallization of exaggeration and its effects. This thesis has shown the various manifestations of exaggeration in Poems of Bahar by the method of content description and analysis. The results of this research indicate that Malik al-Shaarai Bahar created exaggeration by using various artistic tools such as imaginary images, novel arrays, numbers and sheer exaggeration and he used this technique to describe various things such as the manifestations of nature and humans. It is a search. Exaggerations based on similes and metaphors, in other words, expressive exaggerations, have the highest frequency in Bahar's poems.

Keywords: Malik ol-Shoara Bahar, Poems, exaggeration

معادل‌سازی نادرست فارسی در علم طبقه‌بندی جانداران

سیدمنصور میرتاج‌الدینی

عضو هیأت علمی گروه زیست‌شناسی، دانشکده علوم، دانشگاه شهید باهنر کرمان

mirtadz@uk.ac.ir

چکیده

در سال‌های اخیر استفاده از علم طبقه‌بندی جانداران اعم از گیاه‌شناسی، جانورشناسی و یا سایر بخش‌های زیست‌شناسی که با طبقه‌بندی ارتباط دارند در بسیاری از متون علمی رایج شده است. علاوه بر ساختن معادل برای نام‌های علمی جانداران، برای هر یک از گروه‌ها یا طبقات رده‌بندی هم تلاش شده است تا به سبک رایج در زبان علمی که زبان لاتین است از پسوندهای خاصی که هر یک معرف و نشانه گروه و طبقه خاصی مانند رده، راسته و خانواده استفاده شود. اما در معادل‌سازی فارسی به دلیل انتخاب نام‌های مرکب و چندبخشی، اضافه کردن پسوندهای خاص که هر یک حالت توصیفی و جمع به نام گروه می‌دهند با مشکل مواجه شده است. اغلب متخصصان رده‌بندی از جمله گیاه‌شناسان تمایل دارند در اسامی چندبخشی، این پسوندها را به آخرین واژه اضافه کنند. اما به دلیل حالت اضافی یا وصفی در این ترکیب‌ها، جمع بستن آخرین واژه که مضاف‌الیه یا صفت است از نظر دستور زبان فارسی دارای اشکال است. برای حل این مشکل پیشنهادهایی شده است تا از بروز آشفتگی بیشتر جلوگیری شود.

کلیدواژه‌ها: رده‌بندی جانداران، زیست‌شناسی، واژه‌گزینی.

مقدمه

ارتباطات بین‌المللی در زمینه‌های گوناگون از جمله زمینه‌های اقتصادی و علمی موجب ورود واژه‌های زیادی به زبان‌ها شده است. در صورتی که یک کشور مصرف‌کننده و وارد کننده باشد شدیدترند. مقوله واردات علمی در کنار واردات اقتصادی معضلی است که هم اکنون در بسیاری از کشورهای در حال توسعه یا امیدوار به توسعه دیده می‌شود. حتی در کشورهایی که در دوره‌هایی از تمدن بشری دارای گستره فرهنگی بزرگی بوده‌اند. کشور ما یکی از کشورهایی است که دارای پیشینه فرهنگی بسیار غنی است و قطعاً این یکی از عوامل مهم در بقای فرهنگی علی‌رغم تهاجم شدید از بیرون است. در راستای مقابله با این مشکل، بسیاری از علاقه‌مندان به زبان و فرهنگ فارسی در صدد برآمده‌اند در برابر این مشکل دست به کار شوند. بدون شک یکی از بخش‌های اصلی در تخریب فرهنگی مربوط به زبان و آن هم بیشتر در بخش واژه‌ها است.

بحث

در سال‌های اخیر در علوم گوناگون، محققانی دوستدار زبان و فرهنگ فارسی با هماهنگی نهادهای دولتی مربوط، تلاش زیادی برای واژه‌سازی و واژه‌گزینی به کار گرفته‌اند. یکی از این زمینه‌ها مربوط به رشته زیست‌شناسی است. علم زیست‌شناسی که رابطه تنگاتنگی با حرفه پزشکی و حرفه کشاورزی دارد سرشار از واژه‌های بسیاری است که اغلب آن‌ها منشأ لاتین و یونانی دارند. ماهیت شاخه‌های گوناگون زیست‌شناسی به گونه‌ای است که استفاده از این واژه‌ها بسیار مرسوم است. مهم‌ترین بخش در این علم که با واژه‌های لاتین سر-و-کار دارد طبقه‌بندی یا رده‌بندی است. بر اساس قوانین بین‌المللی، همه زیست‌شناسان در سرتاسر جهان اعم از فارسی‌زبان، انگلیسی‌زبان، عرب، هندی، چینی، آلمانی، فرانسوی و همه زبان‌های دیگر موظف‌اند در متون علمی از اسامی علمی که به زبان لاتین و با اصول و قواعد دقیق بنا نهاده شده‌اند استفاده کنند. در این زمینه هر چند سال یک‌بار در همایش‌ها و جلسات تخصصی، اشکالات این قوانین بررسی و رفع می‌گردند.

در ترجمه یا تالیف کتب مربوط به گیاه‌شناسی، جانورشناسی و سایر بخش‌های علم زیست‌شناسی که از سطوح گوناگون رده‌بندی استفاده می‌شود پیوسته از نام این رده‌ها و گروه‌ها بحث می‌شود. هر یک از این سطوح دارای نام مشخصی‌اند. برای مثال هر تعداد از چند نوع جاندار که شباهت‌هایی با هم دارند در یک گروه مشترک به نام جنس قرار داده می‌شوند و جنس‌های شبیه به هم در یک گروه بزرگ‌تر به نام خانواده قرار داده می‌شوند. خانواده‌های شبیه به هم نیز در یک گروه بزرگ‌تر به نام راسته جای داده می‌شوند. پس از آن، رده و سپس شاخه و در نهایت و بالاترین سطح، سلسله جای دارد که نشان دهنده جانور بودن یا گیاه بودن جاندار مورد نظر است. در نام‌گذاری علمی، هر یک از این سطوح که به زبان لاتین است دارای پسوندهای مشخصی‌اند که نشان از سطح طبقه (خانواده، راسته، رده و ...) دارد. در سال‌های گذشته، زیست‌شناسان برای معرفی هر یک از این سطوح در منابعشان، از نام شاخص‌ترین جاندار موجود در هر گروه استفاده می‌کرده‌اند و نام آن گروه را با ذکر سطح طبقه مورد نظر و نام جاندار شاخص بیان می‌کرده‌اند. برای مثال گفته می‌شده است، جنس نعنا، خانواده نعنا، راسته نعنا و غیره. در سال‌های اخیر برخی از گیاه‌شناسان اقدام به انتخاب پسوندهای فارسی به تبعیت از شیوه نام‌گذاری علمی کرده‌اند. برای مثال به جای نوشتن «خانواده نعنا» می‌نویسند «نعنائیان» یا به جای «راسته نعنا» می‌نویسند «نعناسانان». پسوند «ئیان» و پسوند «سانان» جمع

دو پسوند «ی» و «سان» هستند که حالت وصفی به اسم نعنا داده‌اند و با جمع بستن آن‌ها نام مجموعه یا گروه گیاهی تعیین می‌شود. این ابتکار که ابتدا در میان جانورشناسان شروع شده جالب و قابل پذیرش است و به نظر می‌رسد مورد پذیرش اغلب متخصصان رده‌بندی سایر جانداران قرار گرفته باشد. اما یک اشکال مهم در این مسیر پیش آمده است که متأسفانه به دلیل اطلاعات ناکافی زیست‌شناسان رو به گسترش است. برخی نام‌های فارسی ساخته شده دارای دو یا چند جز هستند یا به عبارتی متشکل از چند واژه‌اند. برای مثال یک گیاه علفی در بخش‌های مرطوب وجود دارد که دارای نام فارسی «دم اسب» است. این نام یک ترکیب اضافی به شکل مضاف و مضاف‌الیه است که حالت تشبیه یا استعاره دارد و انتخاب این نام به دلیل شباهت این گیاه به دم اسب است. یک گیاه درختی با نام «کازوارینا» در دهه‌های اخیر به کشور وارد شده است که مدت‌ها با همین نام مورد استفاده بوده است. اما اخیراً به دلیل شباهت شاخه‌های این درخت به گیاه «دم اسب» نام فارسی «دم اسب درختی» برای آن ساخته شده است. البته این شباهت نام صرفاً به دلیل شباهت ظاهری این دو به یک‌دیگر است و هیچ رابطه خویشاوندی و تکاملی میان آن‌ها وجود ندارد. درخت کازوارینا از نظر علم گیاه‌شناسی در یک خانواده مجزا قرار داده می‌شود که آن هم یک نام علمی با پسوند ویژه خانواده است. برای معادل‌سازی نام خانواده در فارسی، پسوند «ان» را که علامت جمع است به انتهای نام فارسی اضافه کرده‌اند و نام خانواده را به شکل «دم اسب درختیان» ساخته‌اند. نام دم اسب یک ترکیب اضافی به صورت مضاف و مضاف‌الیه است و بین دو بخش کسره وجود دارد. اگر «ی» به این ترکیب اضافه کنیم عبارت «دم اسبی» ساخته می‌شود و اگر بخواهیم آن را جمع ببندیم به شکل «دم اسبیان» نوشته می‌شود. به نظر می‌رسد که در چنین مواردی بهتر است این اسم به شکل اسب‌دم ساخته شود. این واژه مرکب به شکل یک واژه درآمده است و می‌توان آن را به راحتی به شکل «اسب‌دمیان» یا «اسب‌دمان» جمع بست. ایراد اصلی در این است که نام درخت کازوارینا در فارسی «دم اسب درختی» انتخاب شده است. یعنی یک واژه به عنوان صفت برای یک ترکیب اضافی انتخاب شده است. به عبارت دیگر یک نام از سه واژه مستقل ساخته شده است و با اضافه کردن پسوند «ان» عبارت «دم اسب درختیان» را ساخته‌اند و منظور آن‌ها خانواده‌ای است که درخت کازوارینا و گیاهان مشابه در آن قرار می‌گیرند. در تلفظ، هر دو کسره میان واژه‌ها را حذف می‌کنند و این ترکیب را به شکل یک ترکیب محاوره‌ای و شبیه به گویش‌های عامیانه فارسی‌زبانان برخی شهرها بیان می‌کنند. به عبارت دیگر، کسره میان مضاف و مضاف‌الیه و کسره میان موصوف و صفت را برمی‌دارند و واژه سوم را جمع می‌بندند. در حالی که جمع بستن صفت به جای موصوف و جمع بستن مضاف الیه به جای مضاف نامعقول و نادرست است.

هر چند این عبارات در میان مردم هر روز بسیار به کار می‌رود اما در متون رسمی و نوشتاری جایگاهی ندارند. از نظر دستوری عبارت «دم اسبیان درختی» نسبت به عبارت «دم اسب درختیان» بهتر به نظر می‌رسد اما اصرار برخی از گیاه‌شناسان به تقلید و الگوبردای از روش مرسوم در ساخت ترکیب علمی آن در زبان لاتین باعث شده است چنین ترکیب‌های نادرستی رایج شوند. البته ایده‌بردای از روش مذکور هیچ اشکالی ندارد به شرط اینکه اسامی مورد استفاده در ساخت این ترکیب‌ها منفرد یا ساده باشند نه متشکل از دو یا چند بخش مجزا. چنین مشکلی در معادل‌گزینی برای اسامی علمی و سطوح طبقه‌بندی کم نیستند و اگر برای رفع این مشکل برنامه‌ریزی نشود در آینده با آشفتگی زیادی در این بخش از زبان علمی مواجه خواهیم بود. رفع این اشکالات و اصلاح روش‌ها چندان دشوار نیست و می‌توان با برنامه‌ریزی دقیق و عمقی روش درستی در پیش گرفت. مهم‌ترین راه حل آگاهی از ذخایر فرهنگی موجود است که

می‌توان با مطالعات بیشتر و به‌کارگیری افراد صاحب‌نظر از مناطق گوناگون کشور این توانایی را بالا برد. اسامی اصیل و خالص معمولاً تک‌واژه‌ای‌اند اما اسامی ساخته شده به دلیل زیاد بودن تعداد جانداران اعم از گیاه و جانور باعث عقب ماندن ذهن و ابتکار واژه‌گزینان شده است و توانایی انتخاب و ساخت انبوهی از اسامی برای آنان بسیار دشوار است. در بسیاری از مناطق کشور گیاهان دارای نام محلی‌اند و می‌توان از همان نام‌ها نیز استفاده کرد. تعدد افراد در این مسیر و ایجاد هم‌فکری بدون شک راه دیگری برای رفع اشکال موجود است.

نتیجه‌گیری

بر اساس مباحث مذکور می‌توان گفت که ساخته شدن واژه‌های ترکیبی نادرستی مانند موارد گفته شده ناشی از نادیده گرفتن قواعد حاکم بر زبان فارسی در زمینه نحوه اتصال و بیان موصوف و صفت و هم‌چنین مضاف و مضاف‌الیه است. متأسفانه پیروی از گفتارهای محاوره‌ای که در برخی شهرها از جمله پایتخت رواج دارد، عامل اصلی در غافل شدن از اصول مورد بحث است. برای جلوگیری از ساخت چنین ترکیباتی باید از زیست‌شناسانی که به اندازه کافی با قواعد زبان فارسی آشنا هستند، کمک گرفت. ساخت چنین واژه‌هایی و ویرایش آن‌ها با نظر متخصصان زبان فارسی گاهی میسر نیست زیرا این متخصصان با دیدن چنین ترکیباتی به اندازه کافی متوجه منظور و مفهوم پیشنهاد دهندگان این ترکیب‌ها نمی‌شوند و قضاوت درباره درست یا نادرست بودن آن‌ها گاهی ناممکن می‌شود.

Incorrect Persian Equivalency in the Taxonomy of Living Organisms

Mansour Mirtadzadini

Department of Biology, Faculty of Sciences, Shahid Bahonar University of Kerman, Kerman, Iran

In recent years, the use of names in the field of classification, including botany, zoology, and other branches of biology, has become increasingly common. Alongside the development of equivalents for the scientific names of organisms, efforts have been made to employ specific suffixes that identify and indicate particular groups or class, such as “class,” “order,” and “family,” in the style typical of scientific language, which is Latin. However, in Persian equivalents, the selection of compound and multi-part names has complicated the addition of these specific suffixes, which are intended to provide a descriptive and plural form for the group name. Most taxonomists, including botanists, tend to append these suffixes to the final word in multi-part names. However, due to the descriptive nature of these compounds, pluralizing the last word, which is an adverb or adjective, is problematic in terms of Persian grammar. To address this issue, several suggestions have been proposed to prevent further confusion.

Keywords: Biology, Persian Equivalency, Taxonomy

بررسی تقابل‌های دوگانه در داستان «شیخ صنعان» از عطار و «پدر سرگی» از تولستوی براساس نظریه لوی استروس

مژگان میرحسینی

استادیار رشته زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کوثر بجنورد

mmirhoseinif@yahoo.com

زینت محمدی

دانشجوی کارشناسی ارشد رشته ادبیات روایی، دانشگاه کوثر بجنورد

mohammadi54.zinat@gmail.com

چکیده

ساختارباوری از جمله روش‌های جدید نقد ادبی است و با بهره‌گیری از آن می‌توان داستان‌ها را به شیوه علمی تحلیل کرد. در پژوهش حاضر دو داستان شیخ صنعان نوشته عطار و پدر سرگی از تولستوی با شیوه تحلیلی-توصیفی و مقایسه‌ای، بر مبنای نظریه تقابل‌های دوگانه استروس مورد بررسی قرار گرفته و ضمن تحلیل تقابل‌های برجسته دو داستان، به شرح و توضیح تفاوت‌ها و شباهت‌های آن‌ها در این زمینه پرداخته شده است. نتیجه بیانگر آنست که هر نویسنده از زاویه‌ای متفاوت به تقابل‌ها می‌پردازد؛ عطار بیشتر به تقابل‌های عرفانی و فلسفی و تولستوی به تقابل‌های اخلاقی و روانی توجه دارد. اما هر دو داستان در اینکه به بررسی تضادهای درونی و بیرونی شخصیت‌ها (معنوی و اخلاقی) پرداخته و از تقابل‌ها برای تعمیق مفاهیم و ایجاد کشمکش در داستان استفاده کرده‌اند مشترک هستند و تقابل‌های دوگانه موجود در دو داستان نقش بسیار مهمی در پیشبرد حوادث و تحولات درونی شخصیت‌ها دارند و آن دو را از عشق مجازی و وسوسه‌های دنیوی به عشق حقیقی و معنویت رهنمون می‌سازند.

کلیدواژه‌ها: شیخ صنعان، پدر سرگی، تقابل دوگانه، لوی استروس، عشق.

۱- مقدمه

یکی از مؤثرترین نظریه‌های قرن بیستم که در تمامی حوزه‌های علوم انسانی حضوری فعال داشته و در تحلیل و نقدها شیوه‌ای پرتطرفدار بوده، نظریه ساختارگرایی است. این شیوه ابتدا از نظریات زبان‌شناسی فردینان دو سوسور در باب قوانین کلی زبان و کشف آن‌ها از طریق مطالعه هم‌زمانی بدست آمد و به سایر رشته‌ها تسری پیدا کرد (مقدادی، ۱۳۷۸: ۳۱۳) و با بهره‌گیری از آن می‌توان داستان‌های فارسی را به شیوه‌ای علمی بررسی کرد. از این دیدگاه تمامی داستان‌ها چه کهنه و چه نو، ساختمندند؛ بدین معنا که ساختاری که داستان مطابق آن شکل گرفته در ژرف‌ساخت آن‌ها قابل جست‌وجو است.

از اساسی‌ترین مفاهیمی که در نظریه ساخت‌باوری مورد استفاده قرار می‌گیرد و بنیان نظریه بر آن استوار است، منطق دوگانه یا تقابل دوگانه است؛ زیرا به نظر ساختارباوران، اساساً تفکر انسانی بر این مبنا شکل گرفته است: بد/خوب، زشت/زیبا و... و در طبیعت هم وضع به همین گونه است (حسینی و محمدزاده، ۱۳۸۵: ۶۰). تعریف اصطلاح تقابل به سادگی امکان‌پذیر نیست زیرا معادل‌هایی چون نزاع، کشمکش، انحراف، تضاد، تزاحم، دوگانگی و دشمنی در برابر آن پیشنهاد شده‌است (آزاد برمکی، ۱۳۸۱: ۸۵-۸۹).

تقابل ریشه در عقاید و اندیشه بشری دارد و برخی صاحب‌نظران معتقدند که «یکی از عملکردهای بنیادین ذهن آدمی است» (برتنس، ۱۳۸۴: ۷۷). به عبارتی تقابل در همه سطوح فکری، علمی، اجتماعی، فرهنگی، اسطوره‌ای، زبانی و... قابل مشاهده است (محسنی گردکوهی، ۱۳۹۶: ۲۵۱).

آثار ادبی از جمله عرصه‌های هنری هستند که شاعران و نویسندگان با آفرینش تقابل‌های دوگانه، تلاش کرده‌اند مفاهیم مختلفی را به مخاطب خویش القا کنند. لذا خلق این آثار مجالی را برای بیان اندیشه‌ها و ایدئولوژی نویسندگان و شاعران در راستای تبلیغ و ترویج روش‌های فکری‌شان فراهم کرده است. این ادیبان با رویاروکردن اندیشه‌های مخالف، خط و مرزهای مطلق ترسیم کرده و از این طریق به ترویج افکار قابل قبول خویش پرداخته‌اند. عطار و تولستوی نیز از این حیث مستثنی نبوده‌اند.

۲- بیان مسأله

شروع بحث اصلی اندیشه تقابل‌های دوگانه در زبان‌شناسی ساختارگرایی فردینان دو سوسور ریشه دارد. به باور وی، تقابل‌های دوگانه «ابزاری هستند که به یاری آن‌ها واحدهای زبان ارزش و معنا می‌یابند و هر واحد در تقابل با واحدی که حضور ندارد، تعریف می‌شود» (سوسور، ۱۳۸۷: ۲۹).

پس از سوسور، این نظریه به صورت گسترده‌تری در نظریه تقابلی کلود لوی استروس، مردم‌شناس فرانسوی متجلی شد. وی در میان تمام کسانی که در حوزه ساختارگرایی فعال بوده‌اند، بیش از هر کس دیگر در گستره ساخت‌گرایی در رشته‌های غیر زبان‌شناسی نقش دارد (کالر، ۱۳۸۸: ۶۸). استروس در مورد اهمیت کار این پژوهشگران گفته که «می‌کوشند تا عناصر لایتغیر یعنی قوانین ثابت را بیابند، همان که ساخت می‌گویند» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۸۲).

استروس و روایت‌شناسانی چون گریماس از جمله ساختارگرایانی بودند که به دنبال کشف قواعد کلی و به عبارتی دستور زبان داستان بودند. گریماس نیز تقابل‌های دوگانه را در مطالعات و بررسی‌های خود ملاک قرار می‌دهد و مربع‌های معناشناسی که اصل کار وی بر آن استوار است، براساس تقابل‌هایی چون خوبی و بدی یا راست و دروغ

شکل می‌گیرند. او هم‌چنین عنصر روایت را براساس ارتباطات و مناسبت‌ها و تقابل‌های دوگانه‌ای که با هم دارند بنا نهاده است (جعفری، ۱۴۰۱: ۲۳).

استروس نیز معتقد است تقابل دوگانه در درک و فهم پایانی یک داستان اسطوره‌ای بسیار ارزشمند است؛ زیرا آنچه در این گونه داستان‌ها آشکارا از آن سخن می‌رود ضد بودن و تقابل شخصیت‌ها و مکان‌ها و تقابل رویدادها یا کنش‌های آن داستان است (استروس، ۱۳۷۳: ۱۳۷).

بنابراین نظریه تقابل‌های دوگانه استروس در کنار مربع معنایی گریماس می‌تواند ابزار مهمی برای درک ساختارهای ذهنی و فرهنگی ارائه دهد و در حوزه‌های مختلف انسان‌شناسی، زبان‌شناسی، ادبیات و مطالعات فرهنگی به کار رود، زیرا هدف آن‌ها در واقع دست یافتن به ساخت‌های زیربنایی و خودآگاه جوامع است.

استروس معتقد است که ساختار ذهن انسان به دو نیمه تقسیم شده و نظام دوتایی دارد، در مقابل هر چیز خوب و مطلوب، یک چیز مذموم و نامطلوب موجود است، پس ذهن واقعیات بیرونی را به صورت دوتایی و اغلب متناقض درک می‌کند. او در بررسی ساختارهای ذهن بشر می‌خواهد به مشترکات ذهن دست یابد و این مشترکات چیزهایی نیستند که ملموس و آشکار باشند، بلکه ساختارهای پنهانی هستند که از پشت صحنه عمل می‌کنند (ابراهیمی، ۱۳۹۱: ۱۴۸).

بنابراین نظریه تقابل دوگانه استروس از همه نظریه‌های ساختارگرایان و پس‌اساختارگرایان گسترده‌تر است؛ زیرا او افزون بر متن نوشتاری و گفتاری، مراسم اجتماعی، آئین‌ها، پدیده‌های طبیعت، خوراک، پوشاک، حیوانات، پخت و پز و بسیاری از نمودهای بشری را در نظریه تقابل خود قرار داده است (وایزمن، ۱۳۷۹: ۱۵۴).

از آنجاکه بررسی تقابل‌های دوگانه می‌تواند به درک عمیق‌تر از پیام‌ها و معانی پنهان کمک کند این پژوهش در نظر دارد تحلیلی از تقابل‌های دوگانه در دو داستان «شیخ صنعان» از عطار و «پدرسرگی» نوشته تولستوی داشته باشد و به این مهم دست یابد که نقش و تأثیر تقابل‌ها در پیشبرد داستان و تحول شخصیت‌ها چگونه بوده است و تفاوت‌ها و شباهت‌های تقابل‌های دو داستان با توجه به عرفان شرقی (اسلامی) و غربی (مسیحی) و هدف خالقان این دو اثر از به کاربردن تقابل‌ها را دریابد.

حکایت شیخ صنعان با ۴۱۷ بیت، داستانی شورانگیز در میان منطق‌الطیر عطار و سرشار از جنبه رمزی و نمادین است. با اندکی تامل در این داستان، چه در حوزه ساخت و چه در حوزه معنا می‌توان دریافت که این داستان مجموعه‌ای مشتمل بر تقابل‌هاست. تقابل‌هایی که هم در زیرساخت و پی‌رنگ کلی داستان و هم در اجزا و عناصر آن حضور دارد. عطار با استفاده از تقابل‌ها موفق به القای هرچه بیشتر و بهتر مفاهیم رمزی قصه شده است. بسیاری از این تقابل‌ها در این داستان در حقیقت دو روی یک سکه هستند که کلیت مفهوم را به اثبات می‌رسانند.

داستان بر پایه مناظره بین شیخ با مریدان و دختر ترساست. گفت‌وگوها حالت تقابلی دارد و همین عامل سبب جذابیت داستان شده و به آن ارزش هنری و معنایی بخشیده است. عطار با بیان این داستان در پی القای این مطلب است که عشق، انگیزه اصلی حرکت آدمی برای خودشناسی و رسیدن به فنا/ بقاست. به عبارت دیگر عشق فقط یک وادی از وادی‌های هفتگانه سلوک نیست؛ بلکه انرژی اصلی حرکت در مسیر سیر و سلوک و فراتر از آن، هدف غایی خلقت است (آتش سودا، ۱۳۹۰: ۲۱).

داستان «پدر سرگی» اثر لئو تولستوی، یکی از آثار مشهور و عمیق این نویسنده بزرگ روس است که در میان آثار پایانی او جایگاه ویژه‌ای دارد. تولستوی با استفاده از توصیفات دقیق و پرداختن به جزئیات درونی شخصیت پدر سرگی توانسته تصویری واقعی و ملموس از کشمکش‌های درونی یک فرد در جست‌وجوی خدا و رستگاری ارائه دهد. شخصیت پدر سرگی، نمادی از انسان‌هایی است که به دنبال معنا و حقیقت در زندگی‌اند، اما در این راه با تردیدها، وسوسه‌ها و مبارزات درونی زیادی مواجه می‌شوند. این داستان به طور برجسته به تقابل بین وسوسه‌های دنیوی و تلاش برای رسیدن به معنویت و شک در حقیقت خدا و دستیابی به یقین در این زمینه با رها کردن رهبانیت و بازگشت به میان مردم و خدمت به خلق می‌پردازد.

۲-۱- پرسش‌های پژوهش

۱- شاخص‌ترین تقابل‌های موجود در داستان‌های مورد بررسی چیست؟ ۲- تفاوت‌ها و شباهت‌های تقابل‌ها در این داستان‌ها چیست؟

۲-۲- فرضیه‌های پژوهش

۱- به نظر می‌رسد شاخص‌ترین تقابل‌ها در داستان عطار در حوزه مفاهیم هم‌چون عشق زمینی و عشق الهی، و مکان‌ها از جمله کعبه و روم باشد و در داستان تولستوی، مفاهیمی چون شک و یقین، غرور و فروتنی، شهوت و خودداری، وظایف دینی و احساسات شخصی و تقابل شخصیت با درون خود بارزتر باشد.

۲- به نظر می‌رسد تفاوت دو داستان از دیدگاه تقابل‌های دوگانه در این است که داستان شیخ صنعان، داستان سیر و سلوک معنوی دو شخص با بینش‌های گوناگون است که ناگاه مغناطیس عشق و جذبه الهی آن دو را از ورطه گمراهی و آلودگی باطن می‌رهاند و در داستان پدرسرگی از طریق مبارزه درونی شخصیت اصلی، تغییرات او به تصویر کشیده می‌شود. هم‌چنین هر نویسنده از زاویه‌ای متفاوت به تقابل‌ها می‌پردازد؛ عطار بیشتر به تقابل‌های عرفانی و فلسفی و تولستوی به تقابل‌های اخلاقی و روانی توجه دارد. اما هر دو داستان در اینکه به بررسی تضادهای درونی و بیرونی شخصیت‌ها (معنوی و اخلاقی) پرداخته و از تقابل‌ها برای تعمیق مفاهیم و ایجاد کشمکش در داستان استفاده کرده‌اند مشترک هستند.

۲-۳- پیشینه پژوهش

تقابل‌های دوگانه در ادبیات داستانی از عناصر کلیدی هستند که به پیشبرد داستان و تعمیق مفاهیم آن کمک می‌کنند. از جمله تحقیقات انجام شده در این زمینه و در داستان شیخ صنعان می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

داودی مقدم (۱۳۸۸) در مقاله «سبک‌شناسی حکایت شیخ صنعان از دیدگاه تقابل‌نشانه‌ها» به این نتیجه دست یافت که عطار با طرح تقابل‌ها در حوزه‌های مختلف، موفق به القای بهتر مفاهیم رمزی قصه شده و بسیاری از معانی ادبیات قلندری را از این طریق طرح و تثبیت کرده است. روحانی و شوبک‌لایی (۱۳۹۱) در مقاله «تحلیل داستان شیخ صنعان بر اساس نظریه کنشی گریماس» به این مهم دست یافتند هیچ‌بخش از حکایت در پیشبرد داستان بی‌تاثیر نیست و

استواری و پیوستگی اجزای آن را با هم ثابت کردند. آتش سودا (۱۳۹۰) در مقاله «تحلیل رمزشناختی داستان شیخ صنعان» می‌گوید هدف عطار در این داستان که عناصر تشکیل‌دهنده آن رمزی هستند، بیان این نکته است که عشق، انگیزه اصلی حرکت آدمی برای خودشناسی و رسیدن به فنا/ بقاست. جمشیدیان و نوروزپور (۱۳۹۱) در مقاله «بررسی معنا در صورت حکایت شیخ صنعان در منطق الطیر» دریافتند عطار مضمون‌های ذهنی را به شیوه‌های گوناگون عینی کرده و با کاویدن درون شخصیت اصلی او را درگیر کشمکش‌های درونی، فردی و فرافردی نشان داده است. خامسی هامانه (۱۳۹۲) در مقاله «تحلیل ساختار روایی داستان شیخ صنعان بر اساس نظریه تزوتان تودورف» دریافته طبق این نظریه داستان شیخ صنعان از نوع تک محور است و از پنج پیرفت تشکیل شده و ترکیب آن‌ها از نوع زنجیره‌سازی است. هاشمیان و روحانی (۱۳۹۴) در مقاله «واکاوی مراحل سیر و سلوک در داستان شیخ صنعان و دختر ترسا» ثابت کردند که عنایت حق می‌تواند روح و فطرت خفته انسان مغرور به خود را از خواب بیدار کند و او را به تکاپو وادارد و پیمودن این راه بدون وجود پیر و مرشد ناممکن است. عبادی جمیل و همکاران (۱۳۹۵) نیز در مقاله‌ای با عنوان «بررسی اسطوره ضحاک براساس ساختار تقابل‌های دوگانه کلود لوی استروس» به این نتیجه رسیده‌اند که تقابل‌هایی چون تقابل ایرانیان و انیرانیان، کاوه و ضحاک، جامعه اشتراکی و حکومت متمرکز، شهرناز و ارنواز همه در خدمت تقابل‌های کلی‌تر و در جهت تقویت سویه‌های متقابل بنیادین اسطوره است. ذبیحی و پیکانی (۱۳۹۶) در مقاله «تحلیل ساختار اسطوره گیومرد بر اساس نظریه استروس» به این نتیجه رسیده‌اند که تقابل گیومرد با اهریمن بازتابی از تقابل خیر و شر است که زیربنای تفکر ثنوی ایرانیان را تشکیل می‌دهد. چهارمحالی و همکاران (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با عنوان «ساختار تقابلی داستان سیاوش در شاهنامه بر اساس نظریه لوی استروس» دریافته‌اند که تقابل در داستان اسطوره‌ای - حماسی سیاوش در شاهنامه چشمگیر است و به عنوان یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های سازنده در وجود شخصیت‌ها و رویدادها خود را نشان داده و زیربنای همه رویدادها در این داستان دو اصل متقابل «زیاد بها دادن به پیوند خویشاوندی» و «کم بها دادن به پیوند خویشاوندی» در نظریه لوی استروس است. چهارمحالی و همکاران (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل تقابل دوگانه در داستان جمشید بر پایه نظریه لوی استروس» به این نتیجه رسیده‌اند که در داستان جمشید بطور آشکار دو نوع تقابل «دوگانه علت و معلولی» و «دوگانه تناقضی» وجود دارد. انصاری و امیراسماعیل (۱۳۹۷) در مقاله «رمزگشایی خواننده درون متن در داستان شیخ صنعان» ثابت می‌کند که قدرت عشق، تنوع واژگانی، نوع روایت راوی، گره‌گشایی و گره‌افکنی ارتباط دوسویه‌ای را بین مولف و خواننده خاص برای رسیدن به ژرف‌ساخت داستان ایجاد کرده است. رهنما (۱۳۹۸) در مقاله خود با عنوان «تحلیل سبکی داستان شیخ صنعان بر اساس رویکرد نقش‌گرا» به این نتیجه رسیده که می‌توان با این رویکرد به سبک خاص و دنیای درون و بیرون ذهن شاعر دست یافت و جنبه‌های مختلف تجربه داستان از طریق سه فراتنش اندیشگانی، متنی و بینافردی شکل یافته است. ایرانمنش (۱۴۰۰) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تقابل‌ها در پنج داستان منتخب از بخش تاریخی شاهنامه بر مبنای رویکرد تقابل لوی استروس» به این نکته دست یافت که نوع تقابل‌ها در این داستان‌ها به دلیل تاریخی بودنشان عمدتاً از نوع تقابل شخصیت‌های انسانی است. از تقابل‌های دیگری که در این داستان‌ها به چشم می‌خورد می‌توان به تقابل ایدیولوژی‌ها، عدالت و ظلم، فضایل و رذایل اخلاقی، تقابل صفات اخلاقی، تقابل نژادی و قومی و مواردی از این قبیل اشاره کرد. مریم علوی و همکاران (۱۴۰۰) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تقابل در بخش تاریخی شاهنامه از نظر رویکرد ساختارگرایانه استروس

(مطالعه موردی داستان بهرام گور، خسرو انوشیروان و بهمن)» به این نتیجه رسیدند که نبرد تقابلی میان بدی و نیروهای اهریمنی و شر وجود دارد.

طبق بررسی‌های انجام شده به نظر می‌رسد پژوهشی مستقل در زمینه بررسی تقابل‌ها براساس نظریه استروس بر روی دو داستان عرفانی شیخ صنعان و پدر سرگی انجام نشده لذا در پژوهش حاضر، این دو متن عرفانی از این دیدگاه مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرد.

۳- بحث و بررسی

در این جستار پس از ارائه مختصری درباره داستان شیخ صنعان و پدر سرگی، تحلیل و بررسی نمودهای تقابل‌های دوگانه براساس نظریه لوی استروس انجام خواهد شد.

۳-۱- حکایت «شیخ صنعان»

داستان «شیخ صنعان» از منطق‌الطیر عطار داستانی عاشقانه و عارفانه با مضمون تحول روحی و عبور از آزمون‌های معنوی است. شیخ صنعان مردی عابد و زاهد است که سال‌ها در مکه به عبادت مشغول بوده و در میان پیروانش جایگاه و احترام زیادی دارد. او در خواب می‌بیند که به سرزمینی دور (روم) سفر کرده و در آنجا عاشق دختری مسیحی می‌شود. شیخ تصمیم به سفر می‌گیرد. در روم، دختر مسیحی را می‌بیند که بسیار زیبا و جوان است و دلبسته او می‌شود. این عشق، او را به جایی می‌رساند که برای به دست آوردن دل دختر، دین و آیین خود را کنار گذاشته و حتی شرب خمر می‌کند و زنا می‌پوشد. این انحراف از مسیر عرفانی، او را در نگاه اطرافیانش به فردی گمراه تبدیل می‌کند. پس از مدتی، پیروان شیخ صنعان که از تغییرات او بسیار نگران هستند برای نجات او دست به دعا می‌شوند. سرانجام پس از تحمل آزمون‌های سخت و عبور از این عشق زمینی و رنج و توبه، شیخ به راه معنوی خود بازمی‌گردد و دختر ترسا نیز با دین خوایی از کفر برگشته و به اسلام می‌گردد.

عطار در این داستان، عشقی زمینی و جسمانی که ویژگی فناپذیری را دارد روایت می‌کند و در واقعین عشق حلقه اتصال شیخ به عشق حقیقی می‌شود. این حکایت داستانی شورانگیز در میان قصه مرغان عطار است که ۴۱۷ بیت درازترین قصه‌ای است که در منطق‌الطیر آمده و هم‌چون کل منظومه‌اش سرشار از جنبه رمزی و نمادین است. تحلیل و بررسی‌های زیادی در مورد این داستان انجام پذیرفته و در هر تحقیق جنبه پنهانی از آن آشکار شده ولی باز هم این حکایت نکات ناگفته زیاد دارد که می‌توان با دقت نظر به آن‌ها پی برد. آنچه هدف و اساس حکایت را تشکیل می‌دهد همان تقابل‌هاست. عطار با استفاده ماهرانه از این ویژگی موفق به القای هر چه بهتر مفاهیم رمزی قصه شده است.

از مهم‌ترین تقابل‌هایی که می‌توان گفت محور اصلی داستان بر آن استوار شده عشق زمینی و الهی است. البته این خود در نتیجه سفری است که او به روم دارد. شیخ با توجه به جایگاه اجتماعی و مقامی که داشته مدتی طولانی در حرم (کعبه) ساکن بوده و سفر که عنصر مهمی در این داستان به شمار می‌رود نقطه مقابل آن است و شیخ به روم سفر می‌کند لذا کعبه و دیر را هم می‌توان از تقابل‌های مکانی داستان به شمار آورد:

«شیخ بود او در حرم پنجاه سال/ با مریدی چارصد صاحب‌کمال» (عطار، ۱۳۸۸: ۶۷)

«گفت اگر کعبه نباشد، دیر هست/ هوشیار کعبه‌ام در دیر مست» (همان: ۷۲)

کعبه نشان و مظهر زهد و پارسایی است و همان‌طور که در بیت اشاره شده، نماد آگاهی و هوشیاری است و درمقابل دیر قرار دارد که مربوط به ترسایان می‌شود و مظهر و نشانه سرمستی و شادی است. از دیگر تقابلهایی که می‌توان از کلام عطار در این داستان دریافت کرد، شخصیت دوگانه شیخ است و آن زمانی است که او اقرار می‌کند و از نام و ننگ رها می‌شود و روی به عشق دختر ترسا می‌آورد. شیخ رهایی از این دوگانگی شخصیت (توجه به خلق و توجه به حق) را در این بیت این‌گونه بیان می‌کند:

«آن دگر گفتش که هرک آگاه شد / گوید این پیر این‌چنین گمراه شد

گفت من بس فارغم از نام و ننگ / شیشه سالوس بشکستم به سنگ» (همانجا)

شیخی که سال‌ها در طریقت عرفان قدم می‌زند به ناگاه عشق زمینی او را فرا می‌گیرد و این عشق زمینی باعث می‌شود که او از مسیر عرفانی خود دور شود.

از دیگر شخصیت‌ها که در تقابل با شیخ قرار دارند دختر ترسا و یاران شیخ هستند. محور اصلی داستان را گفت‌وگوهای بین این شخصیت‌ها تشکیل می‌دهد. این مناظره‌ها که جنبه تقابلی دارند و همچنین اختلاف نظرها خود باعث جذابیت داستان شده است. مریدان شیخ سعی بر قانع کردن او بر جدایی از دختر ترسا دارند و او را از دوزخ بیم می‌دهند ولی شیخ پذیرای آن نیست و هجر و وصال را مساوی دوزخ و بهشت می‌داند:

«آن دگر گفتش که امید بهشت / بازگرد و توبه کن زین کار زشت

گفت چون یار بهشتی روی هست / گر بهشتی بایدم این کوی هست» (همان: ۷۳)

در بیت‌های ذیل نیز شیخ در مقابل رنجیدگی مریدان خود خوشحالی دختر ترسا را می‌پذیرد و مستی دیر را بر هوشیاری کعبه ترجیح می‌دهد:

«آن دگر گفتش که یاران قدیم / از تو رنجورند و مانده دل دونیم

گفت چون ترسابچه خوش دل بود / دل ز رنج این و آن غافل بود

آن دگر گفتش که با یاران بساز / تا شویم امشب بسوی کعبه باز...

گفت اگر کعبه نباشد دیر هست / هوشیار کعبه‌ام در دیر مست» (همان: ۷۲)

گفت‌وگوهای شیخ و دختر ترسا، به استثنای بخش پایانی داستان، بیانگر تقابل ناز معشوق و نیاز عاشقانه است.

ابتدا شیخ را به سبب کهولت سن رد می‌کند و شیخ این‌گونه پاسخ می‌دهد:

«دخترش گفت ای خرف از روزگار / ساز کافور و کفن کن شرم دار...

شیخ گفتش گر بگویی صدهزار / من ندارم جز غم عشق تو کار

عاشقی را چه جوان چه پیرمرد / عشق بر هر دل که زد تأثیر کرد» (همان: ۷۵)

سپس شیخ از چهار شرط بیان شده توسط دختر ترسا، شرط شرب خمر را می‌پذیرد:

«گفت دختر گر تو هستی مرد کار / چار کارت کرد باید اختیار

شیخ گفتا خمر کردم اختیار / به سئ دیگر ندارم هیچ کار» (همانجا)

در ادامه در راه عشق معشوق و برای دستیابی به وصال او دست از اسلام شسته و ترسا می‌شود:

«گفت دختر گر درین کاری تو چست / دست باید پاکت از اسلام شست

شیخ گفتش هرچه گویی آن کنم / وانچ فرمایی بجان فرمان کنم» (همانجا)

و نهایتاً در ازای کابین دختر برای او خوکبانی می‌کند:

«باز دختر گفت ای پیر اسیر / من گران کابینم و تو بس فقیر...»

گفت کابین را کنون ای ناتمام / خوک‌رانی کن مرا سالی مدام

رفت پیر کعبه و شیخ کبار / خوک‌وانی کرد سالی اختیار» (همان: ۷۹)

تقابل ایمان و کفر یا به عبارتی مسلمانی و ترسایی نیز در این داستان مشاهده می‌شود که در نتیجه عشق زمینی و وسوسه دنیوی ایجاد شده است:

«عشق دختر کرد غارت جان او / کفر ریخت از زلف بر ایمان او

شیخ ایمان داد و ترسایی خرید / عافیت بفروخت رسوایی خرید» (همان: ۶۹)

شیخ که مظهر ایمان و زهد و علم است با یک خواب گرفتار عشق و بلاهای آن می‌شود. در واقع رها کردن ایمان و کافر شدن، بدنامی و رسوایی در پی دارد و در پرتو همین رسوایی و ملامت است که غرور ناشی از خوش‌نامی شکسته شده و آخرین حجاب بین سالک و حق برداشته می‌شود. همانگونه که در ادامه پس از تجربه عشق و رنج‌های ناشی از آن، او به تدریج از عشق زمینی فاصله می‌گیرد و به عشق الهی بازمی‌گردد و این بازگشت علاوه بر این که او را از گناه پاک می‌کند باعث نزدیک شدن شیخ به راه راست می‌شود و به مرحله‌ای بالاتر از عرفان می‌رسد. این تقابل نشان‌دهنده مبارزه درونی او برای بازگشت به ایمان و تقواست. ناگفته نماند که شیخ از خودش اختیاری برای ترک عشق نمی‌بیند چون در انتخاب آن اختیاری متوجه او نبوده است. پس می‌توان تقابل جبر و اختیار را دریافت کرد:

«گفت این آتش چو حق در من فکند / من بخود نتوانم از گردن فکند» (همان: ۷۳)

در این داستان حتی مظاهر طبیعی نیز گاه در تقابل با هم قرار دارند؛ از جمله تقابل‌ها در مظاهر طبیعی داستان می‌توان به تقابل سایه و آفتاب اشاره کرد زمانی که شیخ به دختر ترسا می‌گوید:

«آفتابی، از تو دوری چون کنم / سایه‌ام، بی تو صبوری چون کنم» (همان: ۷۴)

در این بیت، عاشق چون سایه و معشوق چون آفتاب پنداشته شده در حالی که هر دو در حقیقت یکی هستند. نکته مهم دیگر خواب‌های دختر ترسا و شیخ صنعان است که هرکدام نقش مهمی در تبیین و تقویت تقابل‌های مختلف در داستان ایفا می‌کنند. این خواب‌ها به عنوان پل میان دنیای واقعی و دنیای معنوی و هم‌چنین به عنوان نمادهایی از تحولات درونی شخصیت‌ها عمل می‌کنند:

«گر چه خود را قدوهٔ اصحاب دید / چند شب بر هم چنان در خواب دید

کز حرم در رومش افتادی مقام / سجده می‌کردی بتی را بر دوام» (همان: ۶۸)

این خواب شیخ به نوعی تقابل میان عقل و احساس و هم‌چنین گناه و توبه را به تصویر می‌کشد. خواب دختر ترسا که بیانگر تقابل میان دنیای واقعی و دنیای معنوی و تغییر و تحولات درونی و شخصیتی اوست نیز از این جمله می‌باشد:

«دید از آن پس دختر ترسا بخواب / کاوفتادی در کنارش آفتاب

آفتاب آن‌گاه بگشادی زبان / کز پی شیخت روان شو این زمان

مذهب او گیر و خاک او بباش / ای پلیدش کرده، پاک او بباش

او چو آمد در ره تو بی مجاز / در حقیقت تو ره او گیر باز

از رهش بردی، براه او درآی / چون براه آمد تو هم راهی نمای
چون درآمد دختر ترسا ز خواب / نور می‌داد از دلش چون آفتاب
آتشی در جان سرمستش فتاد / دست از دل زد دل از دستش فتاد...

در زمان آن جملگی ناز و طرب / هم‌چو باران زو فروریخت ای عجب» (همان: ۸۶)

بنابراین، مفاهیمی چون گمراهی و رستگاری، کفر و ایمان، بت‌پرستی و یزدان‌پرستی، گناه و توبه، عشق و زهد، زندگی و مرگ، پیری و جوانی، وصال و فراق، شخصیت‌هایی چون شیخ و دختر ترسا، شیخ و یاران، یاران شیخ و مرید پاکباز، مظاهر طبیعی چون ابر و خورشید، قطره و دریا و اشیاء و عناصری از قبیل تسبیح و زنار، کلاه گبری و ناقوس مغان در این داستان در تقابل با یک‌دیگر قرار دارند و در پیشبرد پی‌رنگ داستان و درک ژرفساخت آن مؤثرند.

۲-۳- داستان «پدر سرگی»

این داستان یکی از آثار مشهور و عمیق نویسنده بزرگ روس، لئو تولستوی است که در میان آثار پایانی او جایگاه ویژه‌ای دارد. این داستان نه تنها یک اثر کلاسیک عاشقانه، که بازتابی از جنبه‌های روان‌شناسی آدم‌ها، مذهب و تاریخ است که نشان می‌دهد چگونه زندگی یک انسان بازیچه غرور و خودنمایی می‌شود. داستان درباره شاهزاده استپان کاساتسکی است که در آغاز داستان به عنوان یک افسر ارتش و نجیب‌زاده‌ای که زندگی پر از امکانات و موفقیت‌های دنیوی دارد معرفی شده است. او در آستانه ازدواج با دختری از خاندان سلطنتی متوجه خیانت معشوقه‌اش شده و این ضربه روحی باعث می‌شود به طور ناگهانی از زندگی دنیوی کناره‌گیری کند و به یک راهب تبدیل شود و نام «پدر سرگی» را دریافت کند. او با وجود کسب شهرت بعنوان راهبی مقدس و مستجاب‌الدعوه بودن در شفای بیماران، هم‌چنان با وسوسه‌ها و تردیدهای درونی خود دست و پنجه نرم می‌کند تا حدی که مجبور می‌شود برای مهار شهوت و هوس خود نسبت به زنی جوان و زیبا به نام ماکوکینا انگشت خود را با تبر قطع کند. اما نهایتاً در مقابل وسوسه لمس دختر بازرگان تسلیم می‌شود و چون با وجود تمام تلاش‌ها برای رسیدن به تقوا و تقدس، همواره با احساس ناکافی بودن مواجه بوده و نتوانسته به آرامش و یقین درونی برسد، تصمیم می‌گیرد صومعه را ترک کند و به جست‌وجوی حقیقت بپردازد. پس از دیدن پاشنکا، دوست دوران کودکی‌اش در خواب، راهی سفر شده به خانه او می‌رود و با راهنمایی او که نقش پیر و مرشد را دارد راه رسیدن به خدا را در بازگشت به میان مردم و خدمت به خلق می‌یابد. این مرحله از زندگی پدر سرگی نشان‌دهنده گذر از زندگی رهبانی به زندگی خدمتگزارانه و بازگشت به سادگی و فروتنی است (ر. ک. تولستوی، ۱۳۸۹).

تولستوی با استفاده از توصیفات دقیق و پرداختن به جزئیات درونی شخصیت پدر سرگی توانسته تصویری واقعی و ملموس از کشمکش‌های درونی یک فرد در جست‌وجوی معنا و رستگاری ارائه دهد. شخصیت پدر سرگی نمادی از انسان‌هایی است که به دنبال معنا و حقیقت در زندگی‌اند اما در این راه با تردیدها، وسوسه‌ها و مبارزات درونی زیادی مواجه می‌شوند.

از تقابل‌های مهم داستان پدر سرگی می‌توان به تقابل نظام برنامه‌مدار و کنش محور و نظام تصادف، غرور و فروتنی، شهوت و غلبه بر شهوت، خشم و خودداری، شک و یقین، زندگی دنیوی و زندگی معنوی اشاره کرد.

کاساتسکی به دلیل نارضایتی از وضع موجود خود به علت خیانت نامزدش و داشتن احساس ناکافی بودن به یکباره زندگی آجودانی و طبقه نجبا را ترک می‌کند و راهب می‌شود. در اینجا تقابل بین نظام برنامه‌مدار و تصادف مشاهده می‌شود: «همان روز بعد مرخصی گرفت و از ارتش استعفا داد... و به روستا رفت... چون پاییز رسید به پترزبورگ بازنگشت، بلکه به صومعه‌ای رفت و راهب شد» (تولستوی، ۱۳۸۹: ۲۱).

این نظام عادت و برنامه‌مدار منطقی در سال هفتم رهبانیت، او را گرفتار ملال و خستگی کرد: «سال هفتم سلوکش در صومعه احساس ملال می‌کرد. هر آنچه می‌بایست بیاموزد آموخته بود و به هر آنچه می‌بایست دست یابد دست یافته بود و دیگر کاری نمانده بود که بکند. احساس رخوتی در خود می‌یافت که رفته‌رفته شدیدتر می‌شد» (همان: ۳۱). به همین دلیل پیوسته در فکر رشد و دستیابی به کمال بود پس می‌توان علاوه بر تقابل بین برنامه‌مداری و تصادف به تقابل بین تکرار و عادت و پرهیز از آن اشاره کرد.

منظور از غرور که از جمله خصوصیات اخلاقی شخصیت اصلی داستان است، همان تمایل به تمایز و برتری بر دیگران و احساس خودبرتربینی است و منظور از فروتنی، پذیرش ضعف‌ها و ناتوانی‌های خود و تمایل به کمک به دیگران است که کمتر در پدر سرگی دیده می‌شود. در واقع، اسپاتان کاساتسکی به خاطر جایگاه و موقعیت اجتماعی خود مغرور است:

«کودک توانایی‌های فوق‌العاده‌ای داشت و نیز بسیار مغرور بود و از فرط غرور در دروس علمی و خاصه در ریاضیات که عاشق آن بود و نیز در تمرین‌های نظامی و سواری میان همگنان سرآمد بود» (همان: ۴).

حتی در ابتدای زندگی معنوی نیز با احساس غرور به زندگی رهبانی روی می‌آورد و فکر می‌کند که می‌تواند از همه برتر باشد و دیگران را تحت تأثیر قرار دهد و به احترام وادارد. این موضوع را خواهرش که از هر نظر شبیه اوست بهتر از همه متوجه است: «خواهرش که از نظر همت و غرور مانند او بود فهمید که برادرش راهب شده تا برتر از کسانی باشد که خود را از او برتر می‌شمردند. برادرش با ورود به صومعه نشان می‌داد که آنچه را که در نظر دیگران چنین مهم می‌آید و او خود پیش از آن مهم می‌شمرد خوار می‌دارد و خود را به پایگاهی برکشیده است که از فراز آن بر کسانی به تحقیر فرونگرد که پیش از آن به آن‌ها رشک می‌برده است» (همان: ۲۳).

او به مقایسه زندگی گذشته و حال خود می‌پردازد که می‌توان آن را اشاره‌ای به تقابل آگاهی و ناآگاهی دانست: «پیوسته می‌کوشید تا انسانی با خدا و پرهیزکار، حلیم، شریف و خالص از نیات زشت باشد... و نه تنها این کوشش را در عمل داشت، بلکه اندیشه را به فرمانبرداری از قوانین خدای بزرگ عادت داده بود. در اینجا بود که قیاس بوجود می‌آورد، قیاس بین زندگی گذشته و حال و به خوبی درمی‌یافت که در این دیر کهن، زندگی با تقوا و پاک بسیار آسانتر از زمانی است که با لباس‌های براق و خیره‌کننده در مجامع حاضر می‌شد» (همان: ۳۹).

ولی در طول داستان به تدریج از غرور خود فاصله می‌گیرد و به فروتنی و تواضع روی می‌آورد: «همه فرامین کلیسا را فرا می‌گرفت و نه تنها اعتراضی نداشت، بلکه با تواضع و فروتنی تمام در راه رسیدن به همه فضایل عیسویت می‌کوشید» (همان: ۴۱) و می‌فهمد که زندگی معنوی حقیقی نیازمند تواضع و پذیرش ناتوانی‌های انسانی است و این تحول خود نشان‌دهنده رشد روحانی و معنوی اوست.

یکی از وسوسه‌ها و چالش‌هایی که پدر سرگی در طول داستان با آن‌ها روبه‌رو می‌شود، زنان زیباروست که سعی در اغوای او دارند: «زن از وضعیت خود خنده‌اش گرفت و چون می‌دانست صدای خنده‌اش بر راهب اثر می‌گذارد با

صدا خندید. خنده‌اش با نشاط و طبیعی و شیرین بود و برآستی بر راهب اثر گذاشت. زن متوجه شده بود که راهب از همان زمان که او را از پشت پنجره دیده بود برق عشق در چشمانش پیدا شد و این برق از میان نرفت. میل در دلش بیدار شد. هوس مرا داشت» (همان: ۶۳). و پدر سرگی در طول داستان در تلاش برای غلبه بر شهوت خود است تا جایی که حتی انگشت خود را با تبر قطع می‌کند تا درد ناشی از آن ذهنش را از هوس خواستن زن منحرف گرداند: «انگشت ابهام دست چپ را روی کنده گذاشت و تبر را بر جایی زیر مفصل دوم انگشتش فروکوفت. سرانگشتش جدا شد و در هوا چرخ می‌زد و بر لبه کنده فرود آمد و از آن بر زمین افتاد... فوراً باقیمانده انگشت بریده را در دامن ردایش پیچید و به حجره بازگشت و روبه‌روی زن ایستاد» (همان: ۶۹).

او همیشه درگیر تضاد درونی خود در ارتباط با وجود خدا و شک در آن یا به تعبیری شک و یقین است لذا تصمیم می‌گیرد از صومعه برود و خودکشی کند: «باید کار را تمام کرد. خدایی در میان نیست» اما ترسید «می‌خواست چنان که عادتش بود در وقت ناامیدی دعا کند ولی به که متوسل شود؟ دعا به درگاه که بکند؟ دیگر به خدا اعتقاد نداشت. دلش خالی بود، چشمه‌ای خشکیده» (همان: ۱۰۶). تنش و تردید، پدرسرگی را به زندگی زائران صحراگرد می‌کشاند و نهایتاً منجر به خدمت او به بچه‌های اربابش می‌گردد و در اینجا است که تردید او نسبت به خدا به باور و یقین تبدیل می‌گردد: «هرقدر به عقیده مردم کمتر اهمیت می‌داد وجود خدا را در خود نیرومندتر احساس می‌کرد». هشت ماه به همین شیوه صحراگردی کرد و شبی در پناهگاهی بازداشتش کردند و چون شناسنامه نداشت به جرم ولگردی محکوم و به سیبری فرستاده شد. «در سیبری به صورت کارگر اجیر نزد دهقان چیزداری به کار گماشته شد و هنوز همانجاست. در باغ میوه دهقان کار می‌کند و به بچه‌های اربابش درس می‌دهد و از بیماران پرستاری می‌کند» (همان: ۱۳۳).

از دیگر تقابل‌ها میتوان به تقابل زندگی دنیوی و زندگی معنوی اشاره کرد. کاساتسکی در ابتدای داستان به عنوان یک افسر ارتش و فردی که از بسیاری جهات از دیگران برتر و بالاتر است معرفی می‌شود که پیوسته در سودای دستیابی به مراحل بالاتر و رسیدن به حد کمال است: «کودک توانایی‌های فوق‌العاده‌ای داشت و نیز بسیار مغرور بود و از فرط غرور در دروس علمی و خاصه در ریاضیات که عاشق آن بود و نیز در تمرین‌های نظامی و سواری میان همگان سرآمد بود. بالای بیش از اندازه بلند و صورتی بسیار زیبا داشت. اگر تندخشی‌اش نبود از حیث رفتار نیز بی‌نظیر و جوانی نمونه بود. میگساری نمی‌کرد و اهل عیاشی نیز نبود و بسیار راست‌گفتار و درست‌کردار بود...» (همان: ۴) وی در ۱۸ سالگی به درجه افسری رسید و به هنگ گارد که مخصوص نجبا بود وارد شد و مورد توجه خاص امپراتور نیکلای پاولویچ قرار گرفت «به طوری که پیش‌بینی می‌شد به مقام آجودانی مخصوص برسد و کاساتسکی به این امتیاز سخت دل بسته بود» (همان: ۵).

در ادامه، خیانت نامزدش باعث می‌شود او به زندگی دنیوی پشت کند و به دنبال زندگی معنوی برود. تبدیل شدن استپان کاساتسکی به پدر سرگی نشان‌دهنده گذر از دنیای مادی به زندگی معنوی است. این تحول نه تنها فیزیکی بلکه روانی و روحانی نیز هست.

توجه به شهرت‌خواهی، تحسین و مورد ستایش قرار گرفتن و نقض آن از دیگر تقابل‌های این داستان است. کاساتسکی پیوسته می‌خواست مورد توجه و تحسین دیگران باشد: «سودایی شعله‌ور می‌داشت که در هر کاری که در زندگی پیش می‌گرفت موفق شود و به کمال. می‌خواست به هر قیمت شده تحسین و تعجب همه را برانگیزد... وقتی به یک هدف می‌رسید هدف دیگری برمی‌گزید» (همان: ۹). حتی پس از راهب شدن نیز موفق به غلبه بر این

سودا نشد و پیوسته به دنبال نامجویی روحانی بود که احساسی است بسیار ناپسند در میان راهبان (ر. ک. همان: ۳۱). حتی پس از دستیابی به قدرت شفا دادن بیماران نیز این احساس هم‌چنان با او بود و شدت بیشتری گرفت: «البته نمی‌توانست خشنود نباشد و به نتایج کارهایش و نفوذی که در دیگران داشت بی‌اعتنا بماند... از فراوانی حاجتمندان خرسند بود و ستایش آن‌ها برایش شیرین بود و دلش را شاد می‌کرد» (همان: ۷۹). اما در انتها و پس از دیدار با پاشنکا به این حقیقت دست می‌یابد که راه رسیدن به خدا در خدمت به خلق بدون چشمداشت تحسین و تشکر است: «از خود پرسید آیا ذره‌ای نیت صدق نسبت به خدا در دل من بود؟ و جوابش این بود بله بود اما هرچه بود با علف هرز شهرت‌خواهی و شهوت نام در چشم مردم پوشیده و آلوده شده بود. بله برای کسی که مثل من برای کسب نام در نظر مردم زندگی کرده خدا وجود ندارد. من از این پس به جست‌وجوی خدا خواهم رفت. از روستایی به روستای دیگر می‌رفت و با زائران دیگر گدایی می‌کرد و گاه با او مهربانی می‌شد و گاهی تندی اما نرم‌خویی‌اش بر بیشتر دل‌ها چیره می‌شد». گاه برای مردم انجیل می‌خواند و همیشه همه جا دل‌ها را نرم می‌کرد. اگر می‌توانست به مردم خدمتی بکند یا مشکلی را با راهنمایی‌اش برایشان آسان سازد یا ستیزه‌جویانی را آشتی دهد هرگز سپاسی نمی‌دید زیرا جایی ماندنی نمی‌شد و به تدریج خدا در او تجلی می‌کرد. یکبار در راه با یک سرباز و دو پیرزن همراه شد. آقای و بانویی سوار بر اسب آن‌ها را نگه داشتند تا زائران صحراگرد را به مهمانشان که در کالسکه‌ای دنبال آن‌ها بود نشان دهند کاساتسکی از این ملاقات بسیار خوشحال شد زیرا اعتنایی به فکر مردم درباره‌ی خود نداشت و حتی پولی را که آن‌ها به او دادند با تواضع بسیار پذیرفت و آن را به گدای نابینایی داد. هر قدر به عقیده‌ی مردم کمتر اهمیت می‌داد وجود خدا را در خود نیرومندتر احساس می‌کرد» (همان: ۱۲۸-۱۳۰).

نتیجه‌گیری

با توجه به پی‌رنگ و پایان دو داستان می‌توان گفت که خوی پاک و ارستگی در ذات و فطرت همه انسان‌ها به صورت بالقوه وجود دارد و همت و عزمی استوار می‌طلبد تا این نیروی بالقوه به عرصه حضور درآید و بالفعل شود. داستان پدر سرگی و شیخ صنعان هر دو به طور برجسته به تقابل بین وسوسه‌های دنیوی و تلاش برای رسیدن به معنویت می‌پردازند. لذا شاخص‌ترین تقابل‌ها به طور خاص در داستان عطار در حوزه مفاهیم هم‌چون عشق زمینی و عشق الهی، گمراهی و رستگاری، کفر و ایمان، بت‌پرستی و یزدان‌پرستی، گناه و توبه، عشق و زهد، زندگی و مرگ، پیری و جوانی، وصال و فراق، شخصیت‌هایی چون شیخ و دختر ترسا، شیخ و یاران، یاران شیخ و مرید پاکباز، مظاهر طبیعی چون ابر و خورشید، قطره و دریا و اشیاء و عناصری از قبیل تسبیح و زنار، کلاه گبری و ناقوس مغان و مکان‌هایی چون کعبه و روم می‌باشد و در داستان تولستوی، تقابل نظام برنامه‌مدار و تصادف، و تقابل مفاهیمی چون شک و یقین، غرور و فروتنی، شهوت و خودداری، وظایف دینی و احساسات شخصی و تقابل شخصیت با درون خود بارز است. هر نویسنده از زاویه‌ای متفاوت به تقابل‌ها می‌پردازد؛ عطار بیشتر به تقابل‌های عرفانی و فلسفی و تولستوی به تقابل‌های اخلاقی و روانی توجه دارد. اما هر دو داستان در اینکه به بررسی تضادهای درونی و بیرونی شخصیت‌ها (معنوی و اخلاقی) پرداخته و از تقابل‌ها برای تعمیق مفاهیم و ایجاد کشمکش در داستان استفاده کرده‌اند مشترک هستند. عطار عشق زمینی و جسمانی را روایت می‌کند که فانی است ولی در حقیقت از این طریق، دو شخص با بینش‌ها و مذاهب گوناگون به ناگاه تحت مغناطیس عشق و جذبه الهی از ورطه گمراهی و آلودگی باطن می‌رهند و به مبدا هستی و

عشق حقیقی که خداوند است می‌رسند. در داستان پدرسرگی مبارزه درونی شخصیت اصلی با شک، شهوت، غرور و دریافت از خدا و تغییرات او در دستیابی به یقین، خودداری، فروتنی و رسیدن به خدا به تصویر کشیده می‌شود.

منابع

- آتش سودا، محمدعلی، (۱۳۹۰)، «تحلیل رمزشناختی داستان شیخ صنعان». بوستان ادب، سال ۴، ش ۲، صص ۱-۲۲.
- ابراهیمی، سیدمحمد، (۱۳۹۱)، «ساختار درخت آسوریک بر مبنای دیدگاه لوی استروس». مطالعات ادبیات تطبیقی، سال ۶، ش ۲۲، صص ۱۴۷-۱۶۰.
- آزاد برمکی، تقی، (۱۳۹۹)، نظریه‌های جامعه‌شناسی. تهران: سروش.
- استروس، لوی، (۱۳۷۳)، بررسی ساختاری اسطوره، ترجمه بهار مختاریان و فضل‌الله پاکزاد، ارغنون، شماره ۴، صص ۱۶۰-۱۳.
- انصاری، زهرا و آذر امیراسماعیل، (۱۳۹۷)، «رمزگشایی خواننده درون‌متن در داستان شیخ صنعان»، پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت، سال ۸، شماره ۱، صص ۶۰-۴۱.
- ایرانمنش، زهرا، (۱۴۰۰)، «بررسی تقابل‌ها در پنج داستان شاهنامه بر مبنای رویکرد تقابلی لویی استروس»، فصلنامه علمی تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی، دوره ۱۴، شماره ۵۴، صص ۳۱۸-۲۹۳.
- برتنس، هانس، (۱۳۸۴)، مبانی نظریه ادبی، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، جلد ۱، تهران: نشر ماهی.
- بهرامی، خدیجه، (۱۴۰۰)، «تحلیل سبکی داستان شیخ صنعان براساس رویکرد نقش‌گرا»، تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)، دوره ۱۳، ش ۵۰، صص ۱۱-۳۶.
- تولستوی، لئو، (۱۳۸۹)، پدر سرگی، ترجمه سروش حبیبی، تهران: چشمه.
- حسینی، روح‌الله و اسدالله محمدزاده، (۱۳۸۵)، «بررسی ساختار تقابل رستم و اسفندیار بر اساس نظریه لوی استروس»، پژوهش‌های زبان‌های خارجی، شماره ۳۱، صص ۴۳-۶۴.
- جعفری، رقیه، (۱۴۰۱)، «بررسی مجموعه داستانهای اوسنه‌های عاشقی و پریان آب، انار بهشتی، بر اساس نظریه کلود لوی استروس و گرماس»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، بجنورد: دانشگاه کوثر بجنورد.
- جمشیدیان، همایون و لیلان نوروزپور، (۱۳۹۱)، «بررسی نمایش معنا در صورت حکایت شیخ صنعان در منطق‌الطیر»، سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی سال ۵، شماره ۲، صص ۱۰۹-۱۲۸.
- خامسی‌هامانه، فخرالسادات، (۱۳۹۲)، «تحلیل ساختار روایی داستان شیخ صنعان بر اساس نظریه تزوتان تودورف»، هشتمین همایش بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی، ایران، زنجان.
- چهارمحالی، محمد و مریم شعبان‌زاده و محمود حسن‌آبادی، (۱۳۹۶)، «تحلیل تقابل دوگانه در داستان جمشید بر پایه نظریه استروس»، فصلنامه متن‌شناسی ادب فارسی، سال ۱۱، شماره ۱، صص ۱۵-۳۵.
- ، (۱۳۹۶)، «ساختار تقابلی داستان سیاوش در شاهنامه بر اساس نظریه لوی استروس». فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، سال ۱۳، شماره ۴۹، صص ۷۵-۱۰۷.
- داودی‌مقدم، فریده، (۱۳۸۸)، «سبک‌شناسی حکایت شیخ صنعان از دیدگاه تقابل نشانه‌ها»، بهار ادب، سال ۲، شماره ۳، صص ۷۰-۶۳.
- ذبیحی، رحمان و پروین پیکانی، (۱۳۹۶)، «تحلیل ساختار اسطوره گیومرد بر اساس نظریه لوی استروس»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۴۷، صص ۵۰-۲۷.
- روحانی، مسعود و علی‌اکبر شوبکلابی، (۱۳۹۱)، «تحلیل داستان شیخ صنعان منطق‌الطیر عطار بر اساس نظریه کنشی گرماس»، پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)، سال ۶، شماره ۲، صص ۱۱۲-۸۹.
- سوسور، فردینان دو، (۱۳۸۷)، دوره زبان‌شناسی عمومی، ترجمه کوروش صفوی، تهران: هرمس.

- شمیسا، سیروس، (۱۳۷۸)، نقد ادبی، تهران: فردوس.
- عبادی جمیل، سعید و محمود رضایی و گلناز قلعه خانی، (۱۳۹۵)، «بررسی اسطوره ضحاک بر اساس ساختار تقابل‌های دوگانه کلود لوی استروس». جستارهای نوین ادبی، سال ۴۹، شماره ۱۹۵.
- عطار، شیخ فریدالدین محمد، (۱۳۸۳)، منطق الطیر، به اهتمام سید صادق گوهرین، چاپ بیست و پنجم، تهران: علمی و فرهنگی.
- علوی، مریم و پروین مشهور و محمد فاضلی، (۱۴۰۰)، «بررسی تقابل در بخش تاریخی شاهنامه از منظر رویکرد ساختارگرایانه استروس»، سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی، دوره ۱۵، ش ۸، صص ۲۲۹-۲۱۳.
- کالر، جان‌اتان، (۱۳۸۸)، در جست‌وجوی نشانه‌ها، ترجمه لیلا صادقی و تینا امرالهی، تهران: علم.
- محسنی، فاطمه، (۱۳۹۶)، «تقابل‌های دوگانه در غزلیات عطار»، سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی، سال ۱۰، ش ۲، صص ۲۴۹-۲۶۸.
- مقدادی، بهرام، (۱۳۷۸)، فرهنگ اصطلاحات ادبی افلاطون تا عصر جدید، جلد اول، تهران: فکر روز.
- وایزمن، بوریس، (۱۳۷۹)، لوی استروس (قدم اول)، ترجمه نورالدین رحمانیان، تهران: شیرازه.
- هاشمیان، لیلا و مریم رحمانی، (۱۳۹۴)، «از فرش تا عرش (واکاوی مراحل سیر و سلوک در داستان شیخ صنعان و دختر ترسا)»، دهمین همایش بین‌المللی ترویج زبان و ادب فارسی، ایران، اردیبل، صص ۷۴۷-۷۵۸.

An examination of dual oppositions in the stories of «Sheikh Sanan» by Attar and «Father Sergei» by Tolstoy, based on the theory of Levi-Strauss

Abstract

Structuralism is one of the new methods of literary criticism, and by using it, stories can be analyzed scientifically. In the present study, two stories, Sheikh Sanan by Attar and Father Sergei by Tolstoy, are examined with an analytical-descriptive and comparative method, based on Strauss's theory of dual oppositions. While analyzing the prominent oppositions of the two stories, their differences and similarities in this regard are explained and explained. The result indicates that each author deals with oppositions from a different angle; Attar pays more attention to mystical and philosophical oppositions, and Tolstoy pays more attention to moral and psychological oppositions. But both stories have in common that they examine the internal and external conflicts of the characters (spiritual and moral) and use contrasts to deepen concepts and create conflict in the story. The dual contrasts in the two stories play a very important role in advancing the events and internal developments of the characters, and guide them from virtual love and worldly temptations to true love and spirituality.

Keywords: Sheikh Sanan, Father Sergi, dual contrast, Levi-Strauss, love.

بررسی مقایسه‌ای هنر سازه‌های بیانیِ مثنوی مخزن الاسرار با مثنوی‌های شاهنامه و مصیبت‌نامه

مصطفی میردار رضایی

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه گیلان، رشت ایران

m.mirdar@guilan.ac.ir

چکیده

ارتباط بین فرم و محتوای یک اثر از یک‌سو، و توجه به افق فهم مخاطب از سوی دیگر همواره یکی دغدغه‌های اصلی آفرینندگان بزرگ اثر ادبی بوده‌است. موضوع و محتوای مخزن الاسرار، عرفانی و تهذیبی است و رسالت و کارکرد آن اشاعهٔ پارسایی، و ترویج زهد؛ لاجرم سازهٔ تصویرها و شیوهٔ فرم و بیان آن نیز باید ساده و (به تناسب مخاطب عرفانی) عامه‌فهم باشد. آیا نظامی هنگام سرودن اثر تهذیبی‌اش، به فحوای کلام و میزان درک مخاطب عام اهمیت می‌داده یا اینکه بیشتر به هنری بودن اثرش و مخاطب خاص می‌اندیشیده است؟ این موضوع در مثنوی مصیبت‌نامهٔ عطار که با همین کارکرد نوشته شده، چگونه است؟ و نیز در شاهنامه که با کارکردی دیگرگونه (حماسی) آفریده شده. این جستار که با شیوهٔ آماری، و توصیفی تحلیلی نوشته شده‌است، نخست یک برش پانصد بیتی از مخزن الاسرار را به لحاظ میزان بهره‌وری ساختمان تصویرهای شعری از هنر سازه‌های بیانی مورد بررسی و تحلیل قرار می‌دهد و در گام بعد، با بررسی پانصد بیت از مثنوی‌های شاهنامهٔ فردوسی و مصیبت‌نامهٔ عطار به قیاس داده‌های این سه اثر از منظر شمار به‌کارگیری شگردها و مقیاس پیچیدگی تصویرها می‌پردازد. نتیجهٔ این مطالعه نشان می‌دهد که آنچه برای نظامی اهمیت و رجحان دارد، فرم و زبان شعری است و نه محتوا. نیز میزان بهره‌گیری نظامی از شگردهای بیانی چند برابر فردوسی و عطار است و این یعنی، فردوسی و عطار تا اندازه‌ای مخاطب را در نظر می‌گرفته‌اند، اما برای نظامی آنچه اهمیت دارد، مخاطب خاص، فرم و زبان تصویری است، نه اشاعه و ترویج محتوا.

کلیدواژه‌ها: نظامی، مخزن الاسرار، شاهنامه، مصیبت‌نامه، هنر سازه‌های بیانی.

مقدمه

مثنوی تعلیمی مخزن الاسرار نخستین و کوتاه‌ترین مثنوی نظامی و کتابی است زهدآمیز و عرفانی؛ و عمده کارکرد و غرض از سرودن این اثر آن بوده که شاعر می‌خواسته «مردم زمان خویش... را به دادگری و اخلاق و رفتار اسلامی دعوت بکند و در همین... مخزن‌الاسرار است که می‌گوید: همه سخنان من از شرع سرچشمه می‌گیرد و هر جا احساس کردید که سخن من رنگ شرع ندارد و یا از ادب درس و اخلاق دور افتاده است به آن سخن خط بکشید» (نظامی، ۱۳۸۲: ۲۸ و ۲۹). حال پرسش اینجاست که آیا متن اثر به فراخور دانش و بینش مخاطبان روزگار نظامی، ساده و عامه‌فهم بوده‌است، یا نه برعکس، نظامی بی‌توجه به طیف عظیمی از مخاطبان خود، مفاهیم عرفانی اخلاقی را با بهره‌گیری از هنر سازه‌های ادبی، به ادبی‌ترین و تصویری‌ترین صورت ممکن بیان می‌دارد؟ هم‌چنین از همین منظر، یعنی توجه به مخاطب و در نظر گرفتن احوال او می‌توان مخزن‌الاسرار را با شاهنامه فردوسی و مصیبت‌نامه عطار قیاس و این پرسش را طرح کرد که میزان توجه به مخاطب در سه اثر چگونه بوده‌است؟ هر سه اثر در قالب مثنوی سروده شده‌اند. موضوع مثنوی مصیبت‌نامه هم به مثابه مخزن‌الاسرار عرفانی است و هم شاعر آن هم تقریباً هم‌عصر با نظامی. انتخاب شاهنامه در این جا اما نه بخاطر داستان‌سرا بودن هر دو شاعر، که بیشتر به منظور نمایش میزان تفاوت بهره‌گیری از شگردهای تصویرساز در دو سبک و ژانر مختلف است. فرضیه‌های پژوهش آن است که برای نظامی فرم و زبان شعری دارای اهمیت است، نه محتوا؛ و لذا او بیش از آنکه به مخاطب عام و عادی بیندیشد، به مخاطب خاص نظر دارد. فرضیه دیگر پژوهش آن است که نظامی بیش از فردوسی و عطار از شگردهای بیانی بهره گرفته است و این یعنی: فردوسی و عطار تا اندازه‌ای مخاطب را در نظر می‌گرفته‌اند.

۱۱ بیان مسأله

سازه هر تصویر شعری، اجتماعی از مصالح بلاغی گوناگونی است که محصول نگاه و زبان خاص هر هنرور است؛ به بیان دیگر، اگر هندسه تصویر شعری را تجزیه کنیم، حاصل آن کاوش، هنر سازه‌های مختلفی خواهد بود که در تکوین آن سازه نقش داشته‌اند و از آن‌ها با عنوان هنر سازه‌های منفرد و ترکیبی یاد می‌شود.

منظور از هنر سازه‌ها یا شگردهای منفرد این است که اگر ساختمان یک تصویر شعری را تجزیه کنیم، ابزار تصویر آفرین آن یک عنصر بلاغی منفرد خواهد بود. به تعبیری، شگردهای منفرد همان «تشبیه»، «استعاره‌ی مصرّحه»، «استعاره مکنیه» و «کنایه» اند که به وسعت تاریخ بلاغت زبان فارسی بعد از اسلام (که خود منشعب از قرآن و بلاغت عربی است) قدمت دارند. این صناعات خاصه در کتاب‌های دلائل الاعجاز و اسرارالبلاغه عبدالقاهر جرجانی، که پایه‌گذار بلاغت سنتی شناخته می‌شود، تثبیت شده و در مفتاح‌العلوم سکاکی، تلخیص المفتاح خطیب قزوینی، المطول فی شرح تلخیص المفتاح تفتازانی و دیگر برجستگان این حوزه تا به امروز درباره آن‌ها بحث شده‌است.

اما هنر سازه‌های ترکیبی که در تحلیل و تعیین سطح پیچیدگی هندسه تصویرها نقش بایسته‌ای دارند، بسیار دیر و در مطالعات اخیر کشف و معرفی شدند. این صناعات در فرآیند تکامل در مبنای نظری و نام‌گذاری و نیز به لحاظ میزان شمار و بسامد به کارگیری در حد مقبول به شگردهای «کنایه استعاری»، «کنایه استعاری ایهامی» و «کنایه استعاری ایهامی تشبیهی» تقسیم می‌شوند (ر. ک: میردآررضایی، ۱۳۹۹: ۷۵ و ۷۶). اساس مطالعه حاضر در بحث هنر سازه‌های ترکیبی نیز بر محور این سه شگرد خواهد بود. هنر سازه‌های ترکیبی محصول پیوند هنر سازه‌های منفرد در سطح بافت

کلام‌اند. برای مثال، هنر سازه «کنایه استعاری ایهامی» (حق جو و میردار رضایی، ۱۳۹۵: ۷۵) از ترکیب سه صنعت منفرد «کنایه»، «استعاره مکنیه» و «ایهام» پدید می‌آید.

بررسی و سنجش شگردهای ادبی و عنصرهای بلاغی موجود در زبان شاعران، یکی از شیوه‌های دقیق برای شناخت و ترسیم سیر تطور تصویرهای شعری است. در این روش، بررسی شمار و شیوه بیان هنر سازه‌های ادبی برای انتقال صور نوین ذهنی اهمیت به‌سزایی دارد و لذا بحث «بسامد» در اولویت قرار می‌گیرد. در پژوهش حاضر، احصا، تفکیک، تدوین و محاسبه داده‌ها از هر متن بر مبنای روش کمی آماری و با رویکردی سبک‌شناختی انجام شده‌است؛ یعنی، نخست یک برش پانصد بیتی از مخزن الاسرار را به لحاظ میزان بهره‌وری ساختمان تصویرهای شعری از هنر سازه‌های بیانی (تشبیه، استعاره‌های مصرحه و مکنیه، کنایه، کنایه استعاری، کنایه استعاری ایهامی، و کنایه استعاری ایهامی تشبیهی) مورد بررسی و تحلیل قرار می‌دهد و در گام بعد، با بررسی پانصد بیت از مثنوی‌های شاهنامه فردوسی و مصیبت‌نامه عطار به قیاس داده‌های این سه اثر از منظر شمار به‌کارگیری شگردها و مقیاس پیچیدگی تصویرها می‌پردازد.

۲۱ پیشینه پژوهش

برخی پژوهشگران، برای نمونه شهابی در کتاب نظامی شاعر داستان‌سرا (۱۳۳۴)، ماحوزی در کتاب شرح مخزن الاسرار نظامی گنجوی (۱۳۷۴)، ثروتیان در کتاب نظامی گنج‌ای (۱۳۸۲)، نوروزی و قهرمانی در مقاله «نظامی شاعری صوفی مسلک» (۱۳۹۰)، به‌صورت کلی و بدون ارائه تحلیلی جزئی‌نگرانه و پژوهشی آماری در حوزه بررسی هنر سازه‌های بیانی این مطالعه (یعنی هفت شگرد تشبیه، استعاره‌های مصرحه و مکنیه، کنایه، کنایه استعاری، کنایه استعاری ایهامی، و کنایه استعاری ایهامی تشبیهی) در خصوص ترجیح بیان تصویری نظامی بر بیان تهذیبی او در مخزن‌الاسرار سخن گفته‌اند.

اما در خصوص بخش دوم مقاله، یعنی بررسی پانصد بیت از مثنوی‌های شاهنامه و مصیبت‌نامه، میردار رضایی و حق جو در مقاله دیگری با عنوان «سبک‌شناسی مقایسه‌ای مثنوی‌های مصیبت‌نامه و منطق‌الطیر عطار و مثنوی معنوی (مطالعه موردی: شگردهای شعری)» (۱۳۹۹)، به بررسی آماری شگردهای بیانی تصویرساز پانصد بیت از مصیبت‌نامه و منطق‌الطیر عطار و مثنوی معنوی پرداخته‌اند. هم‌چنین حق جو و میردار رضایی در بخشی از مقاله «منوچهری و آغاز ترکیب در تصویر (بررسی مقایسه‌ای اجزای تصویرهای منوچهری با چند شاعر شاخص سبک خراسانی)» (۱۳۹۸)، به بررسی آماری شگردهای بیانی تصویرساز پانصد بیت از مثنوی شاهنامه پرداخته‌اند. تفاوت مطالعه حاضر با دو پژوهش پیشین در آن است که تأکید جستار حاضر، نخست بر بررسی و تحلیل ساختمان تصویرهای شعری نظامی با تأکید بر هنر سازه‌های منفرد و ترکیبی است که تا کنون از این منظر به آن پرداخته نشده و در ادامه، قیاس آن در یک مختصات هم‌سان (پانصد بیت) با سازه تصویرهای شعری شاهنامه و مصیبت‌نامه؛ که در خصوص این بخش دوم نیز تا کنون تحقیق خاصی انجام نگرفته‌است.

۲ بحث

در ادامه، به بررسی برش‌های پانصد بیت از سه مثنوی (مخزن‌الاسرار، شاهنامه و مصیبت‌نامه) و تحلیل و قیاس مقیاس هنر سازه‌های بیانی که در آفرینش سازه‌های تصویری سه اثر نقش داشته‌اند، پرداخته خواهد شد.

۱۲. بررسی و تحلیل آماری هنر سازه‌های تصویر ساز مخزن الاسرار

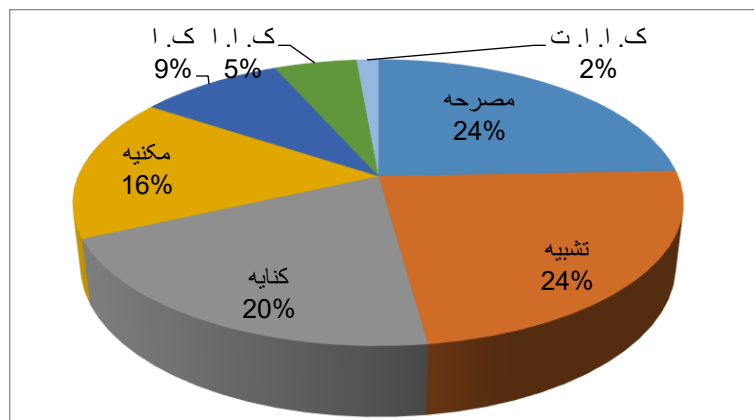
در جدول زیر که بر اساس شمار شگردهای مستخرج از مخزن الاسرار رسم شده است، می‌توان میزان بهره‌گیری حکیم نظامی گنجوی از شگردهای بلاغی مورد بحث را مشاهده کرد. اما قبل از آن، به سبب بلندی نام‌های هنر سازه‌های ترکیبی و محدودیت محدوده جدول‌ها و نمودارهای متن، فقط حروف نخست صناعات به اختصار ذکر خواهد شد و با این توضیح، «ک. ا.» در نمودار یعنی صنعت «کنایه استعاری»؛ «ک. ا. ا.» یعنی «کنایه استعاری ایهامی»؛ و «ک. ا. ا. ت» یعنی «کنایه استعاری ایهامی تشبیهی»:

جدول ۱. شمار شگردهای تصویرهای مخزن الاسرار

شگرد	تشبیه	کنایه	مصرّحه	مکنیه	ک. ا. ا.	ک. ا. ا. ت
شمار	۲۲۰	۱۹۰	۲۲۸	۱۵۱	۸۵	۴۹

در نمودارهای بعد که براساس شمار و ترتیب شگردهای مندرج در جدول بالا ترسیم شده است، می‌توان میزان بهره‌گیری شاعر از شگردهای بلاغی مورد بحث را مشاهده کرد:

نمودار ۱. شمار شگردهای بررسی شده شعر مخزن الاسرار



بر اساس داده‌های نمودار بالا، شگردهای ادبی «استعاره مصرّحه» با ۲۲۸ مرتبه استفاده (۲۴ درصد)، «تشبیه» با ۲۲۰ مرتبه استعمال (۲۴ درصد)، «کنایه» با ۱۹۰ مرتبه به‌کارگیری (۲۰ درصد) و «استعاره مکنیه» با ۱۵۱ دفعه بهره‌گیری (۱۶) و «کنایه استعاری» با ۸۵ بار استعمال (۹ درصد) اصلی‌ترین ابزارهای تصویرآفرین سازه شعر حکیم گنجوی‌اند. دیگر شگردهای ادبی در شعر نظامی عبارتند از شگردهای آمیغی «کنایه استعاری ایهامی» با ۴۹ مرتبه بهره‌گیری (۵ درصد) و «کنایه استعاری ایهامی تشبیهی» با ۱۳ بار (۲ درصد).

اصلی‌ترین صنعت تصویرسازی شعر نظامی شگرد «استعاره مصرّحه» است؛ در واقع، این فن بلاغی برای حکیم گنجوی به منزله عنصر رنگ برای نقاشان چیره‌دست است. او با استخدام این شگرد می‌کوشد که تابلوهای زیبا و بدیع خود را بیافریند. نکته برجسته در خصوص استعاره‌های مصرّحه شعر نظامی، تازگی و پویایی آنهاست. نظامی از تکرار

استعاره‌های فرسوده و مبتدلی که دیگران گزیری جز از تکرارشان نداشتند، پرهیز می‌کند و به دستیاری ذوق و قریحه بی‌مانندش دست به آفرینش استعاره‌هایی جدید و جذاب می‌زند. در بررسی این صنعت در محدوده مورد بررسی، مستعارله‌های او به چند بخش تفکیک می‌شود؛ نخست، مستعارله‌های نجومی (آسمان، سایه‌ی زمین)، فروغ و پرتو، ستارگان، خورشید، فلک، شب، شفق، ستاره، صبح و... (که نشان از آگاهی شاعر از این دانش داشته است؛ برای نمونه، در بیت زیر، «یوسف زرین‌رسن» استعاره از «آفتاب» است:

صبح که شد یوسف زرین‌رسن / چاه‌کنان در زنج یاسمن (نظامی، ۱۳۷۶: ۵۳)

دوم، مستعارله‌های اجزای بدن انسان (چشم، صورت و چهره، گوش، اشک، قامت، شش، قلب صنوبری حیوانی، جگر، زهره، سپرز، معده، روده‌ها، کلیه و قلو، غلاف پی و چربی، قلب جسمانی، قلب صنوبری و...) که شاعر چونان طبیعی حاذق و آگاه، اجزای مختلف بدن را برمی‌شمارد. بخشی از مستعارله‌های شعر نظامی را عناصر طبیعی (شاخه‌های گل، باغ، سبزه و گل، مرغ‌ها، شیر و خاصیت گیاه، خار و...) و بخش دیگر را مستعارله‌های غیرحسی (خواهش و آزمندی، شهوات، دل، عشق و شیفتگی، طبع و وجود، طبع، قریحه و ذوق، اغراض و بدگمانی، طمع و خواهش، کسب معانی و معالی آسمانی و...) تشکیل می‌دهند. در بحث مستعارمنه‌ها، شاعر به‌گونه رمانتیسیت‌های فردی به مؤلفه «افسون سخن» معتقد و در نظرگاه او کلام از جایگاهی به‌غایت بالا برخوردار است؛ افسون سخن یعنی «خود سخن افسون است و کلام از جایگاهی به‌غایت بالا برخوردار است و جایگاه این بالایی و والایی تا بدان حد است که ویکتو هوگو سخن را خدا می‌داند و از این رو باید به مفهوم خیال‌انگیز کلام و ارزش آهنگ سخن توجه نمود» (سیدحسینی، ۱۳۷۶: ۱۰۵). نظامی نیز به صراحت، سخن شیوا را به «سحر و سحر حلال» مانده می‌کند:

سحر حلالم سحری قوت شد / نسخ‌کن نسخه هاروت شد (نظامی، ۱۳۷۶: ۴۵)

و تقریباً هرکجا که مستعارله‌ها واژه «سخن» باشد، از مستعارمنه‌های اشرافی و باارزشی چون «در، سیم، سکه چون روز، گهر، یاقوت و...» بهره می‌گیرد:

هر که به زر سکه چون روز داد / سنگ ستد، در شب افروز داد (همان: ۴۳)

به‌طور کلی، مستعارمنه‌های شعر نظامی بسیار بدیع و متنوع است و پرداختن به آن مقال دیگری را طلب می‌کند. در بررسی اجزای تشبیه‌ها، مشبه‌های حسی و مادی شعر نظامی شامل مشبه‌های اندام و اجزای بدن (دیده و گوش، چشم، دیده، صورت و جان، گوش، قامت، لب، زبان و...) :

مرغ لیم با نفس گرم او / پر زبان ریخته از شرم او (همان: ۵۲)

مشبه‌های نباتی (سمنزار، خار، گل، تازه‌گیا، خیری، سوسن، گیاه، سمن، لاله، نور، شاخسار و...) و مشبه‌های پراکنده می‌شود که خود مشبه‌های پراکنده ترکیبی است از: مشبه‌های انسانی (انسان، من (نظامی)، عرب و...)، مشبه‌های نجومی (شب، ماه، آسمان، خورشید، نسیم و...) و مشبه‌های طبیعی (چشمه، زمین، آب، باغ، خر، صبح، باد و...). اما شماری مشبه‌های عقلی و غیرحسی نیز در شعر نظامی دیده می‌شود (سخن، معانی، اندیشه، فکرت، شهپر جبریل، بال سرافیل، آوازه، خاطر، سودا، رای، غم، مقصود) که عموماً سویی دیگر تشبیه‌ها، یعنی مشبه‌ها حسی و مادی است. تقریباً تمام مشبه‌های نظامی محسوس و مادی هستند (جز اندک‌موردی چون تشبیه عقلی به عقلی «رای» به «هدف») و بسیار متعدّد که شامل عناصر نجومی (فلک، زهره، سهیل، آفتاب، افلاک و...)، نباتی (سرخ گل، غنچه، نرگس، برگ، ترنج، خار و...)، جانوری (طوطی، مرغ، بلبل، پروانه و...)، انسانی (صاحب‌دل، کارگر، سلطان، سلیمان، طفل، تُرک،

هندو، راهزن، موسی، خواجه و... و پراکنده (آتش، چشمه، شمع، گوی، درم، کیمخت، عَلم، مجمر، تیر، مجمر، خرمن، زمرد چوگان و...) می‌شود:

شمع جگر چون جگر شمع سوخت / آتش دل چون دل آتش فروخت (همان: ۶۲)

در بررسی بیت بالا باید توجه داشت که دو استعاره به هم تشبیه شده است و این از ویژگی‌هایی ممتاز شعر نظامی است که حتی تشبیه‌هایش نیز متمایزاند. در این بیت، ترکیب «شمع جگر» استعاره از «جان» است که زنجانی به اشتباه آن را «کنایه» گرفته است (زنجانی، ۱۳۷۰: ۲۷۳). ترکیب «جگر شمع» هم استعاره از «فتیله شمع» است و در نهایت، عنصر جان به فتیله شمع تشبیه شده.

در بررسی «کنایه»‌های شعر نظامی، هم کنایه‌های ایما و ساده (کمر بستن، تیغ کشیدن، خنجر کشیدن، گردن... را شکستن، سرافکنده، چرب‌زبان، زنده‌دل، روی تافتن از...، تشنه‌زبان و...) مشاهده می‌شود و هم کنایه‌های تلویحی (سایه از کمر... به جوزا رسیدن، کار شد از دست به انگشت پای، لقمه از آهن چشیدن، زنگله بر پای... بستن، مقرعه‌زدن و...) که به واسطه متعدد بودن وسایط میان لازم و ملزوم، فهم مکنی‌عنه‌ها قدری دشوار است؛ مثل «گریبان شدن دامن» در بیت زیر:

گوی به دست آمده چوگان من / دامن من گشته گریبان من (نظامی، ۱۳۷۶: ۶۲)

در بحث «استعاره‌ی مکنیه»، به جز ۲ مورد (مانندگی گوش به سازه، و سمن به آب) از ۱۵۱ مورد، همه‌ی مستعارمنه‌ها انسان‌اند که با مستعارله‌های متنوع ذکر شده‌اند؛ مثل «دل» و «زبان» در بیت زیر:

دل به زبان گفت که: ای بی‌زبان! مرغ طلب، بگذر از این آشیان (همان: ۵۱)

در بخش صناعات «کنایه‌ی استعاری»، هر ۸۵ کنایه‌ی این صنعت از نوع انسانی‌اند (مستعارمنه‌ها انسان است) که از طریق شگرد «استعاره‌ی مکنیه» به مستعارله‌های گوناگون (غیرانسانی) نسبت داده می‌شوند. از اجتماع این دو شگرد بلاغی، صنعت آمیغی «کنایه‌ی استعاری» شکل می‌گیرد. برای نمونه، مصراع اول بیت زیر از پیوند و امتزاج دو شگرد مستقل و منفرد «کنایه» و «استعاره‌ی مکنیه» حاصل می‌شود:

ناز گریبان‌کش و دامن‌کشان / آستی از رقص جواهرفشان (نظامی، ۱۳۸۲: ۶۳)

عنصر اصلی خلق این تصویر، شگرد ترکیبی «کنایه‌ی استعاری» است که در آن «کنایه‌ای را به چیزی عاریت می‌دهیم که در واقع عرفاً دارای آن نباشد» (حق جو، ۱۳۹۰: ۲۶۳)؛ در این نما، شاعر دو کنایه‌ی انسانی «گریبان‌کشی» و «دامن‌کشی» را به اسم معنی «ناز» نسبت می‌دهد. صورت واقعی این کنایه‌ها در هیأت ناز مشاهده نمی‌شود، لذا شگرد «کنایه‌ی استعاری» شکل می‌گیرد.

تحلیل نمونه‌ای از این شگرد ترکیبی بدین قرار است:

عقل در آن دایره سرمست ماند / عاقبت از صبر تهی دست ماند (نظامی، ۱۳۸۲: ۶۵)

در این بیت، کنایه‌ی انسانی «تهی دست ماندن» به واسطه صنعت «استعاره‌ی مکنیه» به عنصر انتزاعی «عقل» نسبت داده می‌شود که از ترکیب این دو شگرد، هنر سازه ترکیبی «کنایه‌ی استعاری» شکل می‌گیرد. همین سازوکار را در بیت زیر نیز می‌توان مشاهده کرد:

مرغ، گران‌خواب‌تر از صبحگاه / پای فلک بسته‌تر از دست ماه (همان: ۶۳)

در بیت بالا، کنایه‌های انسانی «پای‌بسته بودن» و «دست بسته بودن» از مجرای شگرد «استعارهٔ مکنیه» به عناصر نجومی «فلک» و «ماه» نسبت داده می‌شود که از ترکیب این دو شگرد، هنر سازهٔ ترکیبی «کنایهٔ استعاری» شکل می‌گیرد. در بررسی هنر سازهٔ ترکیبی «کنایهٔ استعاری ایهامی»، به جز یک مورد که کنایهٔ حیوانی است (نعل به خون آمدن)، باقی کنایه‌ها انسانی است؛ یعنی از ۴۹ مورد، فقط ۱ مستعار من «حیوان» و ۴۸ مورد دیگر «انسان» است. شاعر این کنایه‌ها را از مجرای «استعارهٔ مکنیه» به مستعارله‌ها نسبت می‌دهد. صورت واقعی این کنایه‌ها را می‌توان در هیأت ظاهری مستعارله‌ها دید، اما این صورت‌های واقعی، هیچ ربطی به مفهوم کنایی آن در حوزهٔ انسانی ندارد؛ لذا شگرد «ایهام» شکل می‌گیرد. از امتزاج صناعات منفرد، شگرد ترکیبی «کنایهٔ استعاری ایهامی» حاصل می‌شود:

خواب چو پروانه پر انداخته / شمع به شکرانه سر انداخته (همان: همان‌جا)

در این تصویر، شاعر کنایهٔ «سر انداختن» (یا به شکرانه سر انداختن) را از طریق استعارهٔ مکنیه به «شمع» وام می‌دهد. صورت واقعی سر انداختن را در ظاهر شمع می‌توان دید؛ جدا شدن فتیلهٔ روی شمع. پس «سر انداختن شمع»، بُعدی حقیقی دارد و بُعدی استعاری؛ اگر بعد استعاری آن را در نظر بگیریم، «به شکرانه سر انداختن» کنایه‌ای استعاری برای شمع خواهد بود و چون این کنایه فقط از لحاظ صورت با «به شکرانه سر انداختن» حقیقی شمع مشابه افتاده است، ایهامی نیز در کار خواهد بود. پس از اتحاد سه صنعت مستقل و منفرد «کنایه»، «استعارهٔ مکنیه» و «ایهام» شگرد آمیغی «کنایهٔ استعاری ایهامی» پدید می‌آید. با این توضیحات این شگرد عبارت است «از استعاره کردن کنایه‌ای برای چیزی، اما به این شکل که صورت واقعی تقریبی [...] آن کنایه، یعنی هیأت لازمی آن، از اصل در آن چیز وجود داشته باشد، ولی در عالم واقع، حمل حقیقی مفهوم ملزومی و مراد کنایه بر آن درست نیاید که [فقط] در این صورت [است که] استعاره به قوت خویش باقی خواهد ماند. اگر این صنعت را تجزیه کنیم به عناصر زیر دست می‌یابیم: ۱ استعارهٔ مکنیه؛ ۲ کنایه؛ ۳ واقعیت؛ ۴ ایهام» (حق جو، ۱۳۹۰: ۲۵۹۲۵۸؛ حق جو و میردار، ۱۳۹۳: ۷۵). تحلیل نمونه‌ای دیگر از این شگرد:

شیشه ز گلاب شکر می‌فشاند / شمع به دستارچه زر می‌فشاند (نظامی، ۱۳۸۲: ۶۲)

در این بیت، «به دستارچه زر فشاندن» کنایه‌ای است انسانی که شاعر آن را از دلان صنعت منفرد «استعارهٔ مکنیه» به «شمع» نسبت می‌دهد؛ صورت واقعی «به دستارچه زر فشاندن» را می‌توان در هیأت «شمع» مشاهده کرد (دستارچهٔ شمع، زبانه و شعله، و زر روشنائی اوست و شمع چون انسانی تصویر شده که از دستارچه‌اش زر می‌فشاند)؛ «به دستارچه زر فشاندن» شمع به صورت واقعی، هیچ ربطی به مفهوم کنایی آن در قلمرو انسانی ندارد. ملزوم (= بخشنده و دست‌ودل‌باز بودن) به راستی در شمع نیست؛ از روبه‌رو شدن وجه حقیقی مستعارله و وجه لازمی مستعار من همراه با ادعای ملزوم، که اولی حقیقتی است در شمع و دومی مفهومی است استعاری برای آن ایهام شکل می‌گیرد؛ مخاطب هنگام مواجهه با این تصویر، از رویارویی این دو وجه و درک ایهام دچار التذاذ می‌شود؛ چراکه باید برای مستعارله، مفهومی را خیال کند که خود مستعارله، صورت آن را در مفهومی دیگر دارد.

نمونه‌ای دیگر از این شگرد را می‌توان در همان بیت‌هایی که برای نمونه در قسمت مقدمهٔ مقاله ذکر شد، ملاحظه

کرد:

باد سبک‌روح بود در طواف / خود تو گران‌جان‌تری از کوه قاف (همان: ۷۴)

کنایه‌ی «سبک‌روح بودن» + «استعاره مکنیه» (نسبت دادن کنایه سبک‌روحي به باد) + ایهام (۱ صورت ظاهری باد که هم سبک می‌وزد و هم روح‌بخش است؛ ۲ بی‌ربطی صورت ظاهری کنایه با مفهوم آن کنایه در قلمرو انسانی (ملزوم = شاد و خندان بودن، بی‌تکلف و بی‌تکبر بودن، چست و چالاک بودن) = کنایه استعاری ایهامی.

یا کنایه «تیزتک بودن» برای «آتش» در بیت زیر:

تیزتکی پیشه آتش بود / باز نمائی ز تک آن خوش بود (همان‌جا)

در بررسی هنرسازه ترکیبی «کنایه استعاری ایهامی تشبیهی»، شاعر ۱۳ کنایه انسانی را از طریق «استعاره مکنیه» به مستعارمنه‌های حسّی «فلک، شمع، گل، حلقه‌ی در، لب لاله، می و لاله» نسبت می‌دهد:

من چو لب لاله شده خنده‌ناک / جامه به صد جای چو گل کرده چاک (همان: ۵۳)

در این بیت، شاعر کنایه انسانی «جامه به صد جای چاک کردن» را از طریق «استعاره مکنیه» به مستعارمنه حسّی «گل» نسبت می‌دهد که صورت واقعی این کنایه را می‌توان در هیأت ظاهری «گل» دید؛ (دریده شدن کاس‌برگ به هنگام وا شدن گل). در ادامه، شاعر با استفاده از ادات تشبیه (چو)، خود (انسان) را به گل تشبیه می‌کند؛ یعنی عمل کنایه یکبار به واسطه وجود صورت واقعی آن در هیأت گل از طریق استعاره مکنیه به آن نسبت داده می‌شود و دیگر بار انسان با لحاظ وجه شبه کنایه به گل تشبیه می‌شود، وجه شبه‌ی که از اصل متعلق به خود مشبه است! بدین ترتیب از روبه‌رو شدن دو وجه لازمی و ملزومی کنایه، که اولی حقیقتی است در گل و دومی مفهومی است استعاری برای آن، ایهام حاصل می‌شود؛ خواننده وقتی با این تصویر مواجه می‌شود، از روبه‌رو شدن این دو وجه و درک ایهام لذت می‌برد؛ زیرا او می‌بیند که باید مفهومی را برای گل خیال کند که خود این عنصر، صورت آن را در مفهومی دیگر دارد. تحلیل مبسوط یک نمونه دیگر:

من چو لب لاله شده خنده‌ناک / جامه به صد جای چو گل کرده چاک (همان: ۵۳)

در این تصویر، شاعر کنایه انسانی «چاک کردن جامه» را از طریق شگرد «استعاره مکنیه» به «گل» نسبت می‌دهد. صورت واقعی این کنایه را می‌توان در هیأت «گل» دید: غنچه به هنگام شکفتن از پوست خود یا همان کاسبرگش بیرون می‌آید؛ یا پرپر شدن گل. این وجود صورت واقعی و وجه ملزومی کنایه در هیأت گل، هیچ ربطی به مفهوم کنایه آن در قلمرو انسانی ندارد (شادی کردن)؛ شاعر در ادامه با استفاده از ادات «چو» خود (انسان) را به «گل» تشبیه می‌کند؛ یعنی گُش کنایه یکبار به واسطه وجود صورت واقعی آن در هیأت «گل» از مجرای «استعاره مکنیه» به آن نسبت داده می‌شود و دیگر بار انسان با لحاظ وجه کنایه به همان «گل» تشبیه می‌شود، وجه شبه‌ی که از اصل متعلق به خود مشبه است! از روبه‌رو شدن دو وجه لازمی و ملزومی کنایه، که اولی حقیقتی است در «گل» و دومی مفهومی است استعاری برای آن، صنعت «ایهام» حاصل می‌شود. خواننده وقتی با این تصویر مواجه می‌شود، از روبه‌رو شدن این دو وجه و درک ایهام، لذت می‌برد؛ زیرا او می‌بیند که باید مفاهیمی را برای گل خیال کند که خود گل، صورت واقعی آن‌ها را در مفهومی دیگر دارد. لذا از امتزاج چهار صنعت منفرد «کنایه»، «استعاره مکنیه»، «ایهام» و «تشبیه» شگرد آمیغی «کنایه استعاری ایهامی تشبیهی» پدید می‌آید. در واقع، ساختار این فن بلاغی که اوج پیچیدگی و پیوند بین عناصر ادبی در سطح بافتار است، درست به مانند ساز و کار صنعت «کنایه استعاری ایهامی» است با این تفاوت که یک جزء (تشبیه) بیشتر دارد و با آن نیز می‌آمیزد. شاعر در این شگرد، یکبار کنایه‌ای را که مربوط به مستعارمنه (که نوعاً انسان) است را از طریق استعاره مکنیه به مستعارله منسوب می‌کند؛ مستعارله‌ی که صورت تقریبی یا ادعایی

لازم آن کنایه را خود داراست؛ یعنی هیأت لازمی آن، از اصل در آن چیز وجود دارد، ولی در عالم واقع، حمل حقیقی مفهوم ملزومی و مراد کنایه بر آن درست نمی‌آید که در نتیجه استعاره به قوت خویش باقی خواهد ماند. ولی شاعر به این بسنده نمی‌کند و در ادامه، مستعار منه (انسان) را مشبه نیز قرار می‌دهد. اگر این صنعت را تجزیه کنیم به عناصر زیر دست می‌یابیم: ۱. کنایه؛ ۲. استعاره مکنیه؛ ۳. واقعیت؛ ۴. ایهام؛ ۵. تشبیه (میردار رضایی، ۱۳۹۱: ۸۳).

نمونه‌هایی دیگر از این صنعت را در بیت‌های ذکر شده در مقدمه نیز مشاهده کرد:

دایره‌کردار میان‌بسته باش / در فلکی با فلک آهسته باش (نظامی، ۱۳۸۲: ۶۲)

کنایهٔ انسانی «میان‌بسته بودن» + «استعارهٔ مکنیه» (نسبت دادن کنایه به دایره) + «ایهام» (وجود صورت واقعی کنایه در مستعار منه و بی‌ربطی آن به مفهوم کنایی آن در حوزهٔ انسانی) + «تشبیه» (نسبت دادن عمل کنایی به انسان (مستعار له) با استفاده از ادات «کردار») = صنعت «کنایهٔ استعاری ایهامی تشبیهی».

آبِ صفت باش و سبک‌تر بران / کآبِ سبک هست به قیمت گران (همان: ۷۵)

کنایهٔ انسانی «میان‌بسته بودن» + «استعارهٔ مکنیه» (نسبت دادن کنایه به دایره) + «ایهام» (وجود صورت واقعی کنایه در مستعار منه و بی‌ربطی آن به مفهوم کنایی آن در حوزهٔ انسانی) + «تشبیه» (نسبت دادن عمل کنایی به انسان (مستعار له) با استفاده از ادات «کردار») = صنعت «کنایهٔ استعاری ایهامی تشبیهی».

باد سبک‌روح بود در طواف / خود تو گران‌جان‌تری از کوه قاف (همان‌جا)

کنایهٔ انسانی «گران‌جان بودن» + «استعارهٔ مکنیه» (نسبت دادن کنایه به کوه قاف) + «ایهام» (وجود صورت واقعی کنایه در مستعار منه و بی‌ربطی آن به مفهوم کنایی آن در حوزهٔ انسانی) + «تشبیه» (نسبت دادن عمل کنایی به انسان (مستعار له) با استفاده از ادات «بودن») = صنعت «کنایهٔ استعاری ایهامی تشبیهی».

گر نه فریبنده رنگی چو خار / رخ چو بنفشه به‌سوی خود مدار... (همان‌جا)

کنایهٔ انسانی «رخ به‌سوی خویش شدن» + «استعارهٔ مکنیه» (نسبت دادن کنایه به بنفشه) + «ایهام» (وجود صورت واقعی کنایه در مستعار منه و بی‌ربطی آن به مفهوم کنایی آن در حوزهٔ انسانی) + «تشبیه» (نسبت دادن عمل کنایی به انسان (مستعار له) با استفاده از ادات «چو») = صنعت «کنایهٔ استعاری ایهامی تشبیهی».

۲۲. بررسی و تحلیل آماری هنر سازه‌های تصویر ساز شاهنامه

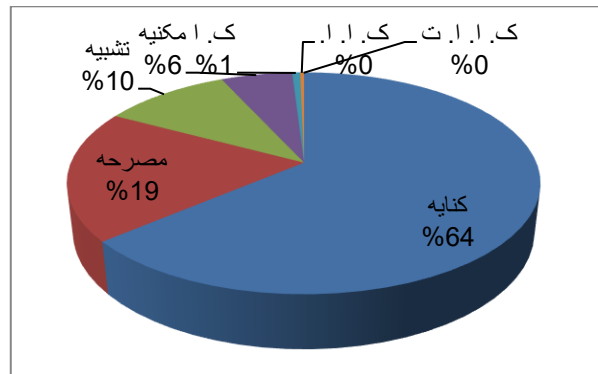
در ادامه، برای نشان دادن میزان چشمگیر حضور شگردهای بیانی در تصویرهای مخزن الاسرار، به قیاس شمار هنر سازه‌های تصویر ساز شعر نظامی با مقیاس صناعات تصویر ساز دو مثنوی دیگر، یکی حماسی (شاهنامهٔ فردوسی) و دیگری عرفانی (مصیبت‌نامهٔ عطار) پرداخته خواهد شد. در جدول زیر که بر اساس شمار صناعات مستخرج از ۵۰۰ بیت شاهنامه ترسیم شده‌است، می‌توان میزان به‌کارگیری فردوسی از شگردهای بلاغی مورد نظر را مشاهده کرد:

جدول ۲. شمار شگردهای تصویرهای شاهنامه

شگرد	تشبیه	کنایه	مصرحه	مکنیه	ک.ا.	ک.ا.ا.	ک.ا.ا.ت	مجموع
فردوسی	۳۲	۱۹۴	۵۹	۱۸	۰	۱	۰	۳۰۴

در نمودار زیر که براساس شمار و ترتیب شگردهای مندرج در جدول بالا رسم شده است، می‌توان میزان بهره‌گیری شاعر از شگردهای بلاغی مورد بحث را مشاهده کرد:

نمودار ۲. شمار شگردهای بررسی‌شده‌ی شاهنامه



با عنایت به داده‌های نمودار ۲ شگرد «کنایه» با ۱۹۴ مرتبه استفاده، بیشترین مورد بهره‌گیری (۶۴ درصد از نمودار) را دارد و از پس آن صنعت «استعاره مصرّحه» قرار دارد با ۵۹ بار بهره‌گیری (۱۹ درصد). شگرد «تشبیه» با ۳۲ مرتبه استفاده، سومین ابزار ادبی (۱۱ درصد)، «استعاره مکنیه» با ۱۸ مورد (۶ درصد)، «کنایه استعاری ایهامی» با ۱ مرتبه استعمال پس از شگردهای پیشین قرار می‌گیرند. از صناعات «کنایه استعاری» و «کنایه استعاری ایهامی تشبیهی» هیچ استفاده‌ای نشده است (ر. ک. به حق جو و میردار رضایی، ۱۳۹۸: ۱۰).

بر اساس اطلاعات فوق، شگرد «کنایه» بیشترین سهم را در آفرینش تصویرهای شاهنامه دارد و با اختصاص ۶۳ درصد از نمودار به خود، بنیادی‌ترین شگرد شعری (در بین صناعات بررسی‌شده) برای خلق تصویرهای شاهنامه است. کنایه‌هایی که بیشتر از نوع ایما و به‌خودی خود تصویری‌اند؛ به این نمونه‌ها دقت کنید: «تیره‌دل، مژگان پر از آب کردن، لب پر از باد سرد داشتن، ... را خیره نگریستن، جوی از دیده بر رخ نهادن، زرد رخسار، گردنفرز، روی دژم کردن، میان را بستن، سر به کیوان کشیدن...، بسته‌کمر و...» که با مرور هر یک از لفظ‌ها و ترکیب‌ها (مکنیه) تصویر و تصویری (مکنیه) در ذهن‌خانه مخاطب نقش می‌بندد؛ مثلاً به تصویر کشیدن تصوّر نیایش و ستایش کردگار با کنایه «رخ بر زمین نهادن» در بیت زیر:

بسی آفرین بر جهان‌آفرین / بخواند و بمالید رخ بر زمین (فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۷۴)

به نظر می‌آید حکیم خردورز باژ، بیشتر به این سبب از کنایه بهره می‌گیرد که این شگرد بلاغی یکی از بایسته‌ترین ابزار ارائه روایت است و البته تصویری‌بودن آن نیز در این امر بسیار تأثیر دارد.

شگرد بیانی «استعاره مصرّحه» اگرچه از پس کنایه، دومین صنعت تصویرساز شعر فردوسی است، اما مقیاس به‌کارگیری آن تقریباً یک‌سوم این صنعت است؛ در حقیقت، هیچ شگردی (در این ۵۰۰ بیت بررسی شده) در تصویرهای شاهنامه توان عرض اندام و مقایسه با عنصر ادبی کنایه را ندارد (به‌جز صنعت بدیعی اغراق که در محدوده‌ی موضوعات این رساله نیست). بخشی از استعاره‌های فردوسی برای نمایش بانوان داستان (مثل ماه‌روی و سرو سیمین استعاره از فرنگیس، خورشید، بت و سروبن استعاره از خوبروی بیشه، ماه و خرم‌بهار استعاره از مادر

سیاوش و...) و بخشی برای بیان ملاحظت و لطافت اندام آنان است؛ برای نمونه، در این بیت‌های فردوسی، واژه‌های «گل»، «ارغوان» و «بُسد» استعاره از «چهره و رخسار»، «فندق» استعاره از «سرانگشت»، «مُشک» استعاره از «گیسوان سیاه»، «کوه سیم» استعاره از «نشستن‌گاه»، «باریدن» استعاره از «رها و آویزان (آشفتن) کردن»، «لاله» استعاره از «لب» و «خوشاب» استعاره از «دندان» است:

فرنگیس بگرفت گیسو به دست؛ / گل و ارغوان را به فندق، بخت
پر از خون شد آن بُسد مشکبوی/بگفت و پر از آب و خون کرد روی
همی مشک بارید بر کوه سیم/ دو لاله، ز خوشاب شد به دو نیم

(همان: ۱۷۴)

شگرد بلاغی «تشبیه» پس از «کنایه» و «استعاره» با ۳۲ مرتبه تکرار در زمره ابزارهای تصویرآفرین شاهنامه قرار می‌گیرد. در بررسی محسوس و معقول‌بودنِ طرفینِ این فنِ بلاغی در شاهنامه، ۲۶ مورد مشبّه‌ها (از ۳۲ مورد) حسّی است و ۱۲ مورد از این ۲۶ مورد، انسان (سیاوش، سودابه، بهزاد، فربرز کاووس و...) است که عمدتاً به مشبّه‌های محسوس (مثلاً سیاوش به پیل مست و فربرز کاووس به شیر درنده) تشبیه می‌شوند. ۵ مورد از مشبّه‌ها نیز غیر انسانی است که به مشبّه‌های غیر حسّی (بازگفتن بی‌کم و کاست به خورشید تابنده، کینه به درخت، پرستش به درخت، درد و غم به بار، و خرد به باد) مربوط می‌شود:

چنین گفت با نامور پیلسم/ که این شاخ را بار درد است و غم (همان: ۱۷۲)

بیشتر مشبّه‌های بیت‌های بررسی‌شده مادی و محسوس است و فردوسی، جمله این مانسته‌ها را از جغرافیای پیرامون خود (خورشید تابنده، باد، درخت، پیل مست، کوه، افسر، آتش، سنگ، ارغوان و...) أخذ کرده‌است. در بحث صناعت «استعاره مکنیه»، ۱۵ مورد از مستعارمنه‌ها «انسان» و ۳ مورد دیگر غیر انسانی (گل، درخت و حیوان درنده) است. دوسوم مستعارله‌های شگرد «استعاره‌های مکنیه» در ۵۰۰ بیت شاهنامه، مادی و محسوس (بار، خاک (۲)، تاج، تخت عاج، مغاک، گیتی، سپهر، روز، خورشید و ماه، هور، چرخ) و یک‌سوم باقیمانده عقلی و غیرحسّی (آز، خرد، شرم و ناز، پیوند، بلا و بخت) است:

همی آز کمتر نگرود به سال/ همی روز جوید به تقویم و فال (همان: ۱۷۵)

از شگردهای ترکیبی در بیت‌های بررسی‌شده، فقط یک مرتبه از صناعت «کنایه استعاری ایهامی» استفاده شده‌است که تحلیل ریاضی‌وار آن بر اساس معادله خطی بر این قرار خواهد بود:

به‌کین سیاوش سیه پوشد آب/ کند زار نفرین بر افراسیاب (همان: ۱۷۶)

کنایه انسانی «سیاه پوشیدن» + «استعاره مکنیه» (نسبت دادنِ کنایه به واژه «آب») + ایهام (وجود صورت واقعی کنایه در مستعارله و بی‌ربطی آن به مفهوم کنایی آن در حوزه انسانی) = صناعت «کنایه استعاری ایهامی».

۳۲. بررسی و تحلیل آماری هنر سازه‌های تصویرساز مصیبت‌نامه

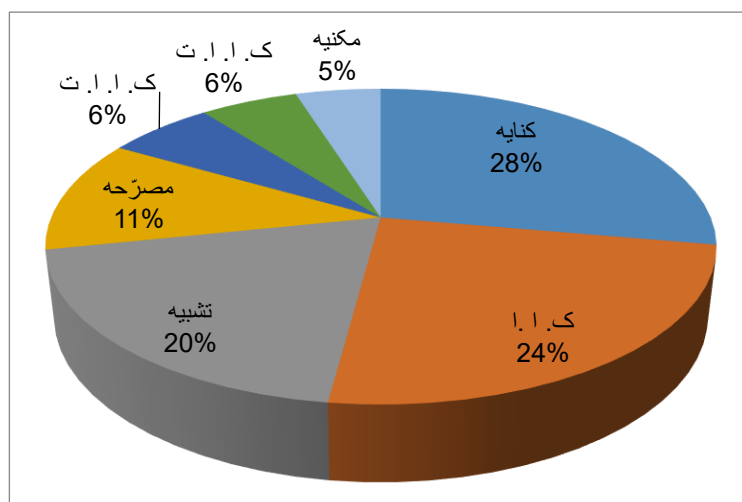
در جدول زیر می‌توان حضور هنر سازه‌های مورد بحث را در ۵۰۰ بیت از مثنوی مصیبت‌نامه عطار به تماشا نشست:

جدول ۳. شمار شگردهای مصیبت‌نامه

شگرد	تشبیه	کنایه	مصرّحه	مکنیه	ک.ا.ت	ک.ا.ا.ت	مجموع
عطار	۸۰	۱۱۳	۴۷	۲۰	۲۵	۹۹	۴۰۷

نمودار زیر نیز بر مبنای داده‌های جدول بالا ترسیم شده‌است:

نمودار ۳ شمار شگردهای بررسی‌شده شعر مصیبت‌نامه



بر اساس نمودار بالا، صنعت «کنایه» با ۱۱۳ مرتبه استعمال (۲۸ درصد) برجسته‌ترین ابزار بلاغی است، تا حدّی که یک‌چهارم تصویرها به‌وسیله این عنصر بیانی پا به پهنه آفرینش می‌گذارند. اما نکته شگرف نمودار فوق، حضور پُرسامد شگرد ترکیبی «کنایه استعاری ایهامی» با ۹۹ بار استفاده است که با اندک اختلافی نسبت به کنایه (با اشغال ۲۴ درصد از فضای نمودار) تقریباً یک‌چهارم دیگر تصویرها به دستیاری آن خلق شده‌اند. از پس این دو، شگردهای «تشبیه» با ۸۰ مرتبه به‌کارگیری (۲۰ درصد) و «استعاره مصرّحه» با ۴۷ بار بهره‌گیری (۱۱ درصد) مشاهده می‌شود. پس از این دو شگرد منفرد، دو صنعت ترکیبی «کنایه استعاری» با ۲۵ مرتبه استعمال و «کنایه استعاری ایهامی تشبیهی» با ۲۳ دفعه به‌کارگیری (بر روی هم ۱۲ درصد) و شگرد منفرد «استعاره مکنیه» با ۲۰ مورد (۵ درصد) در نمودار ملاحظه می‌شود (ن. ک. به میردار رضایی و حق‌جو، ۱۳۹۹: ۳۹۴).

در بحث بررسی شگرد «کنایه» در مثنوی مصیبت‌نامه، تقریباً همه کنایه‌ها از نوع ساده و ایما (طوق در گردن داشتن، کُله نهادن، کاسه لیسیدن، سیاه آمدن رنگِ گلیم، دست شستن از...، پای‌کوبان، خوشه‌چین، دم زدن خشک‌لب و...) هستند:

گشتم از دریای فضلّت با خبر / آمدم دستی‌تهی، تشنه‌جگر (عطار، ۱۳۸۸: ۱۳۲)

در بحث صنعت ترکیبی «کنایه استعاری ایهامی» که دومین شگرد پُرسامد نمودار است، همه کنایه‌ها از نوع انسانی (مستعارمنه‌ها انسان) است. شاعر این کنایه‌ها را از دالان «استعاره مکنیه» به مستعارله‌ها نسبت می‌دهد. صورت واقعی این کنایه‌ها را می‌توان در هیأت ظاهری مستعارله‌ها مشاهده کرد، اما این صورت‌های واقعی، هیچ ربطی به مفهوم کنایی

آن در حوزه انسانی ندارد؛ لذا شگرد «ایهام» شکل می‌گیرد... از اتفاق این صناعات منفرد، شگرد ترکیبی «استعاره ایهامی کنایه» حاصل می‌شود. تحلیل ریاضی‌وار نمونه‌ای از این شگرد ترکیبی بر مبنای «معادله خطی» بدین قرار خواهد بود:

در خلافت جامه پوشیدش سیاه/ کرد دیبای سپیدش بارگاه (همان: ۱۲۲)

$$\text{«کنایه + استعاره + ایهام = استعاره ایهامی کنایه»} \quad I + M + A = M_{ai}$$

کنایه انسانی «سیه‌جامه پوشیدن» + «استعاره مکنیه» (نسبت دادن کنایه به «مردمک چشم») + ایهام (وجود صورت واقعی کنایه در مستعارله و بی‌ربطی آن به مفهوم کنایی آن در حوزه انسانی) = صنعت «استعاره ایهامی کنایه».

در بحث تشبیه‌های مصیبت‌نامه، «مشبه»‌های حسّی شامل عناصر طبیعی گوناگون و پیرامون شاعر (کوه، خاک، آب، مهر، ماه، آهن پولاد، شب، غنچه، گل، آفتاب، کیوان و...)، مشبه‌های انسانی (کلیم، تو، عطار، پیامبر، جهود، خلیل و...) و اعضا، جوارح یا پاره‌ای از پیکر انسان (مو، ابروان، مژه، زبان، مردم (مردمک)، گیسو، سپیدی چشم، ابرو و...) می‌شود:

در صدف، تیغ زفان بر کار کرد/ تا کُله بنهاد هر که انکار کرد (پیشین: ۱۲۳)

اما شمار قابل توجه «مشبه»‌های غیرحسّی نیز مشاهده می‌شود که البته عمده آن‌ها برخاسته از جهان‌بینی شاعر و واژه‌هایی مربوط به حوزه دین، عرفان و روان‌اند (قلب، دل، دین، معرفت، لا، معنی، عشق، کبر، لطف، حُب، فضل، جود، مشکلات، حلم، نفس، جهل، درد و...) و جمله آن‌ها در هیأت مشبه‌به‌هایی حسّی به تصویر درمی‌آیند:

آفتاب روح را تابان کند/ در گل انسان چنین پنهان کند (همان: ۱۱۹)

تقریباً همه «مشبه‌به»‌های متنوع عطار حسّی و بیشتر از نوع عناصر و پدیده‌های طبیعی (آفتاب، بحر، خاک، ماه، صدف، کوه، آتش، باد، دریا، طوفان، زمین، گل سرخ و...) پیرامون شاعر است:

در بر حلمش که کوه ساکن است/ در زمین صد لرزه ناایمن است (همان: ۱۳۴)

دیگر مشبه‌به‌ها شامل مشبه‌به‌های جانوری (پروانه، اسمندر، نهنگ، سیمرخ، خر و...)، اشرافی (گنج، دیبای سپید، لعل، گهر و...)، نظامی (پیکان، تیغ، سنان، طوق، کمان و...) و... می‌شود.

در خصوص شگرد استعاره مصرّحه، تقریباً بیشتر استعاره‌ها معمولی است و برآیند بینش دین‌مدار عطار؛ در این راستا، شماری از مستعارله‌های مصیبت‌نامه را نام شخصیت‌ها و اصطلاحات مذهبی شامل می‌شود (پیامبر (با مستعارمنه- های مرغ، آفتاب عالم دین‌پروران، آفتاب کاینات، آفتاب خاوری، خواجه خورشید ذات و...):

آن‌چه فرض دین نسل آدم است/ نعت صدر و بدر هر دو عالم است (همان: ۱۳۲)

حضرت علی (شیر)، دیگر پیامبران (چراغ)، عرش (کوه قاف)، مکه (ناف جهان)، خداوند (سخن‌گوی الست) و... (شماری از مستعارله‌ها را نیز اعضای صورت شامل می‌شود (چشم (مستعارله‌ها غرفه و چاه)، لب (صدف)، دهان (حُقه و صدف)، دندان (لؤلؤ)، زبان (تیغ)، چشم (نرگس) و...). در کل استعاره نغز و جدید (از گونه استعاره‌های نظامی و خاقانی) در شعر عطار کمتر مشاهده می‌شود.

در بحث شگرد ترکیبی «کنایه استعاری» هر ۲۵ کنایه این صنعت از نوع انسانی (مستعارمنه‌ها انسان) است که به دستیاری صنعت استعاره مکنیه به مستعارله‌های غیرانسانی نسبت داده می‌شود. از امتزاج دو صنعت منفرد «کنایه» و «استعاره مکنیه»، شگرد ترکیبی «کنایه استعاری» حاصل می‌شود. تحلیل یک نمونه از این شگرد ترکیبی بر مبنای معادله خطی بدین قرار خواهد بود

از پی گردت زمین را هر زمان / دست مانده‌ست از دعا بر آسمان (همان: ۱۲۴)

«کنایه + استعاره = کنایه استعاری»

کنایه انسانی «ماندن دست دعا بر آسمان» + «استعاره مکنیه» (نسبت دادن کنایه به «زمین») = صنعت «کنایه استعاری». در بررسی شگرد ترکیبی «کنایه استعاری ایهامی تشبیهی»، شاعر ۲۳ کنایه انسانی را از طریق «استعاره مکنیه» به مستعارمنه‌های حسّی «آتش، دریا، سوزن، چنگ، ابر و...» نسبت می‌دهد که صورت واقعی این کنایه‌ها را می‌توان در هیأت ظاهری مستعارله‌ها دید؛ در ادامه، شاعر با استفاده از ادات تشبیه آن‌ها را به انسان تشبیه می‌کند؛ یعنی عمل کنایه یکبار به واسطه‌ی وجود صورت واقعی آن در هیأت مستعارمنه از طریق «استعاره مکنیه» به آن نسبت داده می‌شود و دیگر بار «انسان» با لحاظ وجه شبه کنایه به «مستعارمنه» تشبیه می‌شود؛ وجه شبه‌ی که از اصل متعلق به خود مشبّه است! بدین ترتیب از روبه‌رو شدن وجه حقیقی مستعارله و وجه لازمی مستعارمنه همراه با ادعای ملزوم، که اولی حقیقی است در مستعارمنه و دومی مفهومی است استعاری برای آن‌ها شگرد «ایهام» حاصل می‌شود. خواننده وقتی با این تصویر مواجه می‌شود، از روبه‌رو شدن این دو وجه و درک ایهام، لذت می‌برد؛ زیرا او می‌بیند که باید مفاهیمی را برای مستعارمنه خیال کند که خود مستعارمنه، صورت واقعی آن‌ها را در مفهومی دیگر دارد. لذا از امتزاج چهار صنعت منفرد «کنایه»، «استعاره مکنیه»، «ایهام» و «تشبیه» شگرد ترکیبی «کنایه استعاری ایهامی تشبیهی» پدید می‌آید.

تحلیل ریاضی‌وار یک نمونه از این شگرد ترکیبی بر مبنای «معادله خطی» بدین قرار خواهد بود:

بود سر تیز او چو سوزن لاجرم / هم‌چو سوزن بود چشمش بر قدم

برنداشت او چشم چون سوزن ز پای / یک سر سوزن نماند او هیچ جای

(همان: ۱۳۶)

«کنایه استعاری ایهامی تشبیهی = کنایه + استعاره + ایهام + تشبیه»

در بیت‌های بالا، سه کنایه انسانی «سرتیز بودن، چشم بر قدم داشتن و چشم از قدم برداشتن» + «استعاره مکنیه» (نسبت دادن کنایه به سوزن) + «ایهام» (وجود صورت واقعی کنایه در مستعارمنه و بی‌ربطی آن به مفهوم کنایه آن در حوزه انسانی) + «تشبیه» (نسبت دادن عمل کنایه به انسان (مستعارله؛ مرجع این ابیات «پیامبر» است) با استفاده از ادات «چو، هم‌چو و چون») = صنعت «کنایه استعاری ایهامی تشبیهی».

در بحث «استعاره مکنیه» در مصیبت‌نامه، ۲ مورد از (۲۰ مورد) مستعارمنه‌ها، غیر انسانی («حکم و عقل» به «سازه») و ۱۸ مورد باقیمانده انسانی‌اند. ۷ مورد از مستعارله‌ها عقلی (احساس، عقل (۳)، حکم، وصف و درد):

من در این پستی در این دردم مقیم / تا همین دردم بود فردا ندیم (همان: ۱۲۹)

و ۱۳ مورد دیگر از نوع حسّی و متنوع (مور، آفتاب، کوثر، زهره، مشتری، سوزنو...) است.

۴. ۲. مقایسه هنر سازه‌های به‌کار رفته در مثنوی‌های مخزن‌الاسرار با شاهنامه و مصیبت‌نامه

با یک‌کاسه کردن داده‌های بخش‌های پیشین جدول زیر حاصل می‌شود که بر مبنای اطلاعات آن می‌توان به قیاس میزان هنر سازه‌های مورد بحث در مثنوی‌های مخزن‌الاسرار با شاهنامه و مصیبت‌نامه پرداخت:

جدول ۴. مقایسه شمار شگردهای تصویرساز مخزن‌الاسرار با شاهنامه و مصیبت‌نامه

شگرد	تشبیه	کنایه	مصرحه	مکنیه	ک.ا.ت	ک.ا.ا.ت	مجموع
فردوسی	۳۲	۱۹۴	۵۹	۱۸	۰	۱	۳۰۴
نظامی	۲۲۰	۱۹۰	۲۲۸	۱۵۱	۸۵	۴۹	۹۳۰
عطار	۸۰	۱۱۳	۴۷	۲۰	۲۵	۹۹	۴۰۷

چنان‌که مشاهده می‌شود، در بحث شمار به‌کارگیری شگرد «تشبیه»، نظامی با عدد ۲۲۰ بار استعمال در پانصد بیت تقریباً یک‌چهارم (۲۴ درصد) تصویرهایش را به یاری این صنعت خلق می‌کند. فردوسی تنها ۳۲ بار از این شگرد بهره می‌گیرد که ۱۱ درصد از شعر او را شامل می‌شود و عطار با ۸۰ مرتبه بهره‌گیری، ۱۹ درصد از تصویرهایش را به دستیاری این صنعت تولید می‌کند. با توجه به این آمار، نظامی تقریباً ۷ برابر فردوسی ($۲۲۰ \div ۳۲ = ۸۷.۶$) و نزدیک به ۳ برابر عطار ($۲۲۰ \div ۸۰ = ۷۵.۲$) از تشبیه بهره گرفته است.

در بررسی شگرد کنایه اما با اینکه نظامی ۱۹۰ بار از این عنصر بیانی بهره گرفته و یک‌پنجم تصویرهایش (۲۰ درصد) را با این صنعت ساخته، اما فردوسی ۴ بار از او بیشتر استفاده کرده و با ۱۹۴ بار استعمال از این شگرد (در ۵۰۰ بیت)، ۶۴ درصد تصویرهایش را با این هنرنامه آفریده است. شمار بهره‌گیری عطار (۱۱۳) از این دو شاعر پایین‌تر است.

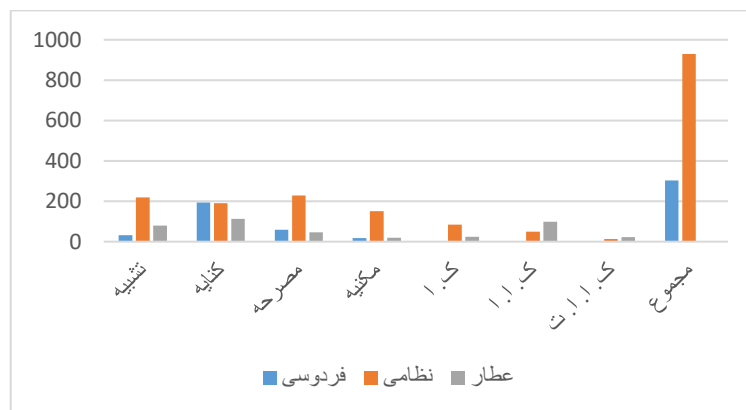
در بحث بررسی شگرد استعاره مصرحه، دوباره این نظامی است که با عدد ۲۲۸ اوج می‌گیرد و در حالی که نزدیک به یک‌پنجم (۲۴ درصد) ساختمان تصویرهایش را با این شگرد تولید می‌کند، مقیاس بهره‌گیری‌اش با دو شاعر دیگر قابل قیاس نیست. هم عطار (۵۹ دفعه استعمال) و هم فردوسی (۴۷ بار به‌کارگیری) ۱۱ درصد از سازه‌های تصویری خود را به‌دستیاری این شگرد آفریده‌اند. با عنایت به این داده‌ها، نظامی تقریباً ۴ برابر فردوسی ($۲۲۸ \div ۵۹ = ۸۶.۳$) و نزدیک به ۵ برابر عطار ($۲۲۸ \div ۴۷ = ۸۵.۴$) از صنعت استعاره مصرحه بهره گرفته است.

در بررسی شگرد استعاره مکنیه نیز اوضاع بر همین قرار است و اعداد موجود در جدول نشان‌دهنده میزان تمایز در بهره‌گیری نظامی از این صنعت با دو شاعر دیگر است؛ بدین ترتیب که نظامی با ۱۵۱ بار استفاده، ۷ برابر بیشتر از فردوسی (۱۸ مرتبه استفاده) و عطار (۲۰ دفعه بهره‌گیری)، این صنعت را به‌کار گرفته است.

در بحث هنرنامه‌های ترکیبی، فردوسی (با فقط ۱ بار استفاده) کاملاً از دور خارج می‌شود. ذکر این نکته ضروری است که فردوسی در کنار اشتها به «رعایت سادگی زبان و فکر، صراحت و روشنی سخن» (صفا، ۱۳۳۹: ۱/۸۳)، داستان‌سرای ماهر و هنرمندی است (حمیدی، ۱۳۷۱: ۲۹) و لذا بیشتر می‌کوشد تا تصویرهایش را وسیله‌ای قرار دهد برای القای حالت‌ها و نمایش لحظه‌ها و جوانب گوناگون طبیعت و زندگی، آن‌گونه که در متن واقع جریان دارد. نکته دیگر در خصوص تصویرهای فردوسی، هوشیاری عجیب شاعر است در شناخت نقش‌های مختلفی که هریک از انواع صور خیال در شعر دارند. او نیک می‌داند که جای تشبیه کجاست و جای استعاره کجا و جای دیگر انواع تصویر در کجاست (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۴۴۰ به بعد). اما چنان‌که ذکر شد، برای نظامی، خلق زبانی تصویری است و لذا فرم و ادبیت کلام ارجحیت دارد بر محتوای آن.

در شگرد «کنایه استعاری»، نظامی با ۸۵ مرتبه استعمال ۹ درصد از ساختمان تصویرهایش را خلق می‌کند، در حالی که این شمار در نظامی (۲۵ بار بهره‌گیری) بیش از سه برابر کمتر است. اما در دو شگرد ترکیبی دیگر یعنی «کنایه استعاری ایهامی» و «کنایه استعاری ایهامی تشبیهی» عطار از او پیشی می‌گیرد. اما در بخش مجموع شگردها، نظامی با عدد ۹۳۰، سه برابر بیش از فردوسی (۳۰۴) و دو برابر بیشتر از عطار (۴۰۷) از شگردها بهره می‌گیرد و این به‌وضوح نشانگر مقیاس پیچیدگی ساختمان تصویرهای شعری نظامی در قیاس با دو شاعر دیگر است.

چکیده مطالب فوق و میزان تمایز پیچیدگی ساختمان تصویرهای نظامی با سازه تصویرهای فردوسی و عطار را به تفکیک هر شگرد در نمودار زیر می‌توان مشاهده کرد:



نتیجه‌گیری

آنچه برای نظامی اهمیت و رجحان دارد، فرم و زبان شعری است و نه محتوا؛ مخزن الاسرار شاهدهی بایسته در این زمینه است؛ کتابی که موضوع و محتوای آن عرفانی و تہذیبی، اما زبان آن کاملاً تصویری و ادبی است. غرض از سرودن اشعار عرفانی، اشاعه آموزه‌های این گونه از تفکر، و تشویق مخاطبان به پیوستن به حلقه اصحاب سلوک است و این مهم مستلزم زبانی ساده و عاری از پیچیدگی‌های بیانی است. به دیگر بیان، عمده کسانی که در حوزه عرفان و تصوف اثری تولید می‌کرده‌اند، مخاطب را در نظر می‌گرفته‌اند؛ زیرا بسیاری از مخاطبان آن‌ها مریدان بی‌چیزی بودند که از نعمت خواندن و نوشتن بهره‌ای نداشتند. از همین روست که مثلاً مولوی در این مسیر با اتخاذ شیوه «بلاغت منبری» و بهره‌گیری از دو عنصر عمده فرهنگ و واژه‌های عامیانه و لغات و اصطلاحات عامیانه، زبانی ساده و روشن را در مثنوی به کار می‌گیرد. چنان‌که در طول مقاله نیز مشاهده شد، عطار هم در راستای انجام رسالت خویش و برای بیان افکار بلند و عرفانی خود بهترین شیوه را که آوردن کلام ساده و روان و خالی از هر آرایش و پیرایش است، انتخاب کرده است. اما بر اساس داده‌های این جستار، شمار بالای بهره‌گیری نظامی از هنر سازه‌های بیانی چندان است که مطابق فرضیه این جستار می‌توان گفت: برای او نه مخاطب عام و عادی اهمیت دارد و نه حتی موضوع و محتوای شعری. هم‌چنین بر اساس بررسی و اطلاعات این پژوهش و موافق با دیگر فرضیه آن، قیاس هندسه تصویرهای پیچیده شعری مخزن الاسرار با سازه تصویرهای مثنوی‌های شاهنامه و مصیبت‌نامه نیز نشان می‌دهد که میزان بهره‌گیری نظامی از شگردهای بیانی چند برابر فردوسی و عطار است و این یعنی، فردوسی و عطار تا اندازه‌ای مخاطب را در نظر می‌گرفته‌اند و فهم و قدر محتوی برای آن‌ها بسیار مهم است، اما برای نظامی آن‌چه اهمیت دارد، فرم و زبان تصویری،

و پرداخت ادبی هنری موضوع است، نه اشاعه و ترویج محتوا. نظامی بیشتر به مخاطب خاص نظر و اعتقاد دارد و عمده کوشش او نیز بر آن است که حتی ساده‌ترین مفاهیم و موضوعات را به گونه‌ای پیچیده و با زبانی سراسر تصویری و ادبی به نمایش بگذارد، در حالی که این خصیصه در فردوسی و عطار تا این سطح مشاهده نمی‌شود.

منابع

- ثروتیان، بهروز (۱۳۸۲)، نظامی گنجه‌ای، چاپ اول، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- حق‌جو، سیاوش (۱۳۹۰)، «سبک هندی و استعاره‌ی ایهامی کنایه»، فصلنامه‌ی تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، سال چهارم، شماره‌ی اول بهار، صص: ۹۶-۷۹.
- و میردار رضایی، مصطفی (۱۳۹۳)، «گونه‌ای کنایه‌ی آمیگی در غزل صائب»، فصلنامه‌ی علمی پژوهشی فنون ادبی دانشگاه اصفهان، (۶) ۲، ۸۴-۶۹.
- و ----- (۱۳۹۸)، «منوچهری و آغاز ترکیب در تصویر (بررسی مقایسه‌ای اجزای تصویرهای منوچهری با چند شاعر شاخص سبک خراسانی)»، بوستان ادب، سال یازدهم، شماره‌ی اول، پیاپی ۳۹، صص: ۲۲-۱.
- حسن‌پورآلاشتی، حسین (۱۳۸۴)، طرز تازه. تهران: سخن.
- سیدحسینی، رضا (۱۳۷۶)، مکتب‌های ادبی، جلد اول، چاپ پانزدهم، تهران: نگاه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۷)، صورخیال در شعر فارسی، چاپ دوازدهم، تهران: نشر آگاه.
- شفیعیون، سعید (۱۳۸۷)، زلالی خوانساری و سبک هندی (بررسی جایگاه زلالی در شعر قرن یازدهم همراه‌های شعر او)، تهران: سخن.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۲)، سبک‌شناسی شعر، چاپ ششم، تهران: انتشارات فردوسی.
- شهابی، علی‌اکبر (۱۳۳۴)، نظامی شاعر داستان‌سرا، تهران: کتابخانه‌ی ابن سینا.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۳۹)، گنج سخن، جلد دوم، چاپ چهارم، تهران: انتشارات ابن سینا.
- فردوسی طوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶)، شاهنامه‌ی فردوسی، به تصحیح ژول مل، چاپ دهم، تهران: انتشارات بهزاد.
- میردار رضایی، مصطفی (۱۳۹۱)، ابعاد کنایه در غزلیات صائب، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد، به راهنمایی سیاوش حق‌جو، دانشکده‌ی ادبیات فارسی و زبان‌های خارجه. دانشگاه مازندران.
- (۱۳۹۹)، «استعاره به توان دو^۲ در گونه‌ای هنرسازی ترکیبی (استعاره‌های مصرّحه و مکنیه در «کنایه‌ی استعاری^۲ ایهامی»)» مجله‌ی زیبایی‌شناسی ادبی، دوره‌ی ۱۱، شماره‌ی ۴۵، صص: ۹۴-۶۷.
- (۱۳۹۷)، فرآیند تکوین و تکامل تصویر از سبک خراسانی تا سبک عراقی با تکیه بر شگردهای ترکیبی، رساله‌ی دکتری زبان و ادبیات فارسی، با راهنمایی دکتر سیاوش حق‌جو، دانشکده‌ی ادبیات فارسی و زبان‌های خارجه. دانشگاه مازندران.
- میردار رضایی، مصطفی و سیاوش حق‌جو (۱۳۹۹)، «سبک‌شناسی مقایسه‌ای مثنوی‌های مصیبت‌نامه و منطق‌الطیر عطار و مثنوی معنوی (مطالعه‌ی موردی: شگردهای شعری)»، مطالعات زبانی بلاغی دانشگاه سمنان، سال ۱۱، شماره‌ی ۲۱، صص: ۴۱۴-۳۸۷.
- نظامی گنجه‌ای، جمال‌الدین ابومحمد الیاس بن یوسف (۱۳۷۰)، احوال و آثار و شرح مخزن الاسرار نظامی گنجوی، به کوشش و شرح برات زنجانی، تهران: دانشگاه تهران مؤسسه‌ی چاپ و انتشارات.
- (۱۳۷۴)، شرح مخزن الاسرار نظامی گنجوی، به کوشش و شرح مهدی ماحوزی، تهران: انتشارات اساطیر.
- (۱۳۷۶)، مخزن الاسرار، با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: نشر قطره.
- نوروزی، یعقوب و حجت‌الله قهرمانی (۱۳۹۰)، «نظامی شاعری صوفی مسلک»، فصلنامه‌ی ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، س ۷، ش ۲۵، زمستان، صص: ۲۱۹-۱۹۳.

A Comparative Study of Rhetorical Techniques in Makhzan-ol-Asrar in Comparison with the Shahnameh and Musibat-nama

Mostafa Mirdar Rezaei

Assistant Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities,
University of Guilan, Rasht, Iran
m. mirdar@guilan. ac. ir

Abstract

The structure of a poet's imagery and its degree of simplicity or complexity are directly related to the literary techniques employed. The subject and content of Makhzan-ol-Asrar are mystical and didactic, and its mission and function are to propagate piety and promote asceticism. Therefore, the construction of its images and its manner of expression must also be simple and (commensurate with its mystical audience) easily understood by the general public. Did Nizami, when composing his didactic work, pay attention to the gist of the speech and the level of understanding of the general audience, or was he more concerned with the artistic merit of his work and a specific audience? How does this compare in Attar's Musibat-nama, which was written with the same function, and also in the Shahnameh, which was created with a different (epic) function? This research, written using statistical, descriptive, and analytical methods, first examines and analyzes a five-hundred-verse section of Makhzan-ol-Asrar in terms of the degree of utilization of rhetorical devices in the structure of poetic images. In the next step, by examining five hundred verses from Ferdowsi's Shahnameh and Attar's Musibat-nama, it compares the data from these three works from the perspective of the number of rhetorical techniques used and the scale of image complexity. The results of this study show that what is important and preferred for Nizami is the poetic form and language, not the content. Also, Nizami's use of rhetorical techniques is several times that of Ferdowsi and Attar, which means that Ferdowsi and Attar considered the audience to some extent, but for Nizami, what is important is a specific audience, form, and visual language, not the dissemination and promotion of content.

Keywords: Nizami, Makhzan-ol-Asrar, Shahnameh, Musibat-nama, Rhetorical Devices.

بررسی بازتاب پوشش مسلمانان در سفرنامه ناصر خسرو

طاهره میرزائی

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

t-mirzaei@pnu.ac.ir

چکیده

پوشاک و نحوه پوشش افراد جامعه، به عنوان یکی از شاخصه‌های فرهنگی مهم در بسیاری از متون ادبی، مورد توجه بوده است و جنبه‌های مختلف آن در آثار منظوم و منثور ادبی، مطرح شده است. سفرنامه‌ها یکی از این منابع ارزشمند است که در آن نظام پوشاک و لباس مردم را گزارش کرده‌اند. در این مقاله که با روش توصیفی - تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای فراهم آمده است سفرنامه ناصر خسرو که شاید دقیق‌ترین منبع در نوع خود به شمار رود از منظر بازتاب پوشش مسلمانان در نواحی مختلف جهان اسلام، واکاوی شده است تا به تبیین جایگاه پوشاک در میان مؤلفه‌های فرهنگی جامعه، بپردازد و گونه‌گونی پوشش افراد را در شهرهای مختلف، نشان دهد. برای نیل به این هدف، متن سفرنامه به دقت و چندین بار مطالعه و بررسی شده است و مطالب مربوط به مقوله لباس و پوشاک، استخراج گردیده است و تحلیل و ارزیابی شده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد انواع پوشش از قبیل دراعه (تن‌پوش) دستار (سرپوش) و نعلین (پای‌پوش) در سفرنامه بیان شده است و موضوع پوشاک در این کتاب از سه منظر کارکرد واقعی، کارکرد تشریفاتی و کارکرد آیین قابل توجه است. ولی ناصر خسرو بیشتر به پوشش‌های آیینی مانند جامه کعبه و احرام و پوشش سلطان در جشن پیروزی توجه داشته است. هم‌چنین در گزارشی که از شهر تنیس در شرق رود نیل ارائه می‌دهد مفصلاً به بیان تولید پارچه‌های فاخر و نیکو (قصب) و دوخت لباس خاص پرداخته است. حرفه‌های مربوط به پوشاک همانند خیاطی و رفوگری نیز از دید ناصر خسرو پنهان نمانده است. نکته قابل توجه این که در این سفرنامه به ندرت به پوشش زنان، اشاره شده است.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تعلیمی، سفرنامه، ناصر خسرو، پوشش مسلمانان.

مقدمه

سفرنامه‌ها شاخه‌ای از فرهنگ و ادبیات هر ملت هستند و غالباً یک نوع ادبی شمرده می‌شوند. یادداشت رویدادهای سفر، ثبت مشاهدات و دقت در ویژگی‌های متفاوت اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی و... ابعاد گوناگون زندگی اقوام را در موقعیت‌های زمانی و جغرافیایی مشخص و به تصویر می‌کشند از این رو سفرنامه‌ها از منظر گوناگون دارای ارزش و قابل بررسی هستند. پایگاه اجتماعی و نگاه ویژه سفرنامه‌نویسان و روشنفکران، دانشوران و... بر اهمیت سفرنامه می‌افزاید. (عباسی، ۱۳۸۶: ۱۱) سفرنامه ناصر خسرو جایگاه ویژه‌ای در میان سفرنامه‌های فارسی دارد. نویسنده آن یکی از بزرگترین مفاخر ایران و در شمار حکما و شعرای درجه اول دوره بعد از تسلط اعراب به ایران است. در ابتدای سفرنامه، اسم خود را ابومعین [الدین] ناصر بن خسرو القبادیانی المروزی می‌نویسد که در سال ۳۹۴ هجری، در یکی از نواحی بلخ، در کنار یکی از شاخه‌های رود جیحون، یعنی روستای بسیار خرم قبادیان، در روزگار حکمرانی سلاطین غزنوی بر خراسان، در خانواده‌ای محتشم که ظاهراً مشاغل دیوانی و دولتی داشته‌اند زاده شد. او خود درباره تاریخ تولدش سروده است:

«بگذشت زهجرت پس سیصد نود و چار بنهاد مرا مادر بر مرکز اغبر»

ناصر از جوانی به فراگیری دانش و فن پرداخت و حساب و هندسه و نجوم و فلسفه و طب و موسیقی را بیاموخت و قرآن کریم را حفظ کرد و افزون بر آشنایی با تعالیم اسلامی با آموزه‌های زرتشتی و یهودی و مسیحی و آیین هندوان و مانویان آشنا شد. ناصر در سنین جوانی و میانسالی و پیش از سفر به مکه، صاحب مشاغل دیوانی و دولتی بوده و دبیری ارجمند به شمار می‌رفته است. وی در آغاز سفرنامه‌اش می‌نویسد:

من مردی دبیرپیشه بودم و از جمله متصرفان در اموال و اعمال سلطانی و به کارهای دیوانی مشغول بودم و مدتی در آن شغل مشغول مباشرت نموده و در میان اقران شهرتی یافته بودم. (دشتی، ۱۳۶۲: ۱۸) قبادیان قصبه‌ای در حوالی مرو شاهجهان از توابع خراسان است. نشو و نماى او در خراسان بوده دوره جوانی و تحصیل خود را در آنجا گذرانده و پس از مراجعت از سفر مکه که مجبور به جلای وطن و ترک دار و دیار خود گشته است به‌ویژه هنگام انزوای خود در «یمگان» همیشه در فراق خراسان بی‌قرار بوده و در این معنی شعرهای مؤثر و سوزناک سروده است. ناصر خسرو قبل از سفر مکه در عهد امارت ابوسلیمان جعفر بیک بن داود بن میکائیل به خراسان مدتی به کارهای دیوانی مشغول بوده و میان اقران شهرتی بسزا داشته است. (دیوان، ج-ز) بعضی از اشعار او می‌رساند که خیلی هم صاحب عزت و احترام بوده و با اسباب تجمل زندگانی کرده چنان که گوید:

«همان ناصر من که خالی نبود ز من مجلس میر و صدر و وزیر» (دیوان، ص ۲۶)

تا این که در سال ۴۳۷ ه. ق به گفته خود، پس از بیداری از خواب غفلت برای یافتن حقیقت قدم در راه سفری هفت‌ساله نهاد و پس از سیاحت شهرها و سرزمین‌های بسیاری سرانجام در سال ۴۴۴ ه. ق به زادگاه خود، بلخ، بازگشت و به تنظیم گزارش این سفر طولانی پرداخت. حاصل آن سفرنامه‌ای است که از مهم‌ترین گونه‌های گزارش‌نویشت از سفر در زبان و ادبیات کهن ایران است؛ گزارشی جذاب و دقیق از وضع جغرافیایی شهرها و مکان‌های مختلف، مدارس و مساجد، معماری، عمران و شهرسازی، وضعیت معیشت مردم، عملکرد طبقات حاکم و آداب و رسوم مردم. به طور کلی، مراحل زندگی ناصر خسرو و مکان‌هایی که در آن حضور و عبور داشته است به شرح زیر، دسته‌بندی می‌شود:

مرحله اول: اشتغال به شغل دیوانی (مرو، پنج‌دیه، جوزجان، شبورغان، فاریاب، مرو الرود)

مرحله دوم: سفر اول حج پس از استعفا از شغل دیوانی (مرو، سرخس، نیشابور، قومن، دامغان، سمنان، ری، قزوین، خرزویل، سراب، تبریز، مرند، خوی، وان، وسطان، اخلاط، بطلیس، ارزن، میافارقین، آمد، حران، سروج، منبج، جلب، سرمین، معرۃ النعمان، حماة، عرقه، طرابلس، طرابرزن، جبیل، بیروت، صیدا، صور، عکه، حیفا، قیساریه، رمله، بیت‌المقدس، مکه)

مرحله سوم: بازگشت از مکه به بیت‌المقدس.

مرحله چهارم: سفر به مصر (بیت‌المقدس - مکه، عقلان، تنیس، قاهره، اسکندریه، قیروان)

مرحله پنجم: سفر دوم حج: (قاهره، قلزم، جار، مدینه، مکه)

مرحله ششم: بازگشت به مصر (قاهره) (مکه، مدینه، قلزم، قاهره)

مرحله هفتم: سفر سوم حج (قاهره، قلزم، جار - [مدینه] - مکه)

مرحله هشتم: بازگشت به مصر (مکه، [مدینه - جار - قلزم] قاهره)

مرحله نهم: سفر چهارم حج (قاهره، اسیوط، اخمیم، قوص، اسوان، عیذات، جدّه، مکه)

مرحله دهم: بازگشت به بلخ (مکه، طایف، یمامه، هجره، ابله، عبادان، مهروبان، ارجان، اصفهان، نایین، طبس، تون

(فردوس)، قاین، سرخس، مروالرو، فاریاب، بلخ).

و سفرنامه ناصر خسرو، شرح مشاهدات او از جاها و مکان‌هایی است که از آن گذر کرده و یا دمی در آن آرمیده است. موضوع مقاله پیش رو بررسی نحوه بازتاب پوشش افراد در این سفرنامه است که با توجه به گونه‌گونی مناطق مختلف، اطلاعات ارزشمندی را به دست دهد.

بیان مسأله

سفرنامه‌ها از مهم‌ترین منابع تحقیق در جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی، جغرافیا و تاریخ است. گزارش‌های سفرنامه عموماً صادقانه و بی‌غرض است که احوال و سنت‌های ملل را به تصویر می‌کشد و بیانگر چهره حقیقی حکومت‌ها است. به همین سبب بخش مهمی از اطلاعات فرهنگ عامه را در سفرنامه‌ها می‌توان یافت. (غلامرضایی، ۱۳۸۹: ۱۳۲) سفرنامه نویسی یکی از گام‌های استوار به سوی آشنایی و ارتباط میان ملت‌هاست. سفرنامه‌های به سبب روایت صریح و صمیمانه و گزارش سفرنامه‌ها به سبب روایت صریح و صمیمانه و گزارش حقیقی و به روز از رخدادها و تحولات اجتماعی و فرهنگی و سیاسی، بیش آثار دیگر مورد توجه مردمان و هم‌چنین تحلیل گران مسایل تاریخی و اجتماعی قرار گرفته‌اند. امروزه به مدد همین آثار مستند بسیاری از گره‌های تاریخی گشوده و برای بسیاری از پرسش‌های بی پاسخ، جواب‌هایی شایسته ارائه می‌شود (عرفان، ۱۳۸۶: ۱۹).

بنابراین سفرنامه‌ها تبلور اولین آشنایی‌های بین فرهنگی و سیاحان و سفرنامه نویسان مهم‌ترین واسطه‌های تجربه‌های میان فرهنگ‌ها و تمدن‌ها بوده‌اند (رحمانی، ۱۳۸۳: ۴۵). یکی از شاخصه‌های فرهنگی که غالب سیاحان از جمله ناصر خسرو به آن توجه نموده و گزارش داده‌اند، پوشاک و لباس افراد جامعه در مناطق مختلف است که در این مقاله ضمن بازخوانی سفرنامه ناصر خسرو، واکاوی این موضوع، انجام و به پرسش‌های زیر پاسخ داده شده است: ۱-

ناصر خسرو در سفرنامه‌اش به کدام جنبه نظام پوشاک بیشتر توجه نموده است؟ ۲- مقایسه بین پوشش مردم سرزمین‌های مختلف در سفر ناصر خسرو چگونه تبیین شده و بیانگر چه نکاتی است؟ ۳- کدام نوع پوشاک در سفرنامه ناصر خسرو نمود و بسامد بیشتری دارد و چرا؟

۳. پیشینه و روش تحقیق

سفرنامه‌ها به عنوان منابع مهم فرهنگی و اجتماعی و تاریخی، همواره مورد توجه پژوهشگران ادبی بوده‌اند و تحقیقات ارزشمندی پیرامون آن‌ها انجام شده است. یکی از سفرنامه‌های مهم ادبیات فارسی، سفرنامه ناصر خسرو است که پژوهشهایی با محوریت آن انجام شده است؛ مثلاً تجلی اردکانی و قبادی (۱۳۹۵) در مقاله «بازتاب اوضاع اقتصادی و رفاه اجتماعی قرن پنجم در سفرنامه ناصر خسرو» توصیف اوضاع اقتصادی مناطق سفر، وضعیت کشاورزی و صنعت و عوامل مؤثر بر آن را در این متن مطلوب ارزیابی کرده و مصر را در با توجه به گزارش ناصر خسرو به عنوانیک شهر شاخص در جهان اسلام از نظر شکوه عمارت‌ها، تنوع محصولات و گوناگونی مشاغل، بیان نموده‌اند. هم‌چنین ولی‌پور هفشجانی و سعیدپور (۱۴۰۰) در پژوهشی با عنوان «نگاهی به بازتاب باورداشت‌های عامیانه در سفرنامه ناصر خسرو» باورهای دینی را دارای بیشترین بسامد در سفرنامه بیان کرده و غلبه جنبه‌های عقلانی و دینی شخصیت ناصر خسرو را دلیل دوری او از باورهای خرافی در این اثر می‌دانند. موضوع بازتاب پوشاک در متون ادبی به عنوان یکی از مؤلفه‌های مهم فرهنگی جامعه، مورد توجه بسیاری از پژوهشگران بوده است و نمونه‌های مقاله زارعی (۱۳۹۲) با عنوان «بازتاب فرهنگ پوشاک و لباس در ادبیات ایران» (با نگاهی به دیوان حافظ) و بیان این نکته که حافظ از موضوع لباس هم برای بیان مقصود خود و هم برای بیان ماهیت و موجودیت واقعی لباس، بهره برده است و پژوهش نقابی و اسرافیل‌زاده (۱۴۰۲) درباره «نشانه‌شناسی نظام پوشاک در مثنوی مولوی» و ذکر این که مولوی توانسته است نظام نشانه‌های زبانی پوشاک را به نشانه‌های ادبی تبدیل کند و با کاربرد واژگان و نشانه‌های روزمره پوشاک، نشانه‌های تازه‌ای در متن بیافریند، قابل ذکرند.

بحث و بررسی

ناصر در این سفر شهرها و روستاهای فراوانی را از ایران و عراق و شام و حجاز و مصر مشاهده می‌کند شهرهایی چون نیشابور و دامغان و قزوین و تبریز و اصفهان و مرند و خوی و نائین و سرخس و وان و حران و حلب و طرابلس و بیروت و صیدا و صور و عکا و بیت المقدس و مکه و مدینه و طائف و اسکندریه و قاهره و... او در این سفر تجربیات فراوانی را کسب می‌کند و با مردمان گوناگون ملاقات می‌کند گاه احترام و عزت می‌بیند و گاه دچار آزردگی و رنج فراوان می‌شود. او مشاهدات خود را با نثری ساده و دور از تکلف در سفرنامه‌اش بیان می‌کند نگاه تیزبین او از هیچ موضوعی به سادگی عبور نمی‌کند و در آن عمیق، می‌نگرد و بازگو می‌کند یکی از این موضوعات، پوشاک و لباس مردم است که آن را شناسنامه و هویت ظاهری یک قوم و ملت می‌دانند و در هر منطقه و طایفه‌ای متفاوت است و از اقوام دیگر متجلی است، عوامل مختلفی از قبیل شرایط جغرافیایی طبقه اجتماعی اعتقادات قومی و مذهبی و... در نوع آن تاثیر بسزایی دارد. ناصر خسرو در طول سفر خود و در مسیر عبور و اقامت در شهرها گاهی به طور مختصر به وصف پوشش مردم آن دیار پرداخته است.

۴-۱. پوشش با کارکرد واقعی (محافظت)

۴-۱-۱. تن پوش

پوشش‌ها تنوع زیادی دارند از هر گروه اجتماعی به گروه اجتماعی دیگر، از قومی به قوم دیگر می‌توان این تفاوت‌ها را مشاهده کرد. یکی از دسته‌بندی‌های رایج درباره لباس براساس پوشش اندام‌های تن انسان است که به «سرپوش (چهره‌بند پیشانی بند، روبنده، برقع و دهان‌تن‌پوش) جامه زیرین (زیرپوش) و [جامه] روی (بالاپوش) کمربند، دست پوش (دستکش و مچ‌بند) پای جامه (شلوار و تنبان و شلیته) پا پوش و پافزار (پاتاوه و موزه) (ایرانیکا، ۱۳۸۳: ۲۶) تقسیم می‌شوند؛ پوشش بدن و محافظت از آن در برابر سرما و گرما، نخستین و اساسی‌ترین کارکرد لباس است که فارغ از رنگ و طرح آن است و آن را به عنوان یک نیاز زیستی، مطرح می‌کند. ناصر خسرو در سفر به سمت بصره از برآورده نشده این نیاز دچار رنج و آزار می‌شود و ماجرا را این‌گونه شرح می‌دهد:

۴-۱-۱-۱. پلاس

«از برهنگی و عاجزی به دیوانگان مانند بودیم و سه ماه بود که موی سر باز نکرده بودیم و خواستم که در گرمابه روم، باشد که گرم شوم که هوا سرد بود و جامه نبود و من و برادرم هریک به لنگی کهنه، پوشیده بودیم و پلاس‌پاره‌ای در پشت بسته از سرما. گفتم اکنون ما را که حمام گذارد؟ خُرجینکی بود که کتاب در آن می‌نهادم؛ بفروختم و از بهای آن، درمکی چند سیاه در کاغذی کردم که به گرمابه‌بان دهم تا باشد که ما را درمکی زیاده‌تر در گرمابه بگذارد که شوخ از خود باز کنم. چون آن درمکها پیش او نهادم در ما نگریست. پنداشت ما دیوانه‌ایم. گفت بروید که هم‌اکنون مردم از گرمابه بیرون آیند و نگذاشت که ما به گرمابه در رویم. از آنجا با خجالت بیرون آمدیم و به شتاب برفتیم. کودکان بر در گرمابه بازی می‌کردند. پنداشتند ما دیوانگانیم. در پی ما افتادند و سنگ می‌انداختند و بانگ می‌کردند. ما به گوشه‌ای باز شدیم و به تعجب در کار دنیا می‌نگریستیم» (قبادیانی، ۱۳۷۵: ۱۲۹).

«من به زبان تازی گفتم که راست می‌گویی ما آنیم که پلاس پاره‌ها در پشت بسته بودیم آن مرد خجل شد و عذرهای خواست» (۱۳۱).

این شرایط برای ناصر خسرو به قدری دشوار و دردآور بوده است که وقتی، آشنایی پیدا می‌شود که به او یاری برساند به خاطر نداشتن لباس مناسب از حضور در نزد او خودداری می‌کند تا هنگامی که بتواند جامه‌ای نیکو فراهم آورد؛

«پس مرا در آن حال با مردی پارسی که هم از اهل فضل بود آشنایی افتاده بود احوال مرا نزد وزیر بازگفت چون وزیر شنید مردی را با اسبی نزدیک من فرستاد که چنان که هستی برنشین و نزدیک من آی من از بدحالی و برهنگی شرم داشتم و رفتن مناسب ندیدم رُقع‌ای نوشتم و عذری خواستم... در حال سی دینار فرستاد که این را به بهای تن جامه بدهید از آن دو دست جامه نیکو ساختم و روز سیوم به مجلس وزیر شدم» (همان: ۱۲۹ و ۱۳۰).

نیاز اساسی انسان به پوشاک باعث می‌شود که گاهی افراد از سر اضطرار، آن را از دیگران بربایند به این آسیب اجتماعی در سفرنامه ناصر خسرو اشاره شده است؛

«هر که را بی خفیر [نگهبان] یابند بگیرند و برهنه کنند پس از هر قومی خفیری باشد تا از آن حدّ بتوان گذشت» (همان: ۱۱۸).

۲-۱-۱-۴. فوطه

فوطه در اصل دارای چهار معنی است: که برخی از آن‌ها در سفرنامه ناصر خسرو بیان شده است: نوعی شلوار نازک و قطعه پارچه‌ای که برای پوشاندن عورت و ران‌ها به کار می‌رود و برای مردان لنگ است. نوعی عمامه یا قطعه پارچه‌ای که بر سر پیچند. قطعه پارچه‌ای که برای حفاظت در برابر آفتاب به پشت می‌اندازند. پارچه نازک یا پیش‌بندی که هنگام داخل شدن به حمام به کمر می‌بندند. حوله، جامه نگارین، چادر خط‌دار، نوعی جامه که از هند آورند، نوعی جامه نقش‌دار هندی که به جای ازار بر کمر بندند و نوعی منسوج خاص زاهدان و صوفیان نیز برای فوطه ذکر شده است. «مردی جوان تمام هیکل پاک صورت از فرزندان امیرالمؤمنین حسین بن علی بن ابی طالب صلوات الله علیهما و موی سر سترده بودی بر استری نشسته بود و خویشتن پیراهنی پوشیده سفید با فوطه‌ای فراخ بزرگ چنان که در بلاد عرب رسم است و به عجم درآه می‌گویند و گفتند آن پیراهن را دیبقی می‌گویند» (همان: ۸۶)

۳-۱-۱-۴. گلیم

«در آن [معره النعمان] مردی بود که ابوالعلاء معری می‌گفتند. نابینا بود و رئیس شهر او بود نعمتی بسیار داشت و بندگان و کارگران فراوان و خود همه شهر او را چون بندگان بودند و خود طریق زهد پیش گرفته بود گلیمی پوشیده و در خانه نشسته نیم من نان جوین را تبه کرده که جز آن هیچ نخورد» (همان: ۱۵).

۴-۱-۱-۴. پوشش جنگی (سپر)

گاهی کاربرد لباس به دلیل جلوگیری از آسیب‌های محیطی است همانند پوشش‌های گوناگونی که در جنگ برای محافظت از تیر و نیزه و... به کار می‌رود و یا واژه‌های جوشن و خفتان و سپر و... در متون ادبی، مطرح شده است. در سفرنامه ناصر خسرو به این نوع پوشش، نیز اشاره شده است؛ «و به نزدیک دیوار به اندازه سپری بزرگ بر سنگ نقشی است گویند که حمزه بن عبدالمطلب عم رسول علیه السلام آنجا نشسته است سپری بر دوش بسته پشت بر آن دیوار نهاده و آن نقش سپر اوست» (همان: ۳۸).

۲-۱-۲. سرپوش

پوشش سر در هر قوم و ملتی، بیانگر مراتب و جایگاه اجتماعی اشخاص در آن جوامع است. «همواره ارتباط مستقیمی میان پوشش سر و منزلت اجتماعی افراد جامعه در تاریخ ایران برقرار بوده است. پوشش سر در تاریخ پوشاک ایران به عنوان یکی از مباحث فرهنگی و اجتماعی جایگاه مهم و لیکن ناشناخته دارد» (یوسف‌پور و فیاض‌انوش، ۱۳۹۵: ۱۸۹)

به همین علت ناصر خسرو به هنگام عبور از شهرهای مختلف به پوشش سر از قبیل عمامه و دستار توجه دارد و آن را به منزله یک پوشش دارای شأن اجتماعی، بیان می‌کند:

۴-۱-۲-۱. عمامه

«مردی جوان تمام هیکل پاک صورت از فرزندان امیرالمؤمنین حسین بن علی بن ابی طالب صلوات الله علیهما و موی سر سترده بودی بر استری نشسته بود و خویشان پیراهنی پوشیده سفید با فوطه‌ای فراخ بزرگ چنان که در بلاد عرب رسم است و به عجم درآه می‌گویند و گفتند آن پیراهن را دیبقی می‌گویند و قیمت آن ده هزار دینار باشد و عمامه‌ای هم از آن رنگ بر سر بسته و هم چنین تازیانه‌ای عظیم قیمتی در دست گرفته» (همان: ۸۶)

۴-۱-۲-۲. دستار

«به شهری رسیدیم که آن را اسیوط می‌گفتند... و بدین اسیوط از صوف [پشم] گوسفند دستارها بافند که مثل او در عالم نباشد و صوفهای باریک که به ولایت عجم آورند و گویند مصری است همه از این صعیدالاعلی باشد چه به مصر خود صوف نبافند» (همان: ۹۰)

۴-۱-۲-۳. وقایه

پوشش زنان و مردان در هر جامعه‌ای بنا به تفاوت فطری و اجتماعی زن و مرد متفاوت و گوناگون است. در جوامع گذشته اعم از اسلامی و غیر آن زنان با حجاب سر و پوشیده در عرصه اجتماع، حاضر می‌شده‌اند؛ البته اشاره به حضور زنان و پوشش آنان در جامعه در سفرنامه ناصر خسرو، بسامد زیادی ندارد و این موضوع کاملاً منطبق بر نظام اجتماعی گذشته است که نقش زن بیشتر در خانه و تربیت فرزند بوده است اما در مواردی اندک، پوشاک ویژه بانوان هم ذکر شده است که «وقایه» یکی از آن پوشش‌هاست که «نوعی چادر ابریشمی یا پنبه‌ای اشت که زنان محترم شرق بر سر می‌انداختند و صورت را تا زانو می‌پوشانیده است» (کمپانی، ۱۳۹۱: ۱۳۴).
«و آنجا قصب رنگین بافند از عمامه‌ها و وقایه‌ها و آنچه زنان پوشند» (همان: ۵۱).

۴-۱-۳. پاپوش:

واژه‌هایی که برای پوشش پا استفاده می‌شود متنوع و دارای گونه‌گونی لفظی و معنایی است که «کفش»، «نعلین»، «موزه»، «پاتو»، «پافزار»، «پاچوک» و... نمونه‌هایی از این الفاظ هستند. در سفرنامه ناصر خسرو سه مورد اشاره به پاپوش شده است که اولی بیانگر یک آسیب اجتماعی (دزدیدن کفش) در جوامع مختلف و ذکر احوال مردم دیلم که از این عیب بری هستند و دومی به جنس چرمی که از پوست گاو برای ساخت نعلین استفاده می‌شود و سوم به «پاتاوه» که در آیین جشن فتح خلیج استفاده می‌شده است؛

۴-۱-۳-۱. کفش:

«و مردمان در ولایت وی [دیلم] به مسجد آدینه روند همه کفش ها را بیرون مسجد بگذارند و هیچکس کفش آن کسان را نبرد» (ص ۷).

۲-۳-۱.۴. نعلین:

«و یک عدد پوست گاو آورده بودند از حبشه که هم‌چو پوست پلنگ بود و از آن نعلین سازند.» (همان: ۷۴).

۳-۳-۱.۴. پاتابه

«در پیش او سیصد مرد دیلم می‌رفت همه پیاده و جامه‌های زربفت رومی پوشیده و میان بسته آستین‌های فراخ به رسم مردم مصر همه با زوپین‌ها و تیرها و پای‌تابه‌ها^۱ پیچیده و مظلّه‌داری با سلطان می‌رود بر اسبی نشسته و دستاری زرین مرصّع بر سر او و دستی جامه پوشیده که قیمت آن ده هزار دینار زر مغربی باشد» (همان: ۶۸).

۲-۴. پوشش با کارکرد تشریفاتی

نحوه پوشش افراد جامعه، فراتر از پوشندگی لباس، دارای معنا و پیام است «معنای هر سبک و هر نحوه پوشش از خلال نسبتی که با مقوله‌هایی نظیر مردانگی یا زنانگی، طبق، منزلت، نقش اجتماعی، ارزش‌ها یا ضد ارزش‌ها و به طور کلی با ساختارهای اجتماعی برقرار می‌کند، درک می‌شود. این نسبت‌ها قراردادی‌اند؛ یعنی از جایی آغاز به حیات کرده‌اند و همیشه امکان تغییر یا مرگ نحوه پوشش وجود دارد» (جوادی یگانه و کشفی، ۱۳۸۶: ۶۶). در سفرنامه ناصر خسرو به این کارکرد لباس در دیلم اشاره شده است در این کارکرد لباس، نوع و طرح و رنگ و جنس پارچه، معنا و پیام خاصی دارد؛ مثلاً در نمونه زیر رنگ سفید لباس، پاکی و معصومیت را بیان می‌کند و آستین‌های فراخ، شکوه لباس را افزایش می‌دهد:

«آن وقت سلطان از همه لشکر و جنیت‌ها دور می‌آمد... بر استری نشسته بود، زین و لگامی بی تکلف چنان که زر و سیم بر آن بنود و خویشان پیراهنی پوشیده بود سفید با فوطه‌ای فراخ بزرگ چنان که در بلاد عرب رسم است و به عجم درآه می‌گویند و گفتند آن پیراهن را دیبقی می‌گویند. و عمامه‌ای هم از آن رنگ بر سر بسته و هم‌چنین تازیانه‌ای عظیم در دست گرفته و در پیش او سیصد مرد دیلم می‌رفت همه پیاده و جامه‌های زربفت رومی پوشیده و میان بسته آستین‌های فراخ به رسم مردم مصر... و مظلّه‌داری با سلطان می‌رود بر اسبی نشسته و دستاری زرین مرصّع بر سر او و دستی جامه پوشیده که قیمت آن ده هزار دینار مغربی باشد.» (همان: ۸۶).

۱-۲-۴. پارچه‌های فاخر

ناصر خسرو به هنگام ورود و اقامت در شهر تیس، گزارش می‌کند که همه معاملات این شهر با کشتی انجام می‌شده است و صنعت نساجی از عوامل پیشرفت اقتصادی در این شهر است مسلمانان در حریربافی و تهیه پارچه‌های گلدار ابریشمی و فرش‌بافی یگانه بودند.

۴-۲-۱-۱. قصب

«و آنجا قصب رنگین^۲ بافند از عمامه‌ها و وقایه‌ها و آنچه زنان پوشند از این قصبهای رنگین هیچ جا مثل آن نبافند که در تنیس و آنچه سپید باشد به دمیاط بافند و آنچه در کارخانه سلطان بافند به کسی نفروشد و ندهند. شنیدم که ملک فارس بیست هزار دینار به تنیس فرستاده بود تا به جهت او یک دست جامه خاص بخرند و چند سال آنجا بودند و نتوانستند خریدن و آنجا بافندگان معروفند که جامه خاص بافند و شنیدم که کسی آنجا دستار سلطان مصر بافته بود آن را پانصد دینار زر مغربی فرمود و من آن دستار دیدم گفتند چهارهزار دینار مغربی ارزد» (همان: ۵۱).

۴-۲-۱-۲. بوقلمون

و بدین شهر تنیس بوقلمون بافند که در همه عالم جای دیگر نباشد آنجامه‌ای زرین است که به هر وقتی از روز به لونی دیگر نماید و به مغرب و مشرق آنجامه از تنیس برند و شنیدم که سلطان روم کسی فرستاده بود و از سلطان مصر درخواست بود که صد شهر از ملک وی بستاند و تنیس به وی دهد سلطان قبول نکرد و او را از آن شهر مقصود قصب و بوقلمون بود» (۵۱ و ۵۲).

«و قصب و بوقلمون که جهت سلطان بافند همه را بهای تمام دهند چنان که مردم به رغبت کار سلطان کنند نه چنان که در دیگر ولایتها که از جانب دیوان و سلطان بر صنّاع سخت پردازند و جامه‌های عمارت شتران و نمودن اسبان بوقلمون بافند به جهت خاص سلطان» (۵۳).

۴-۲-۱-۳. کتان

«و یکی از آن جزائر که در آن دریاست سقلیه است که از مصر کشتی به بیست روز آنجا رسد و... از آنجا کتان^۳ باریک آورند و تفصیلهای با علم باشد که یکی از آن به مصر ده دینار مغربی ارزد.» (۵۸)

۴-۳. پوشش با کارکرد آیینی

هر جامعه‌ای دارای آیین و مراسم ویژه خود است گاهی اوقات این آیین‌ها با پوشش خاصی برگزار می‌شود که در این صورت، پوشاک، کارکرد اجتماعی - فرهنگی می‌یابند و یک مؤلفه آیینی به شمار می‌روند؛ در سفرنامه ناصر خسرو به برخی از این آیین‌ها و پوشش ویژه آن اشاره شده است؛

۴-۳-۱. لباس جشن فتح الخلیج

«آن روز بزرگتر عیدها باشد که آن را رکوب فتح الخلیج گویند چون موسم آن نزدیک رسد بر سر آن جوی بارگاهی عظیم متکلف به جهت سلطان بزنند از دیبای رومی همه به زر دوخته و به جواهر مکمل کرده با همه آلات که در آنجا باشد چنان که صد سوار در سایه آن بتوانند ایستاد و در پیش این شراع خیمه‌ای بوقلمون و خرگاه عظیم زده باشند و پیش از رکوب در اصطبل سه روز طبل و بوق و کوس زنند تا اسبان به آن آواها الفت گیرند تا چون سلطان بر نشیند

ده هزار مرکب به زین زرین و طوق و سرافسار مرصع ایستاده باشند همه نمد زینهای دیبای رومی و بوقلمون قاصداً بافته باشند و نه بریده و نه دوخته... بر هر اسبی جوشنی افکنده و خودی بر کوهه زین نهاده» (قبادیانی، ۱۳۷۵: ۶۵).

۲-۳-۴. جامه کعبه

آنچه مسلم است این که ناصر خسرو یک نفر سیاح عادی نبوده بلکه شخصیت بزرگی در نظر مردم مصر داشته است و برخی شواهد و قرائن نیز گویای این امر است؛ مثلاً در سال ۴۳۹ ه در موسم حج به علت قحطی در مکه، خلیفه فاطمی مردم را از سفر حجاز نهی کرد و ناصر خسرو به همراه کاروانی برای تحویل جامه کعبه^۴، عازم حج شد: «پس در سنه تسع و ثلثین و اربعمائه سجل سلطان بر مردم خواندن که امیر المؤمنین می‌فرماید که حجاج را امسال مصلحت نیست که سفر حجاز کنند که امسال آنجا قحطی و تنگی است و خلق بسیار، مرده است این معنی به شفقت مسلمانی می‌گویم و حجاج در توقف ماندند و سلطان جامه کعبه می‌فرستاد به قرار معهود که هر سال دو نوبت جامه کعبه بفرستادی و این سال چون جامه به راه قلمز گسیل کردند من با ایشان برفتم» (همان: ۸۲).

۲-۳-۴. خلعت

«و در این سال سی و پنج هزار آدمی از حجاز به مصر آمدند و سلطان همه را جامه پوشانید و اجری داد تا سال تمام که همه گرسنه و برهنه بودند تا باز باران‌ها آمد و در زمین حجاز طعام فراخ شد. و آنجامه کعبه و از آن خدم و حاشیه و امرای مکه و مدینه صله امیر مکه و مشاهره او هر ماه سه هزار دینار و اسب و خلعت^۵ بود» (همان: ۸۵). «کلید خانه کعبه گروهی از عرب دارند که ایشان را بنی شیبه گویند و از سلطان مصر ایشان را مشاهره خلعت بودی (همان: ۱۱۲)

۴-۳-۴. جامه احرام

«و احرام گرفتن آن باشد که جامه دوخته از تن بیرون کنند و ازاری دیگر یا چادری بر خویشان درپيچند» (همان: ۹۸). «مردم یمن که به حج آیند عامه آن چون هندوان هر یکی لنگی بر بسته و مویها فرو گذاشته و ریشها بافته و هر یک کتاره قطیفی چنان که هندوان در میان زده و گویند اصل هندوان از یمن بوده است و کتاره قتاله بوده است معرب کرده‌اند (همان: ۱۱۳)

۵-۳-۴. لباس زهد

«خود طریق زهد پیش گرفته بود گلیمی پوشیده و در خانه نشسته نیم من نان جوین را تبه کرده که جز آن هیچ نخورد» (همان: ۱۵).

بعد از آن که حال دنیاوی ما نیک شده بود هر یک لباسی پوشیدیم روزی به در آن گرمابه شدیم که ما را در آنجا نگذاشتند چون از در در رفتیم گرمابه بان و هر که آنجا بودند همه بر پای خاستند و بایستادند چندان که ما در حمام

شدیم... و به وقتی که بیرون آمدیم هر که در مسلخ گرمابه بود همه بر پای خاستند و نمی‌نشستند تا ما جامه پوشیدیم و بیرون آمدیم» (۱۳۱).

به طور کلی پوشش‌هایی که در سفرنامه ناصر خسرو در سرزمین‌های اسلامی گزارش شده‌اند به شرح جدول زیر است:

جدول ۱. انواع پوشاک در سفرنامه ناصرخسرو

ردیف	نام	نوع	ردیف	نام	نوع
۱	عمامه	سرپوش	۸	درآعه ^۶	تن‌پوش
۲	دستار	سرپوش	۹	لنگ	تن‌پوش
۳	وقایه	سرپوش	۱۰	پلاس	تن‌پوش
۴	چادر	سرپوش	۱۱	گلیم	تن‌پوش
۵	فوطه	تن‌پوش	۱۲	کفش	پاپوش
۶	پیراهن	تن‌پوش	۱۳	نعلین	پاپوش
۷	دیبی ^۷	تن‌پوش	۱۴	پاتابه	پاپوش
۸	خلعت	تن‌پوش	۱۶	ازار	پاپوش

۴-۴. حرفه‌های مربوط به پوشاک

شغل‌ها و حرفه‌های زیادی در ارتباط با لباس و پوشاک به وجود آمده‌اند که خیاطی و بافندگی و رفوگری نمونه آن‌هاست و به هر سه مورد در سفرنامه ناصرخسرو نیز اشاره شده است:

«و در آنجا کاروان سرایی دیدم که دارالوزیر می‌گفتند در آنجا قصب فروشند و دیگر هیچ و در اشکوب زیر خیاطان نشینند و در بالای رفان^۸ رفوگران» (۷۸).

نتیجه‌گیری

سفرنامه ناصرخسرو، منبع ارزشمند و معتبری است که با مطالعه آن بسیاری از اطلاعات جغرافیایی، تاریخی، فرهنگی، اجتماعی، سیاسی، دینی و مردم‌شناسی به دست می‌آید. نحوه پوشش افراد جامعه در سرزمین‌های جهان اسلام در قرن پنجم از جمله مواردی است که در این اثر بیان شده است. بر اساس شواهد متنی سفرنامه، ناصرخسرو به هر سه جنبه محافظتی، تزئینی و آیینی لباس در این اثر توجه داشته است. جنبه نگهداری و محافظت لباس از بدن در برابر سرما به در راه سفر به بصره و رنج و درد برهنگی به خوبی توصیف شده است. هم‌چنین پوشش‌های آیینی بیش از سایر جنبه‌های پوشاک، مورد توجه نویسنده بوده است؛ به‌ویژه در سفر حج که ناصرخسرو جامه کعبه را از مصر به مکه می‌برد. هم‌چنین پوشش سلطان و سربازان و در جشن فتح خلیج و تشریفات مربوط به آن مفصلاً بیان شده است.

مقایسه‌ای بین پوشش مردم در بلاد عرب و عجم و همچنین یمن و هند انجام شده است. جنبه تزئینی لباس به هنگام توصیف پارچه‌های نیکو و فاخر که در شهر تنیس بافته می‌شود و لباس‌های خاصی که از آن می‌سازند، مطرح شده است. ناصر خسرو به انواع پوشاک از تن پوش و سرپوش و پاپوش اشاره کرده و در بسیاری از موارد به جنس و بهای آن نیز پراخته است با توجه به حضور کم‌رنگ بانوان در صحنه اجتماعی سستی، به موضوع زنان و پوشش آن‌ها به ندرت پرداخته شده است. حرفه‌های مربوط به لباس همانند خیاطی و بافندگی و رفوگری نیز مورد توجه نویسنده بوده است که بنا به موقعیت به آن اشاره کرده است.

پی‌نوشت‌ها

- ۱- بندهای نعلین و پاپیچ؛ نوعی پوشش که تا ساق پا را می‌پوشاند و بیشتر مسافران در پا می‌کنند. (کمپانی، ۱۳۹۱: ۲۸)
- ۲- حریر نقش‌دار رنگارنگ. (کمپانی، ۱۳۹۱: ۱۰۳)
- ۳- نوعی پارچه نازک که از پوست گیاهی به همین نام بافند و در برابر نور ماه می‌پوسد و پاره می‌شود. (همان: ۱۰۷)
- ۴- در روایاتی که در تفسیر سوره بقره در ذیل داستان هاجر و اسماعیل و آمدنشان به سرزمین مکه نقل می‌کنند، آمده است که هاجر بعد از ساخته شدن کعبه، پرده‌ای بر در آن آویخت. اما پرده‌ای که به همه اطراف کعبه می‌آویزند، بطوری که گفته‌اند، اولین کسی که این کار را باب کرد، یکی از تبع‌های یمن بنام ابوبکر اسعد بود که آن را با پرده‌ای نقره باف پوشانید، پرده‌ای که حاشیه آن با نخ‌های نقره‌ای بافته شده بود. بعد از تبع نامبرده، جانشینانش این رسم را دنبال کردند، و سپس مردم بارواندازهای مختلف آنرا می‌پوشاندند، بطوری که این پارچه‌ها روی هم قرار می‌گرفت و هر جامه‌ای می‌پوسید، یکی دیگر روی آن می‌انداختند. تا زمان قصی بن کلاب رسید، او برای تهیه پیراهن کعبه کمکی سالیانه بعهد عرب نهاد (و بین قبائل سهمی قرار داد) و رسم او هم‌چنان در فرزندان باقی بود، از آن جمله ابو ربیع بن مغیره یکسال این جامه را می‌داد و یکسال دیگر قبائل قریش می‌دادند. در زمان رسول خدا صلی الله علیه و آله آن جناب کعبه را با پارچه‌های یمانی پوشانید و این رسم هم‌چنان باقی بود، تا سالی که خلیفه عباسی به زیارت خانه خدا رفت، خدمه بیت از تراکم پارچه‌ها بر پشت بام کعبه شکایت کردند و گفتند: مردم اینقدر پارچه‌ها بر کعبه می‌ریزند که خوف آن هست، خانه خدا از سنگینی فرو بریزد. مهدی عباسی دستور داد همه را بردارند، و به جای آن‌ها، فقط سالی یک پارچه بر کعبه بیاویزند. که این رسم هم‌چنان تا امروز باقی مانده و البته خانه خدا، پیراهنی هم در داخل دارد. و اولین کسی که داخل کعبه را جامه پوشانید، مادرعباس بن عبدالمطلب بود، که برای فرزندش عباس نذر کرده بود. عباسیان هم‌چنان نسبت به جامه پوشاندن به کعبه عنایت خاصی را از خود نشان می‌دادند. تا اینکه دولت آنان رو به ضعف و سستی گذاشت، از این پس جامه را نسبت به ضعف و قدرت سیاسی، گاه پادشاهان مصر و گاهی پادشاهان یمن آماده می‌کردند و می‌فرستادند مورخان بر این باورند که تبع حمیری پادشاه یمن نخستین کسی بود که در عصر جاهلی کعبه را ابتدا با پوششی از چرم و سپس با پارچه‌های مخطوط حریر یمنی پوشاند. پس از آن نیز قریشیان به کمک هم پوشش کعبه را تأمین می‌کردند و کعبه با چادرهای خز زرنگار سبز و زرد و با کتان نازک پوشیده می‌شد. [۱] هم‌چنین محمد کعبه را پارچه‌ای یمنی پوشانید و علی نیز همه ساله از عراق برای کعبه پرده‌ای می‌فرستاد. پادشاهان مصر در طول دوران ممالیک از آغاز وقفی که از سوی ملک صالح اسماعیل قرار داده شد همواره جامه سیاهی را ویژه برون کعبه، در هر سال ارسال می‌داشتند. تا پیش از مهدی عباسی، خلیفه عباسی پرده‌های نو بر روی پرده‌های پیشین انداخته می‌شد تا اینکه در سال ۱۶۰ ه. ق این خلیفه به حج رفت. خادمان کعبه از انبوهی پرده‌ها بر روی کعبه شکایت کردند و گفتند بیم آن می‌رود که خانه صدمه ببیند. مهدی عباسی خلیفه مسلمین دستور داد پرده‌ها را بردارند و تنها یک پرده بر آن بگذارند و سالی یک بار آن را عوض کنند. این سنت تا به امروز ادامه دارد. (پایگاه اطلاع رسانی حوزه تاریخ درج: ۰۸/۱۲/۱۳۸۸ <<https://hawzah.net>>)

- ۵- جامه دوخته که کسی راپوشانند، جامه که ملوک و امرا به کسی بخشد و آن کمتر از سه پارچه نباشد. (کمپانی، ۱۳۹۱: ۵۷)
- ۶- در مغرب، دراعه با تلفظ دراعه به چادر یا روپوشی بزرگ گفته می‌شد (دوزی، ص ۱۷۷)
- ۷- نوعی جامه نفیس. نوعی از قماش باشد در نهایت لطافت (دهخدا).

منابع

- ایرانیکا (۱۳۸۳). پوشاک در ایران زمین (از سری مقالات ایرانیکا). زیر نظر احسان یار شاطر. ترجمه پیمان متین. با مقدمه بلوک باشی. تهران: امیرکبیر.
- تجلی اردکانی، اطهر. قبادی حبیب‌آباد، عشرت. (۱۳۹۵). بازتاب اوضاع اقتصادی و رفاه اجتماعی قرن پنجم در سفرنامه ناصر خسرو. مجله مطالعات ایرانی. س ۱۵. ش ۳۰. صص ۴۱-۶۲.
- جوادی یگانه، محمدرضا و کشفی، سیدعلی (۱۳۸۶). نظام نشانه‌ها در پوشش. فصلنامه کتاب زنان. ۱۰ (۳۸): ۶۲-۸۷.
- حسینی مؤخر، سیدمحسن، گودرزی، حجت، گودرزی، کورش (۱۳۹۴). بررسی و تحلیل کیفیت پوشاک در آیین‌های اساطیری و عرفانی. فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی. س ۱۱. ش ۴۱. صص ۱۴۱-۱۶۵.
- خوانساری، خسرو. (۱۳۹۴) نکته‌سنجی ناصر خسرو در سفرنامه‌نویسی، مجموعه مقالات همایش حکیم ناصر خسرو قبادیانی، دانشگاه شهید بهشتی. صص ۵۶۸-۵۷۷. بازیابی شده در تارنما <sid. ir/paper/848362>
- دُزی، رپنهاور (۱۳۴۵) فرهنگ البسه مسلمانان. ترجمه حسینعلی هروی. تهران: دانشگاه تهران.
- دشتی، علی. (۱۳۶۲). تصویری از ناصر خسرو، تهران: جاویدان.
- دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۴۵). لغت‌نامه. تهران: دانشگاه تهران.
- رحمانی، جبار. (۱۳۸۳). رخدادها فهم در سفرنامه‌ها. کتاب تاریخ و جغرافیا. سال ۷.
- زارعی، اسداله (۱۳۹۲). بازتاب فرهنگ پوشاک و لباس در ادبیات ایران. فصلنامه علم و فرهنگ. ش ۱. صص ۶۳-۷۲.
- قبادیانی، ناصر خسرو. (۱۳۷۵) سفرنامه. به تصحیح محمد دبیرسیاقی. تهران: زوآر.
- کمپانی، نسیم. (۱۳۹۱). فرهنگ اصطلاحات پارچه و پوشاک در ایران (از دوران باستان تا آغاز عصر پهلوی). تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- نقابی، عفت، اسرافیل‌زاده، مهنوش (۱۴۰۲). نشانه‌شناسی نظام پوشاک در مثنوی مولوی. متن‌پژوهی ادبی. دوره ۳۷. ش ۹۸. صص ۱۰۷-۱۳۶.
- ولی‌پور هفشجانی، شهناز، سعیدی‌پور، امیرحسین (۱۴۰۰). نگاهی به بازتاب باورداشت‌های عامیانه در سفرنامه ناصر خسرو. فصلنامه نقد، تحلیل و زیبایی‌شناسی متون. دوره ۳. ش ۱۶. صص ۸۶-۱۱۰.

Examining the reflection of Muslim clothing in Nasser Khosrow's travelogue

Tahere mirzaei

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Payam Noor University, Tehran, Iran

Abstract

Clothing and the manner of covering people in the society, as one of the important cultural indicators, has been considered in many literary texts, and its various aspects have been brought up in literary prose and poems. Travelogues are one of these valuable sources in which the clothing system of the people has been reported. In this article, which is provided with a descriptive-analytical method and using library sources, Nasser Khosrow's travelogue, which is perhaps the most accurate source of its kind, has been analyzed from the perspective of reflecting the clothing of Muslims in different parts of the Islamic world. Explain the position of clothing among the cultural components of society and show the variety of clothing worn by people in different cities. To achieve this goal, the text of the travelogue has been carefully studied and reviewed several times, and the materials related to clothing have been extracted and analyzed and evaluated. The findings of the research show that the types of clothing such as daraa (bodysuit), dastar (cap) and nalin (footwear) are mentioned in the travelogue and the topic of clothing in this book is from three perspectives: real function, ceremonial function and function. The ritual is remarkable. But Nasser Khosrow paid more attention to ritual clothing such as Kaaba robes, Ihram, and Sultan's clothing during the victory celebration. Also, in the report that he presents about the city of Tannis in the east of the Nile River, he has detailed the production of fine and good fabrics (Qasb) and tailoring of special clothes. Professions related to clothing, such as tailoring and tailoring, were also not hidden from Nasser Khosrow's eyes. It is noteworthy that in this travelogue women's clothing is rarely mentioned.

Keywords: Literature of the 5th century, Safarnameh, Naser Khosrow, covering Muslims.

بررسی آکوستیکی فرایند واجی اضافه در لهجه اصفهانی

عاطفه سادات میرسعیدی

عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد اصفهان (خوراسگان)

atefemirsaeedi@gmail.com

چکیده

در این مقاله، بر مبنای این فرضیه‌ها که اضافه شدن همخوان‌ها و واکه‌ها در واژه‌ها، تصادفی نیست و بین صدای اضافه‌شده و صداهاى هم‌جوار آن نوعی همگونی آکوستیکی وجود دارد، فرایند واجی اضافه در گفتار سخن‌گویان اصفهانی مورد بررسی آکوستیکی قرار گرفت. بدین منظور، تحلیل آکوستیکی در رابطه با متغیرهای فیزیکی شدت صوت، دیرش، سازه اول (F1)، سازه دوم (F2)، و سازه سوم (F3) آواهای هم‌جواری انجام گرفت که در آن‌ها فرایند اضافه اعمال می‌گردد. در این راستا، تعداد ۲۲ واژه ضبط شده تجزیه و تحلیل آکوستیکی شد. این بررسی شامل تحلیل ویژگی‌های آکوستیکی هر یک از آواهای مورد نظر در بافت اضافه شدن همخوان یا واکه در واژه‌های لهجه اصفهانی در مقایسه با فارسی معیار است. نتایج تجزیه و تحلیل‌ها در این تحقیق نشان می‌دهد که در زیربنای فرایند واجی اضافه در لهجه اصفهانی نوعی همگونی آکوستیکی در متغیرهای فیزیکی شدت، دیرش، سازه اول، دوم، و سوم وجود دارد.

کلیدواژه‌ها: اضافه، شدت صوت، دیرش، سازه اول، سازه دوم، سازه سوم، طیف‌نگاشت صوتی، لهجه اصفهانی.

۱- مقدمه

هر زبان در طول تاریخ خود تحت‌تاثیر عواملی چند از جمله عوامل جغرافیایی، فرهنگی، برخورد زبان‌ها و غیره، دست‌خوش دگرگونی‌های فراوان می‌شود که در پی آن، گونه‌ها و صورت‌های زبانی متفاوتی پدیدار می‌گردد. بنابراین در یک جامعه زبانی گونه‌های متفاوت زبانی وجود دارد. با جمع‌بندی تعاریفی که در متون زبان‌شناسی برای «گوش» و «لهجه» آمده، می‌توان این دو مفهوم را بدین صورت تعریف کرد: «گوش» به عنوان مشهودترین گونه تنوع در یک جامعه زبانی، صورت تغییر یافته‌ای از یک زبان است که به یک منطقه جغرافیایی خاص مربوط می‌شود و برای سخنگویان دیگر صورت‌ها قابل فهم نیست. مثل طبری و کردی که مشتق از زبان‌های ایرانی قدیم‌اند. این اصطلاح در مورد تفاوت‌های تلفظی، دستوری و واژگانی گونه‌های زبانی به کار گرفته شده است (کلباسی، ۱۳۷۰). «لهجه» صورت تغییر یافته از یک زبان است که برای سخنگویان دیگر صورت‌های آن زبان قابل فهم باشد و تنها به اختلاف در تلفظ محدود می‌شود مثل مشهدی، شیرازی، یزدی و اصفهانی که مشتق از زبان فارسی دری‌اند (همان، ۱۳۷۰). براساس تعاریف داده شده، «اصفهانی» صورت تغییر یافته‌ای از فارسی دری است و به همین دلیل می‌توان آن را «لهجه اصفهانی» نامید. این لهجه در مقایسه با فارسی معیار، دارای تفاوت‌های واجی فراوانی است، که در تحقیق‌های پیشین زبان‌شناسی به آن‌ها پرداخته شده است.

همان‌طور که می‌دانیم در «گوش‌شناسی» بررسی گویش‌ها و لهجه‌ها و ثبت علمی هر یک از آن‌ها از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. در این راستا، از دیرباز تا کنون، لهجه‌ها و گویش‌های مختلف در ایران، از دیدگاه زبان‌شناختی و در حوزه‌های مختلف زبان‌شناسی مورد تحلیل قرار گرفته‌اند. در این میان، فرایندهای واجی به لحاظ تولیدی و در شاخه «آواشناسی تولیدی» مورد بررسی قرار گرفته‌اند ولی سهم آواشناسی آکوستیکی کم بوده و اهمیت بررسی آکوستیکی فرایندهای واجی در کنار بررسی تولیدی آن‌ها نمایان می‌شود.

به تاثیرگذاری و تاثیرپذیری‌های آوایی و تظاهرات ناشی از آن «فرایندهای واجی» گفته می‌شود. به بیان دیگر، واج‌ها در برخی بافت‌های آوایی بر یکدیگر تاثیر می‌گذارند و در نتیجه به گونه‌ای تغییر می‌پذیرند، بدان معنا که مشخصه‌های واجی از صدایی به صدای مجاور قبلی یا بعدی گسترش می‌یابد و موجب می‌شود که یک واج بر حسب بافت آوایی خاص با تاثیرپذیری از مشخصه‌های واجی مجاور با تغییر خاصی به تلفظ درآید (دیهیم، ۱۳۷۰). در همه زبان‌ها، موارد بسیاری وجود دارد که تغییر واج‌ها را در بافت‌های آوایی گوناگون نشان می‌دهد. فرایندهای واجی نمایانگر رابطه ویژگی‌های سطح صوتی زبان با سطح واجی است، یعنی نشان می‌دهد که صورت انتزاعی و زیربنایی زنجیره واجی واژه‌ها و تکواژها چگونه تحقق آوایی می‌یابد. عمده‌ترین این فرایندها عبارتند از: «همگونی»، «حذف صدا»، «اضافه‌شدن صدا» و «قلب».

«اضافه» آن است که تحت شرایطی صدایی به زنجیره گفتار اضافه شود و آن وقتی است که ترکیب آواها بر خلاف نظام صوتی آن زبان و یا ثقیل باشد. اضافه گاهی همراه با حذف یا ابدال صورت می‌گیرد. تا آنجایی که تحقیقات انجام‌شده در حوزه آواشناسی آکوستیکی مورد بررسی قرار گرفت، فرایند «اضافه» نه در زبان فارسی معیار و نه در گویش‌ها و لهجه‌ها، تبیین آکوستیکی نشده است و تحقیق حاضر از حیث نوآوری حایز اهمیت است. در این پژوهش، بر مبنای این فرضیه‌ها که اضافه شدن همخوان‌ها و واکه‌ها در واژه‌ها، تصادفی نیست و بین صدای اضافه‌شده و صداهای هم‌جوار آن نوعی همگونی آکوستیکی وجود دارد، تحلیل آکوستیکی در رابطه با متغیرهای فیزیکی شدت صوت، دیرش،

سازه اول (F1)، سازه دوم (F2)، و سازه سوم (F3) آواهای همجواری انجام گرفت که در آن‌ها فرایند اضافه اعمال می‌گردد. در این راستا، تعداد ۲۲ واژه ضبط شده تجزیه و تحلیل آکوستیکی شد. این بررسی شامل تحلیل ویژگی‌های آکوستیکی هر یک از آواهای مورد نظر در بافت اضافه‌شده در واژه‌های لهجه اصفهانی در مقایسه با فارسی معیار است.

۲- پیشینه تحقیق

نحوه اعمال انواع فرایندهای واجی در زبان‌ها و گویش‌ها و لهجه‌ها از منظر آواشناسی تولیدی و واج‌شناسی بسیار مورد توجه و بررسی قرار گرفته است و در این میان فرایندهای همگونی و ناهمگونی به‌عنوان متداول‌ترین فرایندهای واجی، بیشتر از بقیه، در چارچوب نظریه‌های مختلف واجی، تجزیه و تحلیل شده است.

میرسعیدی و زارعی فرد (۱۳۹۰) در مقاله خود با عنوان «برخی از فرایندهای واجی در لهجه اصفهانی در چارچوب نظریه واج‌شناسی زیبا»، تفاوت‌های واجی موجود میان «لهجه اصفهانی» و فارسی معیار را مورد بررسی قرار داده و به تحلیل فرایندهای واجی و تنظیم قواعد واجی بر اساس مشخصه‌های ممیز در چارچوب نظریه «واج‌شناسی زیبا» و «مدل معیار» پرداخته‌اند.

هم‌چنین هادیان و علی‌نژاد (۱۳۹۲) در مقاله خود با عنوان «مقایسه فرایندهای لهجه اصفهانی و زبان فارسی در چارچوب نظریه بهینگی»، به توصیف و تحلیل چند فرایند واجی پربسامد در لهجه اصفهانی و مقایسه آن با فارسی معیار در چارچوب نظریه مذکور پرداخته‌اند.

از منظر تحلیل آکوستیکی هم، فرایندهای واجی بررسی شده است.

سپینا (۱۳۷۵)، در «نامه فرهنگستان تابستان»، چند گویش مرکزی لهجه اصفهان را به صورت آزمایشگاهی مورد بررسی مختصر قرار داده است.

میرسعیدی (۱۳۹۹) فرایند واجی همگونی و ناهمگونی در زبان فارسی را مورد بررسی آکوستیکی قرار داد. در این راستا، تحلیل آکوستیکی در حوزه‌های شدت صوت، دیرش، سازه اول (F1)، سازه دوم (F2) و سازه سوم (F3) آواهای همجواری انجام شده است که در آن‌ها، فرایند همگونی و ناهمگونی اعمال می‌شود. نتایج تحلیل‌های این تحقیق نشان می‌دهد که در زیربنای فرایند واجی همگونی و ناهمگونی در فارسی محاوره، نوعی همگونی آکوستیکی در متغیرهای فیزیکی شدت، دیرش، سازه اول، دوم، و سوم وجود دارد.

فرایندهای واجی همگونی و ناهمگونی در برخی از گویش‌ها بررسی آکوستیکی شده است. به عنوان مثال میرسعیدی (۱۴۰۰) در مقاله خود با عنوان «بررسی آکوستیکی فرایند واجی همگونی در گویش کلیمیان یزد» و تحلیل داده‌های زبانی به این نتیجه رسید که علاوه بر همگونی تولیدی، در زیربنای فرایند واجی همگونی در این گویش نوعی همگونی آکوستیکی نیز بین مشخصه‌های فیزیکی اصلی صداهای هم‌جوار وجود دارد.

به علاوه، میرسعیدی (۱۴۰۲) فرایندهای واجی واک‌دارشدگی و انسدادی‌شدگی را در ۱۵ واژه در گونه زبانی کرمانی مورد بررسی آکوستیکی قرار داد و به نوعی همگونی آکوستیکی بین صداهای دخیل در فرایندهای واجی مذکور دست یافت.

تا آنجایی که تحقیقات در دسترس، مورد بررسی قرار گرفت، فرایند واجی اضافه از دیدگاه تجزیه و تحلیل آکوستیکی، هم در فارسی معیار و هم در لهجه اصفهانی مورد بررسی قرار نگرفته است و این تحقیق بر مبنای فرضیه‌های مطرح‌شده، دارای نوآوری است.

به‌طور کلی، این مقاله با نظرافکندن به تحقیقات و مطالعات در دسترس که از منظر آکوستیکی زبان‌ها و گویش‌ها و لهجه‌های مختلف را مورد بررسی و تجزیه و تحلیل قرار داده‌اند، به تحلیل آکوستیکی فرایند واجی اضافه در لهجه اصفهانی پرداخته است.

۳- فرضیه‌ها

در این مقاله فرضیه‌های زیر بررسی می‌شود:

اضافه شدن همخوان‌ها و واکه‌ها در واژه‌ها، تصادفی نیست.

بین صدای اضافه‌شده در فرایند واجی اضافه و صداهای هم‌جوار آن نوعی همگونی آکوستیکی وجود دارد.

۴- روش تحقیق

تحقیق حاضر از این لحاظ که داده‌های تحقیق را از طریق ضبط صدای سخنگویان در مقاطع سنی متفاوت و در دو جنس زن و مرد گردآوری می‌کند نوعی مطالعه میدانی محسوب می‌شود و از این جهت که به توصیف آکوستیکی فرایند اضافه می‌پردازد یک پژوهش توصیفی - تبیینی نیز به شمار می‌رود؛ به علاوه آنجایی که برای تجزیه و تحلیل داده‌ها از تجهیزات و دستگاه‌های آزمایشگاه آواشناسی استفاده شده است، روش تحقیق حاضر آزمایشگاهی است.

۱-۴- شرکت‌کنندگان

شرکت‌کنندگان در آزمون شامل ۸ سخنگوی مذکر و ۸ سخنگوی مونث است که همگی متولد اصفهان هستند. از آنجایی که متغیر «سواد» می‌تواند در تجزیه و تحلیل آکوستیکی این تحقیق تأثیرگذار باشد، لذا شرکت‌کنندگان در آزمون همگی از نظر تحصیلات در سطح پایین قرار دارند. لازم به ذکر است که هیچ یک از شرکت‌کنندگان مبتلا به بیماری‌های حنجره و یا اختلالات گفتاری نبوده‌اند. به علاوه، شرکت‌کنندگان در جریان موضوع و هدف آزمون قرار نداشته‌اند.

۲-۴- نوع داده‌ها و شیوه گردآوری آنها

داده‌های این تحقیق شامل تعداد ۲۲ واژه فارسی است که هنگام تلفظ توسط سخنگویان اصفهانی شامل فرایند اضافه، متفاوت از زبان فارسی معیار، می‌شود. گردآوری داده‌های تحقیق از طریق مطالعه متون فارسی (مانند کلباسی (۱۳۷۰)) و ضبط مکالمات روزمره اصفهانی‌ها انجام شده است؛ بنابراین تمام داده‌های تحقیق، واقعی در محیط مکالمه‌ای طبیعی است و مثال‌های خودساخته نیست تا نتایج تحقیق مستند باشد. شرکت‌کنندگان در آزمون، این داده‌ها را در محیط کاملاً آکوستیک استدیو که مثل آزمایشگاه بدون خش و نویز صداهای اطراف است، بیان کردند و ضبط شد. جزئیات

داده‌ها در زیر ملاحظه می‌گردد. لازم به ذکر است که در هر داده، آوانگاری بالایی، تلفظ فارسی معیار واژه و آوانگاری پایینی، تلفظ آن واژه در لهجه اصفهانی است.

الف) داده‌های مربوط به اضافه همخوان:

در همه داده‌های زیر، همخوان در مرز دو هجا و قبل از یک واکه اضافه شده است.

همخوان مشدد:

اضافه همخوان [p]:

[bepær]

بپر

[bepper]

[sepâye]

سه پایه

[seppâye]

[sobhe-zud]

صبح زود

[soppi-zud]

اضافه همخوان [t]:

[betæræk]

بترک

[betterek]

[dotâ]

دوتا

[dottâ]

اضافه همخوان [k]:

[bikâri]

بیکاری

[bikkâri]

[yeki]

یکی

[yekki]

اضافه همخوان [s]:

[mædrese]

مدرسه

[mædresse]

[miræsæd]

می‌رسد

[miressed]

اضافه همخوان [d] :

قدو قامت

[qædoqâmet]

[qæddâqâmet]

[rædi]

ردی

[ræddi]

و اضافه همخوان [r] در پایان برخی کلمات :

[qurbâqe]

قورباغه

[qurbâqer]

[bive]

بیوه

[biver]

ب) داده‌های مربوط به همخوانی میانجی

همخوان میانجی بین دو واکه ظاهر می‌شود.

اضافه [g] قبل از /i/ (یاء مصدری)

[por-ru-i]

پررویی

[porru-g-i]

[bi-âberu-i]

بی‌آبرویی

[biyâberu-g-i]

اضافه [ʃ] بین حرف اضافه be و ضمائر شخصی پیوسته :

[bem]

بم (به من)

[be-ʃ-am]

[bet]

بت (به تو)

[be-ʃ-ed]

[beʃ]

بش (به او)

[be-ʃ-eʃ]

[bemân]

بمان (به ما)

[be-ʃ-emun]

چون تمام ضمائر شخصی پیوسته با واکه شروع و از طرفی پیشوند «be» با واکه پایان می‌یابد، محیط آوایی این اضافه‌شدن، بین دو واکه است چون در فارسی توالی دو واکه در ساخت هجایی نداریم، همخوان //j/ اضافه می‌شود. اضافه [v] بعد از واکه‌های {o,u} :

مو است [mu æst]
[mu-v-es]

موها [mu-v-â]
[muhâ]

با تو هستم [bâ to hæstæm]
[bâto-v-æm]

این تحقیق شامل ۲۲ تحلیل است و ارائه ۲۲ تحلیل در این مقاله امکان‌پذیر نیست، بنابراین، فقط یکی از تحلیل‌ها به عنوان نمونه و نتایج کلی تحلیل‌ها ارائه خواهد شد.

۳-۴- شیوه ضبط داده‌ها

ضبط داده‌ها با استفاده از نرم افزار پرت ویرایش ۵۱۲۵ در محیط طبیعی با حداقل نوفه صورت گرفت. به منظور ضبط، از شرکت‌کنندگان درخواست شد که داده‌ها را یکی پس از دیگری و به طور طبیعی، و با مکث بین هر واژه بیان کنند. هر یک از واژه‌ها بدون هیچ گونه بافتی در یک جلسه توسط هر شرکت‌کننده بیان شد.

۴-۴- ابزار و شیوه تجزیه و تحلیل داده‌ها

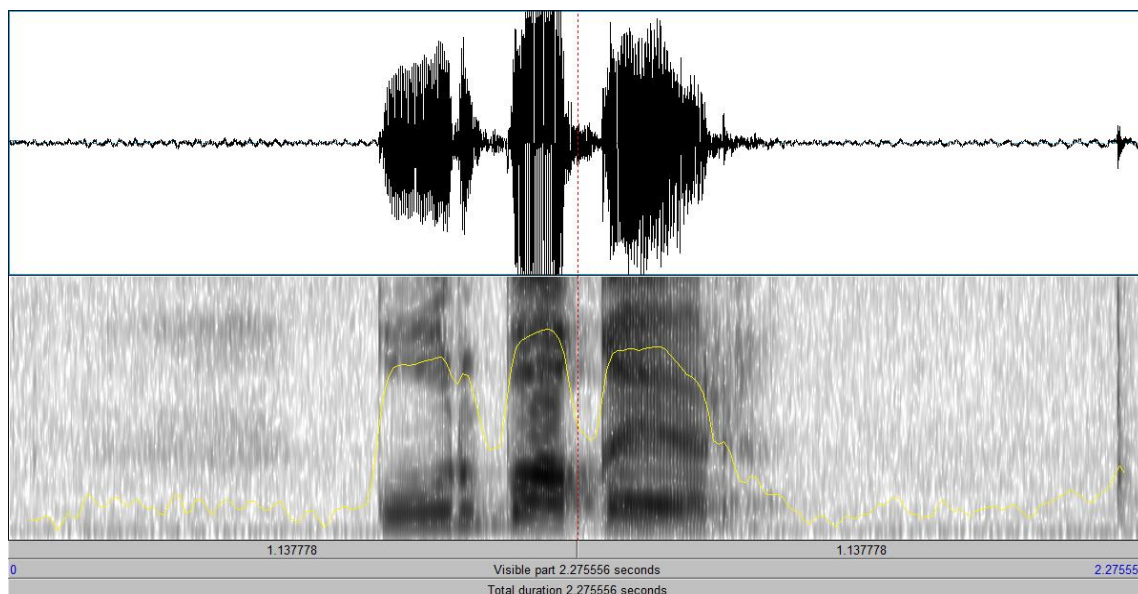
تجزیه و تحلیل آکوستیکی داده‌های این تحقیق در چارچوب اصول و قواعد آواشناسی آکوستیکی در رابطه با تشخیص ویژگی‌های آکوستیکی همخوان‌ها و واکه‌ها و با استفاده از نرم افزار پرت ویرایش ۵۱۲۵ انجام شده است؛ علت استفاده از این نرم افزار دقت زمانی بالا و امکان ارائه و تحلیل هم‌زمان موج صوتی و طیف‌نگاشت و همچنین سادگی عملکرد و در دسترس بودن آن بوده است. کلیه اندازه‌گیری‌ها با بررسی موج صوتی و طیف‌نگاشت صورت گرفته است. تجزیه و تحلیل آکوستیکی داده‌ها شامل اندازه‌گیری متغیرهای فیزیکی شدت صوت، دیرش، سازه اول، سازه دوم و سازه سوم است.

۵- بحث و بررسی

در این تحقیق ویژگی‌های آکوستیکی شدت صوت، دیرش، سازه اول، سازه دوم و سازه سوم آواهای دخیل در فرایند اضافه در بافت اعمال فرایند اندازه‌گیری شد.

به عنوان نمونه در واژه «قورباغه» /qurbâqe/ که در اثر اعمال فرایند اضافه در گفتار عادی سخنگویان اصفهان به صورت [qurbâqer] تلفظ می‌شود، تحلیل آکوستیکی شامل اندازه‌گیری ویژگی‌های آکوستیکی آوای /e/ و صدای

اضافه‌شده $/r/$ در بافت اعمال فرایند در مقایسه با ویژگی‌های آکوستیکی تلفظ آوای $/r/$ به تنهایی است؛ در زیر شکل موج صوتی و طیف‌نگاشت واژه «قورباغه» که توسط یکی از شرکت‌کننده‌ها بیان شده آمده است:



شکل ۱: موج صوتی و طیف‌نگاشت واژه «قورباغه» بیان‌شده توسط یکی از شرکت‌کنندگان

میانگین ویژگی‌های آکوستیکی آواهای $/r/$ و $/e/$ در جدول ۱ آمده است:

جدول ۱: میانگین ویژگی‌های آکوستیکی آواهای $/r/$ و $/e/$ در واژه «قورباغه» و آوای $/r/$ به تنهایی

میانگین $/r/$ به تنهایی	میانگین $/e/$	میانگین $/r/$ در این واژه	
۶۲	۶۴/۲	۶۱/۷	شدت صوت
۰/۰۵	۰/۰۷	۰/۰۵	دیرش
۳۲۳	۵۲۰/۴	۴۸۹/۶	سازه اول
۱۷۴۳/۱	۲۱۰۶	۱۸۵۳/۲	سازه دوم
۲۹۶۰	۳۲۴۲	۲۹۷۶/۵	سازه سوم

همان‌گونه که مشاهده می‌شود، سازه اول و دوم صدای اضافه‌شده $/r/$ به سازه اول و دوم واکه $/e/$ نزدیک‌شده است. بدین ترتیب می‌توان گفت از میان متغیرهای بررسی‌شده در گفتار مورد بررسی، ویژگی‌های سازه اول و دوم، نوعی همگونی آکوستیکی را نشان می‌دهند.

بررسی آماری داده‌ها میزان تاثیر هریک از متغیرهای دیرش، شدت، سازه اول، سازه دوم و سازه سوم بر اعمال فرایند اضافه را در رابطه با واژه «قورباغه» به این صورت نشان می‌دهد:

جدول ۲: سطح معناداری تاثیر متغیرهای دیرش، شدت، سازه اول، سازه دوم و سازه سوم بر اعمال فرایند اضافه

کلمه	متغیر	سطح معناداری

۰/۱۳۴	دیرش	قورباغه [qurbâqer]
۰/۰۰۷	شدت	
۰/۰۰۰	سازه اول	
۰/۰۰۲	سازه دوم	
۰/۱۴۱	سازه سوم	

در این تحقیق، فرض صفر ناهمگونی در نظر گرفته شده است. در صورت کمتر بودن مقدار سطح معناداری از ۰/۰۵ فرض صفر رد می‌شود و این به معنای وجود همگونی است درحالی که اگر مقدار آن از ۰/۰۵ بیشتر شود فرض صفر رد نشده، عدم همگونی نتیجه گرفته می‌شود. مواردی که عدم همگونی را نشان می‌دهد به صورت برجسته مشخص شده است. همان‌طور که نتایج بررسی‌ها نشان می‌دهد در واژه «قورباغه»، هنگام بیان واژه موردنظر و اعمال فرایند اضافه، برخی از ویژگی‌های آکوستیکی آوای اضافه‌شده /r/ به دلیل اعمال این فرایند واجی تحت تاثیر آوای کناری‌اش، /e/، قرار گرفته است. حاصل این تاثیرپذیری تغییر پاره‌ای از مشخصه‌های آکوستیکی آوای اضافه‌شده یعنی شدت صوت، سازه اول، و سازه دوم و نزدیک شدن ارزش این ویژگی‌ها به ارزش ویژگی‌های آوای /e/ است. بر مبنای این یافته شاید بتوان گفت که میان ویژگی‌های آکوستیکی مذکور در بافت اعمال فرایند اضافه و تلفظ صدای /r/ به تنهایی، تفاوت معناداری وجود دارد و معنای این تفاوت، وجود همگونی آکوستیکی میان آواهای /e/ در فرایند اضافه است، بنابراین شاید بتوان متغیرهای آکوستیکی شدت صوت، سازه اول، و سازه دوم را به عنوان مهم‌ترین عوامل فیزیکی در زیربنای فرایند واجی اضافه در لهجه اصفهانی در رابطه با این واژه در نظر گرفت. تجزیه و تحلیل آکوستیکی و بررسی آماری داده‌های تحقیق نشان می‌دهد که در میان ویژگی‌های آکوستیکی دیرش، شدت صوت، سازه اول، سازه دوم، و سازه سوم کمترین میزان همگونی آکوستیکی در رابطه با ویژگی‌های آکوستیکی دیرش و سازه سوم است.

جدول ۳ میزان همگونی مشخصه‌های آکوستیکی سازه‌های اول، و دوم و سوم را در برخی از داده‌ها نشان می‌دهد:
جدول ۳: میزان همگونی متغیرهای آکوستیکی سازه اول، سازه دوم و سازه سوم پس از اعمال فرایند اضافه

فرایند همگونی	متغیر	میزان همگونی در کل داده‌ها	متغیر با بیشترین میزان همگونی
قورباغه [qurbâqer]	سازه اول	۶۸٪	✓
	سازه دوم	۵۱٪	✓
	سازه سوم	۲۳٪	
بهش [be-j-e]	سازه اول	۲۰٪	
	سازه دوم	۸۳٪	✓
	سازه سوم	۶۲٪	✓
پررویی [porru-g-i]	سازه اول	۷۲٪	✓
	سازه دوم	۸۰٪	✓
	سازه سوم	۳۲٪	
بیکاری [bikkâri]	سازه اول	۵۴٪	✓
	سازه دوم	۸۷٪	✓

	سازه سوم	۴۳٪	
سه پایه [seppāye]	سازه اول	۸۹٪	✓
	سازه دوم	۳۹٪	
	سازه سوم	۴۵٪	
بیوه [biver]	سازه اول	۶۷٪	✓
	سازه دوم	۵۸٪	✓
	سازه سوم	۴۱٪	

در رابطه با اعمال فرایند اضافه در واژه‌های دیگر در لهجه مورد بررسی، تجزیه و تحلیل به همین صورت انجام شد و مشاهده شد که در تمام داده‌ها هریک یا تمام ویژگی‌های آکوستیکی شدت صوت، دیرش، سازه اول، سازه دوم و سازه سوم صدای اضافه‌شده با صدای هم‌جوارش از لحاظ آکوستیکی همگون شده‌اند و در این میان مشخصه‌های فیزیکی سازه اول و سازه دوم و شدت صوت بیشترین میزان همگونی را در داده‌ها نشان می‌دهد.

نتیجه‌گیری

در این مقاله فرایند تولیدی اضافه در لهجه اصفهانی در چارچوب مفاهیم علم آکوستیک تبیین گردید و مشخص شد که در زیربنای فرایند واجی اضافه، میان صدای اضافه‌شده با صدای هم‌جوارش از لحاظ آکوستیکی در این لهجه، نوعی همگونی آکوستیکی در متغیرهای فیزیکی شدت، دیرش، سازه اول، سازه دوم، و سازه سوم وجود دارد که حاکی از وجود تفاوت معنادار میان ویژگی‌های آکوستیکی این متغیرها در بافت اعمال فرایند اضافه در مقایسه با تلفظ صدای هم

جوار به تنهایی است؛ چراکه در همه موارد این همگونی آکوستیکی مشاهده شد. بنابراین فرضیه‌های مورد بررسی این مقاله تایید می‌شود. به طور کلی نتایج حاصل از تجزیه و تحلیل آکوستیکی داده‌ها ما را به سمت این یافته رهنمون می‌سازد که در اعمال فرایند اضافه در لهجه اصفهانی، علاوه بر آنکه اضافه شدن صداها، تصادفی نیست و تابع نظم است، نوعی همگونی آکوستیکی هم بین صدای اضافه‌شده و صدای هم‌جوارش وجود دارد.

منابع

- حق‌شناس، علی‌محمد، (۱۳۸۳)، چاپ نهم، آواشناسی (فونتیک)، تهران: انتشارات آگاه.
- سپنتا، ساسان، (۱۳۷۵)، «بررسی آزمایشگاهی چند گویش مرکزی لهجه اصفهان»، تهران: نامه فرهنگستان اصفهان، شماره ۶.
- کلباسی، ایران، (۱۳۷۰)، فارسی اصفهانی، تهران، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- میرسعیدی، عاطفه‌سادات، (۱۳۹۹)، همگونی و ناهمگونی آکوستیکی در فارسی محاوره، تهران: انتشارات جنگل.
- میرسعیدی، عاطفه‌سادات، و رها زارعی‌فرد، (۱۳۹۱)، «برخی از فرایندهای واجی در لهجه اصفهانی در چارچوب نظریه واج‌شناسی زایا»، همایش بین‌المللی انجمن ترمیم زبان و ادب فارسی، تهران.
- میرسعیدی، عاطفه‌سادات، (۱۴۰۰)، «بررسی آکوستیکی فرایند واجی همگونی در گویش کلیمیان یزد»، ماهنامه مطالعات شهریارپژوهی، شماره سی و نهم، صفحات ۵۱-۶۲.
- میرسعیدی، عاطفه‌سادات، (۱۴۰۲)، «بررسی آکوستیکی فرایندهای واجی واک‌دارشدگی و انسدادی‌شدگی در گونه زبانی کرمانی»، هجدهمین گردهمایی بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی، کرمان.
- هادیان، بهرام، و بتول علی‌نژاد، (۱۳۹۲)، «مقایسه فرایندهای لهجه اصفهانی و زبان فارسی در چارچوب نظریه بهینگی»، نشریه جستارهای زبانی، دوره ۴، شماره ۳، صفحات ۲۳۵-۲۱۹.

- Collins, B. & Inger M. Mees. (2003). Practical Phonetics and Phonology, London: Routledge.
- Goldsmith, J. A. (1999). Phonological Theory, The Essential Readings, Oxford: Blackwell.
- Gussenhoven, C, & Haike Jacobs. (1998). Understanding Phonology, London: Arnold.
- Ladefoged, P. (1993). A Course in Phonetics, 3rd edn, Sydney: Harcourt Brace College Publishers.
- Odden, D. (2005). Introducing Phonology, Cambridge: Cambridge University Press.

Acoustic Investigation of Phonological Process of Addition in Esfahanian Accent

Atefesadat Mirsaeeadi

Department of English Language, Isfahan (Khorasgan) Branch, IAU, Isfahan, Iran

atefemirsaeeadi@gmail.com

Abstract

The present article, studies acoustically the phonological process of addition in Esfahanian accent based on the hypotheses that there would be an acoustic assimilation between the added sound and its neighboring sound. Meanwhile, acoustic analysis is done on intensity, duration, first formant, second formant, and third formant in adjacent sounds on which deletion is applied. To do so, 22 recorded words are analyzed acoustically in comparison with standard Persian. In cases which the average value of each of acoustic features of the added sound approaches the acoustic features of its neighboring sound in addition context, it could be said that particular acoustic variables are assimilated in the considered process. The results of the analysis in this study shows that the addition of any sound in the process of addition in Esfahanian accent is systematic in a way that there is a kind of acoustic assimilation in the physical variables of intensity, duration, first, second, and third formant between the adjacent sounds in the process of addition.

Keywords: addition, intensity, duration, first formant, second formant, third formant, spectrogram, Esfahanian accent.

تحلیل آموزه‌های اخلاقی _ اسلامی در اشعار شاعران سبک هندی و تأثیر آن در شبه قاره هند در گسترش اسلام

لیلا میرمجریان

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان

l.mirmojarabian@ltr.ui.ac.ir

چکیده

این نوشتار عهده‌دار بحثی تحلیلی محتوایی درباره تأثیر سخن و شعر شاعران سفر کرده به شبه قاره هند، در گسترش و ترویج اسلام و مضامین اخلاقی _ دینی در میان مردمان شبه قاره است. بدین منظور به بررسی اشعار و دواوین شش شاعر برتر در این عرصه از جمله عرفی شیرازی، شاپور تهرانی، قدسی مشهدی، سرمد کاشانی، صائب تبریزی و حزین لاهیجی پرداخته شده؛ و با روش تحلیل محتوای اشعار شاعران و نقب زدن به فکر و اندیشه هر یک، تأثیر چشمگیر اشعار ایشان را در روند گسترش مضامین و نیز به تبع آن اعتقاد به دین اسلام، با آوردن شواهد شعری از هر کدام مطرح و بررسی می‌کند.

این پژوهش بر مبنای اصلی‌ترین موضوعات مطرح و سفارش شده در دین اسلام شکل گرفته و نیز مدایح هر یک از شاعران، که نمود عینی اعتقاد هر یک از این شاعران است؛ زیرا هر شاعری، انسانی است که شعرش آئینه درونیات و معتقداتش خواهد بود. در اشعار این شش شاعر برجسته به موضوعات محکم اعتقادی اخلاقی برخوردیم، که در اکثر موارد با یک‌دیگر مشترک و از یک سنخ است، از جمله توحیدیه‌ها، مدایح ائمه اطهار علیهم‌السلام، ذکر شعائر مذهبی و ترویج هر یک به تأکید، آموزه‌های دینی _ اخلاقی مانند قناعت، کم‌آزاری، بخشش و احسان، عدالت‌ورزی، نیکی به هم‌نوع، فروتنی و خضوع، صبر و بردباری، عیب‌پوشی، ظلم‌ستیزی، اخلاص، ایثار و از خودگذشتگی.

کلیدواژه‌ها: سبک هندی، شبه قاره هند، اسلام، صائب تبریزی، عرفی شیرازی، حزین لاهیجی.

مقدمه

شعر هنری است لطیف و ظریف که فرزند خداوندان روح‌های لطیف و عاطفه‌های رقیق است. هیچ یک از آثار نوشتاری و هنری به مانند شعر در ذهن خواننده مؤثر نخواهد بود و هیچ عاملی هم‌چون شعر، اجتماعی را تکان نخواهد داد. چراکه شعر از بطن جامعه و مردمان و از زبان شاعری سروده می‌شود که خود انسانی است که در جامعه خویش می‌زید و آنچه او را الهام داده، واقعیت‌هایی است که در اجتماع زمان وی رخ می‌دهد. لذا شعر هر شاعری انعکاسی از اجتماعی است که در آن پرورده و بدو مجال بیان احساس خود را داده است.

همان‌گونه که شاعر از اجتماع، سیاست، اخلاقیات و معتقدات دینی جامعه تأثیر می‌پذیرد و آن‌ها را در آینه شعرش تصویر می‌کند، به همان نسبت نیز با مضمون و محتوای اشعارش بر مردمان جامعه، مخاطبین شعرش و مسیر و سمت و سوی جامعه تأثیری شگرف می‌گذارد.

از زمانی که انسان از بیان نیازمندی‌های مادی فراتر رفته و با مفهوم‌های عالی روحی آشنا گردیده، پیوسته این خواسته را در ذهن داشته است تا این مفاهیم را در قالب لفظ بریزد؛ بدین منظور به عرصه شعر روی آورده و کوشیده است شعر را به خدمت خود درآورد. از آن روز تا حال شعر و اثر آن در شنونده و مخاطب بر انسان پوشیده نمانده و در این راه همواره کوشیده است تا در طول تاریخ، شعر را به کمال بیشتر برساند. به سبب همین اهمیت است که در حوزه‌های اسلامی هم، خواه اجتماع عرب، خواه ایران و خواه ملت‌های دیگر بیش از هزار سال است که شعر مقام والای خود را هم‌چنان حفظ کرده است.

از آنجا که شاعر خود انسانی است که در اجتماعی زیست می‌کند و آنچه او را الهام می‌دهد واقعیت‌هایی است که در اجتماع او می‌گذرد، می‌توان چنین استنباط کرد که شعر هر شاعر انعکاسی از اجتماعی است که او را پرورده و بدو مجال بیان احساس خود را داده است. بنابراین شعر تنها وسیله‌ای برای تعبیر از احساس درونی است و چون چاشنی اصلی آن از عاطفه و خیال است بیش از هر گفته‌ای در طبیعت ما مؤثر خواهد بود.

«از آنجا که شعر فارسی از محیطی پاک و دور از آلودگی به فساد برمی‌خیزد، سراسر رنگ انسانیت دارد، انسانیتی در مرحله‌ای عالی از کمال، مفهوم‌هایی برخاسته از عمق اعتقاد، آراسته به صفا و پاکیزگی و تحریک کننده شنونده به مردمی». (شهیدی، ۱۳۶۶: ۳۹-۳۸) که در طول صدها سال توانسته در شعر مدحی برای خود رونقی دست و پا کند و باز می‌بینیم آنجا که خداوندان قدرت از روی حقیقت یا به خاطر مصلحت، شاعران را رخصت نمی‌دهند تا آنان را بستایند، شعرها سراسر رنگ مذهب به خود می‌گیرد و ستایش و مدح‌ها به برگزیدگان حق اختصاص می‌یابد که نمونه آن را در شعر شاعران عصر صفوی می‌توان دید. در بررسی و سنجش مجموعه آثار مربوط به قرون گذشته ایران بعد از اسلام به این نکته مسلم دست می‌یابیم که همه آثار مربوط به آن دوره، تحت تأثیر کامل اسلام و روحیه مسلمانی بوده است. «چراکه در طی این مدت هیچ‌گونه عامل مؤثر دیگری از خارج و داخل کشور نتوانسته است این وحدت احساس و ارتباط را از میان ببرد و سرچشمه اصلی الهام ادبا و شعرای ایران را از قرآن و حدیث و احکام و آثار دیگر مربوط به تمدن و فرهنگ اسلام جدا کند». (محیط طباطبایی، ۱۳۴۷: ۴۷۴) لازم به ذکر است که آنچه در زبان فارسی دری از مآثر و مفاخر ایران قبل از اسلام نیز وارد شده است از راه متون اصلی به خط و زبان پهلوی نبوده بلکه عموماً از راه ترجمه‌های عربی از پهلوی به ادبیات فارسی راه یافته است؛ مثل کلیله و دمنه که اصل پهلوی آن توسط ابن مقفع

به عربی ترجمه شده و ایرانیان از عربی به فارسی دری تبدیل کردند. بنابراین آشنایی ایرانیان با زبان عربی فقط در رکاب دین اسلام به منصه ظهور نمی‌آید بلکه در تاریخ متقدمی با فارسی دری ارتباط برقرار کرده است.

به هر تقدیر «زبان فارسی دری پیش از اسلام و در آغاز اسلام با زبان عربی حسن ارتباطی داشت و در نتیجه این خوش‌برخوردی، مسلمانان عرب به قبول آن هم‌چون وسیله ارتباطی میان خود و مسلمانان ایران گردن نهادند و بدین وسیله آن را در راه ترقی و تکامل و توسعه افکندند تا جایی که زبان دوم عالم اسلام شناخته شد». (همان: ۴۷۶) بنابراین زبان فارسی از سده دوم هجری بدین طرف زبان دوم عالم اسلام شناخته شد و پیروان این دین در سراسر جهان، مدارک و اسناد مذهبی خود را بعد از عربی به فارسی دری تنظیم و تدوین کرده‌اند، در نتیجه شعر فارسی نیز که با شیرینی هم‌چون قند خود در دوره‌های مختلف، پهنه عرصه ادبیات و کشورهای جهان را می‌پیمود از این قاعده مستثنی نیست و در گسترش این آیین الهی با درنوردیدن مرزهای جغرافیایی تأثیر شگرفی را در گستره دین و ادبیات سبب شده است. چراکه بسیاری از خردمندان گذشته بر آن بوده‌اند که «هنر» باید تابع و پیرو «اخلاق» باشد و اگر از حدود اخلاق تجاوز کند بد و ناپسند خواهد بود. افلاطون در کتاب «جمهوریت» خویش، شعر و موسیقی را به مثابه افزار و وسیله‌ای در دست حکومت و سیاست می‌داند و ارسطو نیز در این باب همین نظر را دارد. دکتر ساموئل جانسون ادیب و منتقد بلند پایه قرن هیجدهم نیز در کتاب معروف خود موسوم به «زندگی شاعران» در مورد محتوای اخلاقی آثار شاعران تردیدی به دل راه نمی‌دهد و در مقدمه شکسپیر اظهار می‌دارد که: «وظیفه نویسنده و شاعر، همواره این است که دنیا را از آنچه هست بهتر کند. لئون تولستوی نویسنده بشر دوست و اخلاقی و مذهبی قرن نوزدهم روسیه، رسالت و وظیفه هنر را در ترویج تعلیمات دینی و اخلاقی می‌داند؛ وی معتقد است غایت هنر نیل به زیبایی و لذتی که از ادراک آن حاصل می‌شود، نیست؛ بلکه به وسیله هنر می‌توان عواطفی را به دیگران القاء کرد، از جمله عواطف، حس مذهبی و وجدان خیر و شر؛ و خصال عالی اخلاقی را که امروز به ندرت دیده می‌شود؛ در همه افراد جامعه ایجاد کرد و آنگاه هنر مایه ترقی بشر خواهد شد زیرا «هنر جهان‌پسند همواره ملاک ثابت و معتبری با خویشتن دارد و آن ملاک ثابت و معتبر معرفت دینی و اخلاقی است». (رزمجو، ۱۳۸۲: ۲۶)

از کهن‌ترین زمان ادبیات با دین رابطه نزدیک داشته است و غالباً از هم جدا نبوده است. از آثار باقی مانده از قوم سومری تا قسمت عمده‌ای از اوستا که شعر و سرود بوده است و ادبیات قدیم یونان؛ آمیخته بودن ادب و دین را به وضوح می‌بینیم. در ادبیات فارسی نیز آثار منظوم و مثنوی که در خدمت دین یا شعبه‌ها و فروع آن بوده، کم نیست؛ از تفسیرهای متعدد قرآن کریم که از ارزش ادبی برخوردارند تا کتاب‌هایی که مستقیماً در امور دینی نوشته شده است. مناجات‌های شیوا و تحمیدیه‌ها، مقالات عرفانی عارفان، آثار ناصر خسرو، مثنوی‌های سنایی، عطار، مولانا، اوحدی و شبستری و... همه از آثار ارزنده ادبی شمرده می‌شود و در همگی آن‌ها به جز مزایای ادبی، بیان و تبلیغ و تأیید اعتقادات دینی و مذهبی، عرفانی و اخلاقی به چشم می‌خورد که توانسته است در مخاطبین خود تأثیر چشمگیری بگذارد و در جهت تثبیت مبانی اخلاقی و دینی در درون انسان‌های روشن‌ضمیر گام‌های جدی بردارد. «ناگزیر باید بپذیریم که رسالت پیامبرگونه هنرمندان راستین، به‌ویژه شاعران و نویسندگان متعهد و مسئول جز در طریق نشر مکارم و فضائل اخلاقی و مبارزه با ناپاکی‌ها و جلوگیری از انحطاط و سقوط معنوی بشریت تحقق نمی‌یابد». (همان: ۳۲)

در این نوشتار می‌کوشیم تا تأثیر شعر شش شاعر برجسته سفر کرده به شبه قاره هند در عصر صفویه در القای معتقدات دینی و گسترش و رواج اسلام و فضائل و آموزه‌های اخلاقی _ دینی با استناد به محتوای اشعارشان، بیش

از پیش تبیین شود. بدیهی است اشعار این شش شاعر گرانقدر هم از لحاظ ساختار و هم از لحاظ محتوا از دیگر شاعران برجسته‌تر است به گونه‌ای که معیاری برای سنجیدن دیگر اشعار این دوره به حساب می‌آید. مبنای این تحلیل و بررسی بر اساس تقدم زمانی و تاریخی شعرا برحسب تاریخ ولادت هر یک قرار گرفت. بدین ترتیب از عرفی شیرازی (۹۶۳ ه. ق) آغاز می‌گردد و با شاپور تهرانی (۹۷۵ ه. ق)، قدسی مشهدی (۹۹۰ ه. ق) و سرمد کاشانی (۱۰۰۰ ه. ق) ادامه یافته و سرانجام به صائب تبریزی (۱۰۰۰ تا ۱۰۰۷ هجری) و حزین لاهیجی (۱۱۰۳ ه. ق) ختم خواهد شد.

عرفی مصلحی دینی - اخلاقی

جای‌جای فضای کلی اشعار عرفی پر شده است از مضامین اخلاقی و ضد اخلاقی که مخاطبین خود را از آن‌ها بر حذر می‌دارد یا بدان می‌خواند. عرفی مصلحی است دینی و معتقد واقعی اسلام که علاقه‌مندان شعرش را به آیین ناب اسلام و اخلاق دعوت می‌نماید. وی در قلمرو وسیعی از این‌گونه مضامین وارد شده و در هر یک محکم و استوار پیش می‌رود. وی به مباحث مختلفی مانند منع شراب نوشی، تزکیه نفس، پرهیز از نفس و نفس پرستی، تهمت، سفسطه و شائبه در دین، نقد بت پرستان و بت پرستی، طرح مکافات عمل و اعتقاد به عصیان و گناه، گریز از غرور و خود پسندی، دوری از هوا و هوس، بی اعتباری طاعت آدمیان در محضر خداوندی، دوری از غفلت و لاف و ادعای دروغین اسلام و... می‌پردازد.

در مذمت شراب نوشی

عرفی به تبعیت از شرع اسلام، به منع شراب و شراب نوشی می‌پردازد به گونه‌ای که قصیده‌ای با ردیف «توبه» در پرهیز از شراب نوشی سروده است که اوج اعتقاد وی را به اسلام و مسائل شرعی آن می‌نماید و این‌گونه دیگران را به منع شراب و شراب نوشی می‌خواند.

کردم ز شراب ناب توبه وز گفته ناصواب توبه
در لفظ شراب چون بود آب با تشنه لبی ز آب توبه
در عهد شراب توبه کردم بادا ز می شراب توبه

ص ۱۳۱

تزکیه نفس و دوری از هواهای نفسانی

عرفی به تزکیه نفس و اینکه دین اسلام به دنبال آن است که درون و ضمیر آدمی از هر گونه رجس و پلیدی پاک گردد، تأکید می‌ورزد. وی ریختن اشک‌هایی خالص را سبب شستن تیرگی‌های درون می‌پندارد.

مرحبا نیک آمدی ای یأس تا بیرون دهم گریه گرمی که شوید تیرگی را از گناه

ص ۱۳۳

به باور وی همانا به دنبال هوس نفس رفتن، سرانجامی جز دوزخ نخواهد داشت. حُفّ الدوزخ بالماره...

طرب را پای بر سر زن که جنت را خجل یابی هوس را دست بر دل نه که دوزخ را تپان بینی

ص ۱۴۹

وی تمامی فساد عالم را در زیر علم نفس پرستی برمی‌شمرد که از آن صدها خانمان به آتش سوخته و خاکستر شده است.

فساد عالمی می‌تابد از پیشانی نفست بین در آینه تا آتش صد خانمان بینی
ص ۱۵۰

رذیلت‌های اخلاقی

انسان‌های مخاطب شعرش را از رذیلت‌های اخلاقی به خصوص تهمت باز می‌دارد. از اینکه از ظاهر آدمیان به قضاوت درباره‌ی باطن و ضمیرشان پرداخته شود و آنان را به فسق و فجور متهم کردن، سخت هراسناک است و بیم می‌دهد.

تهمت فسق به من کرد یکی کفراندیش کایزد از صورت او معنی آدم برداشت
اهل دنیا همگی تهمت کبرند و فساد رخت خود را که از این ورطه مسلم برداشت
ص ۱۹۱_۱۹۰

عرفی به مانند حافظ ید طولائی در مبارزه با ریا و تزویر در اشعارش دارد. در اشعارش از کسانی که با عجب و خودبینی به عبادت خداوند می‌پردازند نیز شکوه دارد و آنان را ملامت می‌کند که چرا چنین عبادتی و این گونه طاعتی؟! زیرا این چنین عبادت و طاعت کردن از هزاران غفلت و بی‌خبری بدتر و مضرت‌تر است، هم برای خودشان و هم برای کسانی که از دور نیم‌نگاهی به سمت و سوی اعتقادات آنان به عنوان الگو دارند.

آنی که پای تا به سرت عجب طاعت است شب زنده داریت بتر از خواب غفلت است
خواهی به کعبه رو کن و خواهی به سومنات دل بد مکن که شش جهت از بهر طاعت است
ص ۲۳۷

وی انسان‌های مخاطب شعر و آیین و اعتقادش را از رذیلت‌های اخلاقی باز می‌دارد از جمله حسادت که عقیده دارد در اکثر مردمان وجود و نمود دارد.

در روزگار نیست رسولی که بی‌حسد در گوش چون تویی برساند پیام ما
ص ۴۴۹

ترک تعلق و وابستگی

عرفی دو جهان را به هیچ انگاشتن و تعلق و وابستگی نداشتن را بهترین پر پرواز و آسودگی می‌داند و دیگران را به بی‌تعلقی می‌خواند.

دل عرفی بود آسوده ز هر بود و نبود دو جهانی که وجودست و عدم شناسد
ص ۲۹۵

عرفی منم آنکه هر قدم در سقتم گرد عدم از صورت معنی رفتم
آن شاعر عارفم که از صبح ازل تاریخ تولد دو عالم گفتم
ص ۳۶۶

عرفی تاج و سربلندی نهایی ما آدمیان را در این دنیا منتهی به عدم و نابودی و هیچ شدن می‌داند، در حقیقت نباید
به این دنیا و هیچ بودنش دل بست چرا که در این دنیا حتی معراج ما نیز نیستی و هیچ و هیچ‌تر از هیچ است.
توده صحرای عدم تاج ما هیچ‌تر از هیچی، معراج ما
ص ۴۱۴

عرفی به همگان توصیه می‌کند که پای در دامن خویش کشیده و از جهان و نعمت‌هایش، ذلت و خواری را متحمل
نشوند؛ چرا که بی تعلقی، پسندیده چنان است که همانگونه که عریان و بی چیز پای در این دنیای پرحیل گذارده‌اند
همانگونه بی تعلق و بی کفن به سرای باقی بشتابند.
پا به دامن در کشای دل‌وز جهان ذلت مکش سهو کردم میکش و از دامت منت مکش
ص ۴۷۱
به دنیا نیست بازاری مرا این سودم از وی بس که عریان آمدم اکنون چو رفتم بی کفن رفتم
ص ۴۷۹

ریاضت و مراقبه

وی همواره در راه سیر و سلوک دین اسلام ریاضت و مراقبه عرفانی را توصیه می‌کند. تمامی بزرگان ادب فارسی به
این مراقبه و سر بر زانوی فکرت گزاردن معتقد و مصر بودند آن‌چنان که خاقانی نیز بسیار زیبا از این موضوع سخن
می‌گوید. در قصیده مرآت الصفای خویش به زیبایی اوج این سر بر زانوی مراقبه گذاشتن را به تصویر می‌کشد.
مرا دل پیر تعلیم است و من طفل زبان دانش دم تسلیم سر عشر و سر زانو دبستانش
نه هر زانو دبستانست و هر دم لوح تعلیمش نه هردریا صدف داراست و هر نم قطر نیسانش
سر زانو دبستانی است چون کشتی نوح آن را که طوفان جوش درد اوست جودی گرد دامانش
دبستان از سر زانواست خاص آن شیر مردی را که چون سگ در پس زانو نشاند شور مردانش
مرآت الصفا / ص ۲۰۹

عرفی گنج را در کنف چنین ریاضتی می‌داند و مراقبه را اصل آن قلمداد می‌کند.
گام ریاضت به ره رنج نه گنج ستان در کنف رنج به
ص ۴۲۰
امروز در زیارت دل سیر می‌کند آن سر که دوش بر سر زانو گذاشتیم
ص ۴۸۶

قناعت

قناعت و قناعت‌ورزی از مکارم اخلاقی است که آن را گنجی بی پایان می‌شمارند. عرفی آن را سرچشمه شادی این
جهانی برمی‌شمرد.

جزو قیمت نیم اما به قناعت شادم کانچه محصول زمین است و زمان اینهمه نیست

ص ۴۵۰

چنان ز فیض قناعت به عیش مشغولم که نفس کام طلب در غذای خویشتن است

ص ۴۵۱

محبت و خلق و خوی نیک

وی اثر محبت الهی را در دل آنچنان قوی می‌داند که قدرت دارد تا برهمن را از سر کفر باز به اسلام آورد.

گر محبت حمله بر ناموس کفار آورد برهمن را سبحة در گردن به بازار آورد

ص ۴۶۵

یکی از مسائل اخلاقی و خصیصه‌های مثبت خلق و خویی که در گسترش اسلام بسیار مؤثر است، داشتن خلق و خوی نیکو و پسندیده است که عرفی نیز آن را عامل مهمی در تأثیر گذاری و اشاعه اسلام و جذب دیگران بدین آیین پاکیزه و روحانی می‌داند.

تو هم ز بتکده آیی و طوف کعبه کنی اگر نقاب گشایم ز حسن طینت خویش

ص ۴۶۹

وی تأثیر اسلام را تا حدی می‌بیند که یک رشته از پرده اسلام سر رشته زنار جهان و اهل جهانی را به کف می‌آورد.

سر رشته زنار جهانی به کف آید یک رشته گر از پرده اسلام برآرم

ص ۴۷۳

شاپور تهرانی

نفی صفات رذیله اخلاقی و ترویج اخلاق اسلامی نیکو

شاپور می‌کوشد تا در اشعارش هم به نفی صفات رذیله انسانی بپردازد و هم صفات اخلاقی اسلامی نیکو را ترویج کند تا در میان همگان شیوع یابد. وی همگی آدمیان را از غرور و نخوت، خسیسی و فرومایگی، روی و ریا و نقش بازی کردن بر حذر می‌دارد.

ای کز سرو سبلت رئیسی پیداست وز کاسه و کوزهات خسیسی پیداست

گر در شب دیچور نقاب اندازی از چهره تو نشان پیسی پیداست

ص ۳۰۰

شاپور مخاطبین اشعارش را به صبوری در برابر ناملایمات و رذیلت‌های دنیوی می‌خواند.

صبر است صبر، معرکه آرای عافیت عشق است عشق، پیشرو لشگر بلا

ص ۵۷

وی در اشعارش زهد ریایی را ملامت کرده و می‌و می‌نوشی را بسی والاتر از زهد ریایی برمی‌شمرد و این گونه در مذمت زهد و تزویر سخن سر می‌دهد.

جان به می تازه کن ای شیخ! که قسمت شده است خضر را زندگی از چشمه حیوان، نه تو را

ص ۵۰

وی همگان را از غفلت و بی‌توجهی در این عالم خفتگان برحذر می‌دارد.

برخیز که خفته هیچ کاری نکند توفیق به خفتگان گذاری نکند
شب‌خیزی باز از نبود روز شکار جز طعمه خویشان شکاری نکند

ص ۳۰۵

قدسی مشهدی

در مذمت ریا و تزویر

قدسی نیز با اهل ریا و تزویر به مبارزه پرداخته و آن‌ها را مورد ملامت قرار داده و گرویدگان به اسلام را از آن برحذر داشته است. حلقه مار را بهتر از حلقه صاحبان نفاق برشمرده است.

حلقه مار به از حلقه ارباب نفاق کینه چرخ به از کینه اصحاب دغا

ص ۶۶

قناعت

در گزیدن چنین راهی، همگان را به قناعت فرامی‌خواند و هیچ گنجی را بهتر از قناعت ورزیدن و خرسندی به خواست خدا نمی‌داند. قناعت آنچنان ارزشمند است که از بحر بوریا برای آدمی گوهر پدید می‌آورد.

من و سپاس قناعت که بحر درویشی به ساحل افکند از موج بوریا، گوهر

ص ۹۹

خرسند کن دلت ز قناعت، به بیش و کم تن را ز حرص، خسته سود و زیان مخواه

ص ۱۷۷

قناعت پادشاهی است سلیمان‌وار که اهریمن از و طمع را، درون خویش نابود می‌سازد.

منه ز کنج قناعت، قدم به محفل از مکن به اهرمنی رغبت از سلیمانی

ص ۲۱۵

ترک تعلقات و وابستگی

قدسی پس از تشویق به قناعت همگان را به ترک دنیای دون و تعلقات و ظواهرش فرا می‌خواند و وصل الهی را در گرو ترک تعلق تصویر می‌کند.

گر حریم وصل جویی، از تعلق پاک شو دیده را چون شمع اینجا بار مژگان دیده‌اند

ص ۱۴۴

وی گسلیدن از تعلقات دنیوی و مجرد بودن از قید و بند آن را تبلیغ می‌کند و آن را بهترین راه رسیدن به نوا و آرامش می‌داند.

تجربید گزین تا به نوایی بررسی بگسل ز تعلق که به جایی بررسی
بگریز ز کوچه‌بندی چون نغمه شاید که به گوش آشنایی بررسی
ص ۶۶۴

آموزه‌های اخلاقی _ دینی

قدسی در اشعارش می‌کوشد تا مخاطبین خویش را به انواع آموزه‌های اخلاقی _ دینی تحریض کند و در مقابل از مذمت‌های اخلاقی هم چون غرور و نفس پرستی و تزویر و ریا برحذر دارد. وی همگان را به حسن خلق فرامی‌خواند، به گونه‌ای که از خواهش و خواسته دیگران روی ترش نکرد. تا سر کوی آنان همانند قبله، خواستگاه و سجده‌گاه همگان باشد.

خواهی که کنی قبله سر کویت را از خواهش کس، ترش مکن رویت را
با خلق، گشاده‌روی شو چون محراب تا سجده برند طاق ابرویت را
ص ۶۶۴

در مقابل آنان را که با غرور و خودپسندی راه خویش را پیموده‌اند، از رستگاری و رهایی و نجات فرسنگ‌ها دور می‌داند.

این ره که تو سر کرده‌ای از مغروری مشکل که نجات بخشدت از دوری
چون شان غسل، تمام چاه است این راه پوشیده سرش به پرده زنبوری
ص ۶۶۸

و آنها را به تسلیم و رضا و خشنودی به خواست و اراده خداوندی دعوت می‌کند؛ چراکه معتقد به راه هدایت اسلام است و هرآنچه را خداوند بر سر راهش قرار می‌دهد، خیر محض قلمداد کرده و بدان راضی و خشنود خواهد بود.

زاهد به بهشت عدن، جا می‌خواهد صوفی جام جهان‌نما می‌خواهد
پرسند گر از من که چه خواهی ز خدا من گویم آنچه خدا می‌خواهد
ص ۶۷۶

قدسی همه را پس از تحمل سختی‌ها و مشکلات زندگی و قناعت ورزیدن و تسلیم در برابر اوامر الهی به رحمت لایزالی و بی دریغ الهی امیدوار می‌سازد؛ چراکه هماره راه امن و چراغ الهی روشن و بر همگان باز است.

دل خود به هوای دوست در پرواز است این محرومی ز طالع ناساز است
هرگز نبود بسته در خلوت دوست ره امن و چراغ روشن و در باز است
ص ۶۸۳

رحمت واسعه الهی آنچنان شکوهمند و بی انتها است، که گاهی باعث گستاخی بندگان در گناه کردن می‌شود؛ لیکن بایستی از خشم کریم نیز پرهیز داشت.

هر چند که رحمت است کار رحمان علت نشود عفو برای عصیان
از خشم کریم هم پرهیز، آری هم برق ز ابر باشد و هم باران
ص ۷۱۱

سرمد کاشانی شوریدهٔ عربان

بی اعتباری دنیا و ترک تعلق و وابستگی

مقوله‌ای که در رباعیات سرمد به فراوانی دیده می‌شود باور وی بر بی اعتباری دنیا و فانی شدن همه چیز است. «نقدها و اعتراض‌های تند سرمد به دنیاپرستی و زراندوزی در رباعیاتش را باید نشانه‌ای از اعتنا و توجه عمیق او به تبعیض و تفاوت فاحش سطح اقتصادی طبقات هند به شمار آورد». (همان: ۱۲)

وی معتقد است که همه چیز در این دنیا فانی و زودگذر است لیکن به هیچ چیز نمی‌توان اعتماد کرد و همه چیز را باید اعتباری و مجازی به شمار آورد. می‌توان گفت لااقل نیمی از رباعیات سرمد در چنین فضایی سروده شده است.

باز آ، باز آ، ز فکر باطل باز آ از وهم و خیال خام، ای دل! باز آ
خشنود نشوز فکر دنیا هرگز نی وصل بماند و نه واصل، باز آ

ص ۳۹

سرمد همه چیز را آمیخته با غم فنا و نیستی تصویر می‌کند و این چنین از بی تعلقی و وابسته نبودن به اوامر دنیوی دم می‌زند و همگان را به این سوی فرا می‌خواند. همگی موجودات و انسان‌ها صیدی هستند در این دامگه دنیا که روزی در دام اجل نابود و نیست خواهند شد و همواره تمامی امور و سر و کارشان با صیاد است و بس.

این جسم به صد غم فنا بنیاد است چون شعلهٔ خس، در نفسی بر باد است
از دام اجل تو را رهایی نبود صیدی و سر و کار تو با صیاد است

ص ۴۵

به دنبال چنین اندیشه‌ای قطعاً هر مقوله‌ای که به نوعی به این جهان فانی بستگی داشته باشد نیز فانی و زودگذر و هیچ و پوچ خواهد بود. بنابراین غم و عیش و شادی دنیا را نیز باید به هیچ انگاشت چیزی که سرمد به خوبی به مخاطبینش القاء کرده است.

دیدی که غم و عیش جهان زودگذشت؟ چیزی که در اندیشهٔ تو بود، گذشت؟
این یک دو نفس که ماند سرمایهٔ تو هشدار که نقصان نکنی، سود گذشت؟

ص ۴۶

سرمد در این مهمهٔ پوچی و فانی بودن همهٔ عوالم و عالمیان و باور بر این سخن که «کل شیء هالک الا وجهه» می‌کوشد تا مردمان را به این امر متوجه کند و بانگ هشیار باش بر آنان می‌زند که آگاه باشید تا دل در این دنیا و زر و زورش نبندید و تا می‌توانید از آن اعراض نمائید چرا که همگی‌اش از نیش عقرب و مار سمی گزنده‌تر و ناسودمندتر است.

دنیا طلبان را که غم دنیا راست بی مهری شان به یکدگر بسیار است
از عقرب و مار، هیچ اندیشه مکن زین قوم حذر کن که نیش و خار است!

ص ۴۶

بدیهی است در جایگاهی که نهایتش فنا و نیستی است، هر گونه مقام و منزلتی نیز پست و حقیر می‌نماید چون در جهت نابودی سیر می‌کند. این است که سرمد از بی اعتباری تمامی رفعت‌های دنیوی دم می‌زند و مردمان را بر حذر می‌دارد.

بنگر که عزیزان همه در خاک شدند در صیدگه فنا به فتراک شدند
آخر همه را، خاک نشین باید شد گیرم همه بر رفعت افلاک شدند

ص ۶۱

سرمد در اعراض و روی گردانی از دنیا، آدمی را از یاد هر دو جهان بی نیاز می‌پندارد و بر این باور است که آدمی باید به گونه‌ای بی‌تعلق بزید و آن‌چنان محو وصال معبود باشد که حتی یادی از دو جهان را در مخیله خود راه ندهد.

دل را به خیال او هماغوش بکن خود را به فلک ز اوج، همدوش بکن
این حرف، ز متقی فراموش مکن یاد دو جهان ز دل فراموش بکن!

ص ۱۰۷

دوری از ریا و تزویر، حرص و هوا

سرمد در این مسیر، آدمیان را از هوس و طمع و رذیلت‌های اخلاقی هم‌چون ریا و تزویر و زهد ریایی برحذر می‌دارد. چرا که دنیا را پر از هوا و حرص می‌بیند و دنیا را خانه‌ای پر از دینار و پر از افرادی که بیمار این زر و سیم‌ها هستند به شمار می‌آورد که خانه‌ای ویران و پر از بیمار است.

دنیا ز هوا و حرص بسیار پر است هر جاست دلی، از غم دینار پر است
بیمار فزون، شربت و تیمار کم است این خانه ویرانه، ز بیمار پر است

ص ۴۷

سرمد نتیجه می‌گیرد که اگر هدف متعالی انسان در این دنیا رسیدن به نهایت عشق ازلی است؛ کسی که مقهور هوس و هوا باشد، ناکامی بیش نیست و تنها چیزی که عایدش خواهد شد وبال و ملال و ناآرامی است، چرا که انسانی که با تکه نانی سیر خواهد شد از حرص و هوای زیاد همواره شب تا سحر نالان است و از این حرص و هوس در وجودش طوفانی برقرار است لیکن به قدر حبابی بیشتر در این دنیا نخواهد بود!

آن را که هوس بیش بود، ناکام است مرغی که پی دانه رود، در دام است
این بال و پر از ملال بسیار، وبال هرچند کم و بیش در او آرام است

ص ۵۰

انسان که شکم سیری اش از یک نان است از حرص و هوا، شام و سحر، نالان است
در بحر وجودش بنگر طوفان است آخر چو حباب، یک نفس، مهمان است

ص ۵۰

در حقیقت هر آن کس که در راه حق پای گذاشت نه تنها باید بی‌تعلق از کنار تمامی هوس‌ها بگذرد بلکه در جنب آن باید خالصانه از هر گونه ظاهر پرستی و تزویر نیز دور باشد. تا شاید بتواند راهی به دهی برد.

هرگز به خدا زهد ریایی نکنم غیر از در معرفت، جدایی نکنم
شاهی کنم و ملک فراغت گیرم پیوسته ز میخانه جدایی نکنم

ص ۱۰۲

درواقع از این ریاکاری و پشیمینه پوشی دروغین خود رسنی محکم برای عقوبت خویش بافته‌اند که از آن گریزی نتوانند.

زاهد، تو چه لذت ز ریا یافته‌ای صد خرقة پشیمینه بهم بافته‌ای
از رشته تسبیح که باریک چو موست محکم رسنی برای خود بافته‌ای!
ص ۱۲۰

انسان و نفس پرستی

سرمد کاشانی همانند کثیری از عرفا انسان را مجمع تمامی خیر و شرهای عالم می‌داند. به عبارتی انسان عالم اکبر است و دنیا عالم اصغر. بدین ترتیب در انسان تمامی ذره‌های آفرینش، اجزاء هستی، خیر و شر، نیکی‌ها و بدی‌ها به صورت مضمر پنهان است و وجود دارد؛ آنگونه که انسان مجموعه‌ای است از تمامی عوالم. بنابراین انسان می‌تواند با انعکاس این خیر و شرها در وجودش مظهر خیر یا شر گردد. به صورتی که آدمی می‌تواند با قوت بخشیدن به صفات و اسماء الهی نهفته در درونش، انسانی کامل شود مجلای تمامی صفات الهی یا نه بالعکس با پر رنگ کردن صفات رذیله نفسانی، خود را به قعر نابودی و کثافات جسمانی و دنیوی بکشاند و از خود شیطانی بسازد، که از قبح اعمالش حتی شیطان که مظهر نافرمانی است نیز شرم کند.

سرمد به وفور آدمی را به ترک از نفس و نفس پرستی وا می‌دارد به گونه‌ای که مراتب نفس رذیله انسانی را پست می‌شمرد و آن را مایه نابودی انسان به شمار می‌آورد.

این نفس ستمکار بین شیطان است پیوسته عیان بود، مگو پنهان است
ابلیس خودی، چرا به ابلیس بدی در پیش خیالات تو، او حیران است
ص ۵۱

وی مجاهد واقعی را در راه رسیدن به قله‌های الهی، کسی می‌داند که با نفس ستمکار خود پیوسته در جنگ و مبارزه باشد و به خواسته‌های آن تا آنجا که در توانش است تن در ندهد.

خواهی نرسد پای تو هرگز بر سنگ بگذر ز خودی، مکن در این راه، درنگ
پیوسته جدایی بکن از خواهش دل با نفس ستمکار خود، باش به جنگ
ص ۸۵

با نفس ستمکار، بجنگم هر دم در بحر وجود خود، نهنگم هر دم
روباه بود حرص و هوا در نظرم در بیشه اندیشه، پلنگم هر دم!

ص ۹۴

در مذمت نفس آنچنان پیش می‌رود که صفت‌هایی ناپسند بدان نسبت می‌دهد:

سلطان خودم، منت سلطان نکشم! از بهر دو نان، منت دونان نکشم!
نفس بد من، سگ است و من سگبانم از بهر سگی منت سگبان نکشم
ص ۱۰۰

سرمد نهایت موفقیت آدمی را در ریشه کن کردن این نفس پلید می‌داند و دیگران را به این امر تحریض می‌نماید.
خواهی که به خود دوست شوی، دشمن شو! از آفت خواهش به جهان، ایمن شو
این نفس ستمکار دلازار، تو را خاری است، کن از باغ دل و گلشن شو
ص ۱۱۴

آموزه‌های دینی - اخلاقی

اشعار سرمد کاشانی این عاشق دلسوخته، پر است از مضامین و آموزه‌های دینی - اخلاقی که گاه به صورت مستقیم و گاهی در لفافه و غیر مستقیم این آموزه‌ها را به مخاطبین شعر خود القاء می‌کند و با چنین محتوایی اشعارش در جهت گسترش مضامین اسلامی - اخلاقی در شبه قاره نقش مؤثری داشته است. مضامینی همانند قناعت و خرسندی، ترک تعلق مادی و دنیوی، آزاده زیستن، فروتنی و خضوع، نکوکاری و کم آزاری همواره در اشعارش به چشم می‌خورد. هر یک از این آموزه‌های دینی به گونه‌ای روح انسانیت را در درون آدمیان وسعت می‌بخشد. بدین ترتیب انسان‌ها دیگر تنها خود را در مرکز توجه نمی‌بینند؛ بلکه به سرنوشت دیگران نیز اهمیت می‌دهند و حتی در پی کمک و سود رسانی به هم‌نوع خود نیز بر می‌آیند.

نفعی به کسی اگر رسانی، هنر است سود است، در آن سود به خود بیشتر است
زین گوهر نایاب نگردی غافل کاین بحر پرآشوب جهان در گذر است
ص ۴۷

سرمد به آموزه دینی مهم دیگری اشاره می‌کند که آن دوری از منیت و خودخواهی است. وی معتقد است اگر کسی خود را در میان نبیند همه عالم و عالمیان در زیر نگین فرمان وی مطیع و تسلیم اوامرش خواهند بود.
بگذر ز خودی که دین قرینت گردد سر دفتر اعمال، هم اینت گردد
در هر دو جهان، سکه به نامت بزنند عالم همه در زیر نگینت گردد
ص ۵۷

نکته اخلاقی دیگر، قناعت و خشنودی به رضای پروردگار بی همتا است. قناعت آموزه‌ای است که به وفور در روایات و احادیث ما بدان تأکید شده است و در نزد عرفای ما نیز قناعت و فقر الی الله برای سالک شرطی است اجتناب ناپذیر و ضروری که سرمد نیز بدان افتخار می‌ورزد.

در گوشه فقر، سیر دنیا کردم از بهر خود آرام، مهیا کردم
هر نیک و بدی که بیند از جا نرود این وضع، ز آینه تماشا کردم
ص ۹۳

سرمد خو کردن به قناعت و فقر را طبق روایات دینی گنجی تمام نشدنی می‌داند.
یا رب! تو عطا کن ز قناعت گنجم عمرست که از حرص و هوا در رنجم
دین را نتوان کرد به دنیا سودا هر لحظه به خود، سود و زیان می‌سنجم
ص ۹۲

سرمد در پی آموزه‌های اخلاقی‌اش همگان را به نکوکاری و کم آزاری تحریض می‌کند و اینکه آدمیان در پی آسایش و آرامش دیگران گام بردارند نه آزار و اذیت.

ای دوست! در این دیر، نکوکاری کن بیش از نفسی نئی، کم آزاری کن
خشنودی اهل دل، غنیمت بشمار هر جا که بود چشم دمی، یاری کن
ص ۱۰۸

این شوریده عارف، همگی را به آزاده زیستن و ترک تمامی تعلق‌های دنیوی دعوت می‌کند؛ از همین روست که خود نیز بی تعلق و عریان از همه چیز و بی توجه به باور و قضاوت دیگران زندگی کرد.

تا ترک تعلق، نفسی یار بشو زین بار گران دلی، سبکبار بشو
تا چشم کنی باز، بهم باز نهی ای بی هنر از خویش، خبردار بشو
ص ۱۱۳

آموزه‌ای که منیت و خودخواهی را از درون آدمی پاک می‌کند و انسان را از هر شائبه‌ای به دور می‌دارد، خضوع و فروتنی است و ترک انانیت نفس.

در دهر، اگر همسر افلاک شوی پستی بگزین که عاقبت خاک شوی
آسودگی جهان، نیززد به جوی دامن بفشان ز حرص تا پاک شوی
ص ۱۲۶

سرمد این سالک راه عشق همگی مردمان زمانه‌اش را از رذیلت‌های اخلاقی هم‌چون ریا و تزویر، غرور و خودپسندی و دوستی مال و جاه دنیوی بر حذر می‌دارد و در تک تک ابیات رباعیاتش پرهیز از هر کدام از این‌گونه رذیلت‌ها را القاء می‌کند و زاهدان ریایی را به توبه می‌خواند.

زاهد! به خدا نیست تو را بهره ز هوش از زهد و ریا توبه کن و باده بنوش!
لبریز حقیقت است، آیین و جام هم معنی و صورت است در جوش و خروش
ص ۸۲

با خرقة مشو یار، غلط گیر، غلط این زهد زیانکار، غلط گیر، غلط
سر رشته مهر یار، در دست بیار این سبچه و زنار، غلط گیر، غلط
ص ۸۳

و از آنجا که سرمد همه عالم و عالمیان را فانی و نابود شدنی می‌داند، دوستی جاه و مقام دنیوی را نیز کاری عبث و بیهوده می‌انگارد و همگان را به دوری از آن فرامی‌خواند.

از بهر چه حبّ جاه باید کردن؟ عمر خود را تباه باید کردن؟
مانند نگین، چه لازم است از پی نام جان کندن و رو سیاه باید کردن؟!
ص ۱۰۵

حسادت و ممانعت از همنشینی با چنین طایفه‌ای نکته دیگری است که سرمد بدان اشاره می‌کند.

اندیشه ز یاران حسد پیشه بکن سنگی که ببینی، خود را ز شیشه بکن
از صحبت این طایفه، دلشاد مشو وز مردم روزگار، اندیشه بکن!

ص ۱۰۸

تا جایی که سرمد همه چیز را به حول و قوت الهی متهمی و انسان را از هر گونه منیت و خودخواهی و غرور و خودپسندی بری می‌داند و دعوت به رفتاری انسان‌وار می‌کند.

افسوس! به تقدیر نبردیم پناه ز اندیشه و تدبیر، شد احوال، تباہ!
مغرور مشو به قوت و قدرت خویش لا حول و لا قوة الا بالله!

ص ۱۱۷

صائب تبریزی

آموزه‌های دینی - اخلاقی

صائب دارای شخصیتی وارسته و متخلق به اخلاق پسندیده است. لذا این جنبه شخصیتی در جای جای اشعارش هویدا است و به نوعی به مخاطبین شعرش نیز مسائل اخلاقی و پسندیده و آموزه‌های دینی اخلاقی را القاء می‌کند. وی می‌کوشد تا در شعرش هر جا که مجال دست دهد به موضوعاتی از قبیل کم‌آزاری، بخشش و احسان، فروتنی و تواضع، صبری، عدالت‌ورزی، دوری و پرهیز از منیت و خودخواهی، به فکر هم نوع بودن، خاموشی گزیدن، عیب‌پوشی، ظلم‌ستیزی، اخلاص، ایثار و از خود گذشتگی، حسن خلق و صداقت و راستگویی پردازد؛ که همواره به همگی این موارد در دین مبین اسلام تأکید شده است.

صائب خود و امثال خود را شیران بیشه قدرت، دلیری و مقاومت می‌داند، اما شیرانی که در کنه باطن خویش هیچ‌گونه میلی به آزار و اذیت دیگران ندارند؛ هر چند از هر رگ آن‌ها بیشتر دلیری می‌جوشد.

شیریم ولی زهره آزار نداریم از جنبش رگ گر چه دمد بیشتر ما

ص ۵

وی خود را شیرازه اوراق احسان معرفی می‌کند. آنچنانکه در مقابل او در نیکی، هیچ کس از هم نمی‌پاشد، چراکه با شیرازه احسان صائب همواره پیوسته می‌ماند.

هر که با ما می‌کند نیکی نمی‌پاشد ز هم رشته شیرازه اوراق احسانیم ما

ص ۸

همگان را به احسان و نیکی فرا می‌خواند، زیرا تنها راه نجات از هرگونه فتنه و آشوبی را چنگ زدن به ریسمان نیکی می‌بیند و بر آن تأکید می‌کند.

بیفشان دانه احسان ز برق فتنه ایمن شو که جز نقش پی‌موران حصاری نیست خرمن را

ص ۱۲

صائب حتی آرام ساختن دشمن خونخواره را نیز به کمک احسان و نیکی مقدور می‌داند.

دشمن خونخواره را کوه به احسان ساز دست هیچ زنجیری به از سیری نباشد شیر را

ص ۳۵

صائب به فروتنی بسیار می‌پردازد، زیرا نه تنها بدان معتقد است، بلکه خواهان آن است که دیگران نیز به این دقیقه اخلاقی بگرایند و آن را جزء خصایل اخلاقی خود کنند. وی افتادگی را سرلوحه تمامی سرافرازی‌ها و سعادت‌های دنیوی می‌داند و همانگونه که روش سبک هندی است در غزل‌ها و اشعارش تمثیل‌های فراوانی برای ملموس کردن تأثیر افتادگی و خضوع نه تنها درون انسان‌ها بل درون تمامی موجودات عالم آفرینش می‌آورد و همگان را بدان می‌خواند.

افتادگی ز خاک بر آورد دانه را گردن‌کشی به خاک نشاند نشانه را

ص ۲۰

صائب تا بدانجا در فضیلت فروتنی پیش می‌رود که پیامبری حضرت یوسف (ع) را نیز در گرو خضوع و فروتنی‌اش در نوجوانی می‌داند. چه خواری‌ها کشید تا به مقام شریف پیامبری رسید. وی این‌گونه نتیجه می‌گیرد که انسان‌ها از پرتو فروتنی به مسند عزت خواهند رسید.

ز افتادگی به مسند عزت رسیده است یوسف کند چگونه فراموش چاه را

ص ۶۶

صائب بزرگترین قدرت‌ها و دشمن‌ها را مقهور قدرت خضوع برمی‌شمارد؛ حتی آسمان‌ها را با آن عظمت بیکران‌اش در گرو فروتنی و عجز و نیاز خاک‌نشینی به درگاه محبوب ازلی می‌داند و همگان را بدان سمت و سو می‌خواند.

خاکساری، رخ دشمن به زمین می‌مالد آسمان عاجز هر خاک‌نشین است اینجا

ص ۶۷

جامه احرام طواف کعبه حق چیزی جز فروتنی و خضوع نیست؛ اینجاست که به مخاطبین خود چه مسلمان و غیر مسلمان آیین اسلام را تبیین می‌کند.

خاک ره شو گر طلبکار دلی کین کعبه را جز غبار خاکساری جامه احرام نیست

ص ۲۴۰

آموزه اخلاقی دینی دیگر، صبر، تحمل و صبوری در برابر مصائب دنیوی است. صبری که پس از آن فرجی است دلپذیر. در دین اسلام روایات و آیات فراوانی در ستایش صبر و صبر جمیل داریم که «الصبر مفتاح الفرج» را اصل آن دانسته‌اند و مردمان را بدین سو سفارش کرده‌اند. صائب نتیجه تحمل و صبوری را به گوارایی نوشیدن آب حیات می‌پندارد و ملامت می‌کند کسانی را که از نوشیدن چنین شیرینی دریغ می‌ورزند.

آب حیوان در عقیق صبر پنهان کرده‌اند اینچنین آب گوارایی نوشیدن چرا

ص ۲۲

عدالت‌ورزی و رعایت عدل در بین مردمان نکته دیگری است که صائب مقام و منزلت آن را آنچنان بالا می‌داند، که آنچه از نتیجه عدالت‌ورزی در ساعتی به دست می‌آید مردمان با هفتاد سال عبادت هم آن را نخواهند یافت. همانا که اسلام، دین عدل و عدالت و برابری است و همگان در حضور حضرت باری تعالی یکسان و برابر هستند و این دقیقه‌ای است که صائب به زیبایی به ذهن مخاطبینش القاء می‌کند.

عدالت کن که در عدل آنچه یک ساعت به دست آید میسر نیست در هفتاد سال اهل عبادت را

ص ۲۷

تنها راه آسودگی و به دور ماندن از تشویش و دغدغه‌های دنیوی را فرو پوشیدن چشم از خودنمایی و منیت برمی‌شمرد.

پوش از خودنمایی چشم اگر آسودگی خواهی که زیر پایت آتش‌های عالم خودنمایی را

ص ۴۰

تنها راه رسیدن در محضر دلداری الهی، ترک نام و نشان و خودی و منیت و دوری از رذیله خودخواهی است.

تا تواز نام و نشان پاک نیایی بیرون چه خیال است که دلداری نماید خود را

ص ۴۱

وی به یاری کردن به هم نوع، بسیار توجه دارد و همگان را ترغیب می‌کند، که تا می‌توانند گرهی از کار نیازمندان باز کنند.

گره تا می‌توانی باز کن از کار محتاجان چو بیکاران به ناخن، گردن خود را مخراب اینجا

ص ۳۸

صائب آنچنان غرق در یاری دیگران است که سیر اختر وجودی‌اش را بر حول محور حال کسان می‌بیند.

گریه بر حال کسان بیشتر از خود داریم بر مراد دگران سیر کند اختر ما

ص ۴۱

صائب آباد کردن دل ویرانی را بهتر از مرمت و تعمیر هر خانه دیگری حتی خانه کعبه دانسته است و این گونه به اهمیت آن تأکید کرده است.

گر همه خانه کعبه است که تعمیر مکن تا توان کرد، عمارت دل ویرانی را

ص ۴۹

عیب نهان کردن یکی دیگر از آموزه‌های اخلاقی دینی است که صائب بدان باور دارد. خداوند ستار العیوبی است که تمامی نواقص بندگان خود را در سایه حمایت و غیرت خویش در نزد خود حفظ می‌کند و دین مبین اسلام مؤکد به عیب‌پوشی پرداخته است.

کسی که عیب مرا می‌داند نهان از من اگر چه چشم عزیز است دشمن است مرا

ص ۴۸

خاموشی گزیدن به جای سخن گفتن در اکثر مباحث اخلاقی و به خصوص در دین اسلام و در میان عرفا بسیار تأکید شده است. آنچنان که عقیده دارند هر که ساکت و خاموش بماند از دام بلا می‌رهد و سالم می‌ماند. «مَنْ سَكَتَ سَلِمَ»، خاموشی گزینه‌ای است که صاحب‌دلان می‌کوشند تا بدان دست یابند و از خداوند خواهان نیروی خاموشی هستند. چرا که در خاموشی گزیدن و سکوت است که می‌توان به سویدا و عمق جان و دل مراقبه داشت و به مقامی والا نائل آمد.

خامشی را از خدا خواهند دانایان و تو خون خود را می‌خوری یک دم که گویا نیستی

ص ۸۳۶

سینه‌ها را خامشی گنجینه گوهر کند یاد دارم از صدف این نکته سر بسته را...

چون صدف هر کس که دنلان بر سر دنلان نهد سینه‌اش بی گفت‌وگو گنجینه دریا شود...

دلی خزینه گوه‌ر شود که چون دریا هزار مهر ز گرداب بر دهان دارد

ص ۸۳۶

دین اسلام دینی است که لوای مبارزه با ظلم و ستم را در بالای علم افتخارات خود دارد. پیوسته از ظلم و ستم بر مظلوم سخن رانده است. اسلام دین حمایت از مظلومان و بی‌پناهان است و عدالتی که در آن یافت می‌شود، در هیچ دینی به این تکامل آشکارا نیست. صائب نیز به عنوان مسلمانی معتقد همواره به ظلم ستیزی اشاره کرده است و مخاطبین مسلمان و غیر مسلمان خود را ترغیب می‌کند که تا همواره از ظلم بپرهیزند. چرا که پرتو ظلم و ستم همگان را فرا می‌گیرد و بالاخص دامن کسی که ظلم می‌کند را بیشتر.

برضعیفان ظلم کردن، ظلم بر خود کردن است شعله هم بی‌بال و پر شد تا خس و خاشاک سوخت

ص ۱۸۳

صائب جدای از مسائل و ارکان دینی، ظلم‌ستیزی و در پی آزار دیگران نبودن را از اسباب بزرگواری و انسانیت می‌داند. هر آن کس که به دنبال رسیدن به بزرگواری اخلاقی و انسانیت است، بایستی از ظلم بر بی‌پناهان و مظلومان همواره حذر کند.

بزرگ‌اوست که بر خاک هم‌چو سایه ابر چنان رود که دل مور را نیازارد

ص ۳۶۳

آموزه دیگر اخلاقی مؤکد در دین اسلام و اشعار صائب اخلاص و خلوص داشتن در تمامی شئون و اخلاقیات و اعمال است. تنها میزانی که می‌توان بدان جهت اعمال را سنجید، مقدار خلوص فرد است.

در بحر فکر از سر اخلاص می‌روم باشد یتیم اگر گهر من غریب نیست

ص ۲۷۶

استغنا و فقر الهی در پرتو خرسندی و قناعت

از دیگر نکات اصلی در اشعار صائب، ستایش از خرسندی، قناعت، استغنا و فقر الی الله است. انسان وارسته‌آنگاه که از دو جهان بی‌نیاز گشت، می‌تواند دست در دامن آن یار دلنواز بزند و به سعادت معهود برسد. استغنا و بی‌نیازی از ماسوی الله، موضوعی است، که در دین اسلام بدان بسیار سفارش شده است و تا بدانجا که یکی از مقام‌های سیر و سلوک عرفان اسلامی نیز استغناء و فقر الی الله است، استغنا از غیر و هر چه ماسوی الله است و تنها و تنها نیازمند او و فقیر در راه او بودن مقامی بسیار والا است. صائب نیز در اشعارش به چنین استغنائی می‌بالد و همگان را بدان دعوت می‌کند.

خوش آنکه از دو جهان گشت بی‌نیاز اینجا گرفت دامن آن یار دلنواز اینجا

ص ۱

صائب آشکارا دیگران را به خوردن نان جوین ساده می‌خواند که در مدد آن می‌توان در بهشت جاودانی قناعت سیر کرد و این‌گونه است مرام خالص اسلام که بدان می‌بالد.

نان جو خور، در بهشت جاودانی سیر کن می‌خوری خون از برای نعمت الوان چرا

ص ۵

قناعت، اکسیری است که آدمی در سایه آن می‌تواند خاک را به شکر مبدل سازد و این است آیینی که صائب در میان مردمان هند می‌گسترده و از آن دم می‌زند.

مردم اما خوشه‌چین خرمن دو نان نیم می‌کنم شکر به اکسیر قناعت خاک را

ص ۵۵

صائب در اشعارش آشکارا دیگران را به قناعت کردن، توصیه می‌کند؛ زیرا نیم قطره قناعت سبب می‌شود که آدمی گوهرهای ارزشمندی را به دست آورد.

به نیم قطره قناعت کنید از دریا که تا به قیمت و قدر از گهر فزون باشید

ص ۵۷۴

صائب حتی حیات جاودان را نیز در گروهی قناعت زیستن خلاصه می‌کند.

حیات جاودان خواهی به صحرای قناعت رو که دارد یاد هر موری در این وادی سلیمانها

ص ۸۶۶

ترک تعلقات دنیوی

در تمامی آموزه‌های اخلاقی و نیز دین مبین اسلام، جای جای در مذمت دنیا و نعمت‌های الوان و رنگارنگش که آدمی را از اصل حقیقت معنای آفرینش فرسنگ‌ها دور خواهد کرد، سخن‌ها رفته است.

در حقیقت انسانی می‌تواند در پای عشق الهی بمیرد و فنا گردد که نخست دنیا و تعلقاتش برای او و در چشم وی حقیر و ناچیز آمده باشد و بتواند به راحتی از آن‌ها دست بکشد. البته ناگفته نماند که دین اسلام هرگز دنیا را سیاه و منفور نمی‌داند بلکه آموزه‌های این دین کامل الهی در سمت و سوی بهترین و زیباترین زندگی دنیوی و در جهت داشتن بهترین و آسمانی‌ترین زندگی اخروی تصویر می‌گردد؛ که منافای داشتن زندگی معنوی دنیوی نیست؛ بلکه زندگی این دنیا را مقدمه‌ای برای داشتن یک زندگی اخروی شایسته می‌داند. لیکن نبایستی به تعلقات فناپذیر دنیوی دلبسته شد و این موضوعی است که هم دین مبین اسلام و هم اشعار صائب بدان سفارش کرده و افراد را به متخلق شدن به چنین اخلاقی ترغیب می‌کنند. صائب آشکارا مخاطبین خود را از دل بستن به این دنیای دون و پست زمینی برحذر می‌دارد.

دل به دنیای دنی دادن نه کار عاقل است می‌دهی یوسف به سیم قلب ای نادان چرا

ص ۵

در حقیقت تمامی دنیا و تعلقاتش دامی است که گسترده شده به انگیزه فریب آدمیان، کسی آگاه است و سعادت‌مند که از این دام به بهترین نحو رهایی جوید.

پرده دام است خاک این جهان پر فریب بند عزلت برم‌دار از پا شکار خویش را

ص ۷

توکل

توکل به خدا هم منزلی از مقامات عرفانی است و هم از اصول مؤکد در دین اسلام، که در پناه آن می‌توان از انبوه ناملایمات این دنیای دون به آرامش رسید. صائب تأکید می‌کند که بایستی توأم با کوشش و تلاش همیشگی، کار خویش را همواره به توکل محکم کرد.

صرف بیکاری مگردان روزگار خویش را پرده روی توکل ساز کار خویش را
ص ۷

تنها راه نجات دل این است که دست به دامن توکل بزند تا روی رهایی ببیند.
دل اگر دست به دامن توکل نزند چون برون از گل لغزیده تعمیر آید
ص ۴۹۷

ترک خودی و مراقبه در خویشتن

ترک خودی و سفر در درون خویش و مراقبه در خود، از مسائل اساسی و مطرح در عرفان اسلامی و نیز از مضامین رایج شعری دیوان صائب است. آدمی برای متعالی شدن و رسیدن به مقامات عالی عرفانی و منتهی شدن به هدف اصلی الهی، بایستی از خویش با تمام پستی‌های زمینی بیرون آید و به گونه‌ای ترک خود کند، ولیکن از مراقبه درون ضمیر و سویدای دل خویش سفر روحانی خود را آغاز نماید.

«صائب سفرهای ظاهری فراوانی داشته و توشه‌های بسیار به دست آورده اما سفر ظاهری مقدمه سفرهای درونی است. کار با سفر ظاهری پایان نمی‌یابد، سپس آن هجرت درونی و نفسانی نیز موجب کمال می‌شود. سفر در اصطلاح عارفان، توجه دل به سوی حق است. از منزل‌های نفس تا وصول به افق مبین، سیر الی الله است. حجاب‌های کثرت را کنار باید زد و وحدت را دریافت.

از سفر کردن ظاهر نشود کار تمام صائب از خویش چو مردان سفری باید کرد
غزل ۹۷۹

پیاده پا به مقصد نمی‌رسد و یا دیر می‌رسد، اما سواره زودتر به مقصد می‌رسد. شاعر دل خود را در سفر پیاده می‌بیند و طالب است تا دل را سوار گرداند و سیر آن را به سوی حق شتابان نماید و شرط آن را سفر از خویشتن می‌داند:

ز خویشتن سفری اختیار خواهم کرد دل پیاده خود را سوار خواهم کرد
غزل ۱۵۶۲

شاعر عارف شرط سفر را دریافته که آن در هیچ حالی نه ایستادن است و حرکت را ادامه دادن. عیسی در آسمان چهارم توقف کرد، اما شاعر توقف نمی‌خواهد و به همت از هر پشته و عقبه‌ای عبور می‌کند.

میان راه چو عیسی نمی‌کنم منزل از این گریوه به همت گذار خواهم کرد
غزل ۱۵۶۲

در این سفر زاد راهی باید برداشت و از تن که هم‌چون رباط است باید گذشت، زیرا پس از آن آبادانی نیست و راه درازی در پیش داریم:

از رباط تن چو بگذشتی دگر معموره نیست زاد راهی بر نمی‌داری از این منزل چرا؟
غزل ۸۷

(تمیم داری، ۱۳۶۸: ۶۷-۶۶)

منزل آسایش خود را در خود و درون خویش محو گشتن می‌داند:

منزل آسایش ما محو در خود گشتن است تیغ اگر چون کوه بر بالای سر باشد مرا

ص ۲۸

آشکارا مخاطبین را ترغیب می‌کند که از خود بیرون آیند و به سیر انفس پردازند.

ز خود برآ که چو گردید راهروی برگ به چشم رهن بی رحم تیغ عریانی است

ص ۲۹۶

وی کمال مردی و مردانگی را شکستن خودی خویش می‌داند.

کمال مردی و مردانگی است خودشکنی بیوس دست کسی را که این صنم شکند

ص ۳۵۲

جلوه مردان راه از خویش بیرون رفتن است جوهر مردی نداری، چون زنان در خانه باش

ص ۶۳۳

«موج تفکر آستین افشاندن از دنیا و پشت پازدن به امور دنیوی و پناه گرفتن در سایه وهم انگیز واقع‌گریزی و تخیل، در دیوان صائب بسیار قوی است. این نوعی واکنش‌گریز است در مقابل شرایط نابسامان اجتماعی عصر صفویه که به رغم تحولات مهم سیاسی، مناسبات اجتماعی‌اش مرده ریگ همان مناسبات اجتماعی عصر مفعول و تیمور است.» (وزیر نیا، ۱۳۶۹: ۱۱۵۰)

جهان را استخوانی بی مغز می‌داند که تنها ارزشی که دارد بایستی به پیش سگ انداخت و دیگر هیچ.

جهان استخوانی است بی مغز صائب به پیش سگ انداز این استخوان را

ص ۲۴

در مذمت حرص و طمع

به دنبال چنین اندیشه‌ای که هرگونه تعلق به دنیای دون، پست و ناپسند شمرده می‌شود، قطعاً حرص و طمع به مال و منال و زیبایی‌های دنیوی بسیار مذموم و ناپسند خواهد بود. در دین اسلام حرص و طمع و حب ذات بسیار زشت دانسته شده است و در مقابل قناعت سفارش اکید شده است. صائب نیز به پیروی از معتقدات اسلامی‌اش در خدمت حرص و طمع و نکوهیدن آن اشعاری نگز دارد که مردمان را به هر شیوه‌ای از آن پرهیز داده است.

سیر چشمی تنگدستان را توانگر می‌کند موم را این بحر عنبرخیز گوهر می‌کند

ص ۵۱۲

صائب برای امثال افراد حریص و طماع قارون‌نما، با آن همه کبکه و دبدبه‌اش مثال می‌زند که قارون نیز به سبب حرص زیادش درون زمین فرو رفت و با تمام متعلقاتش نیست و نابود شد. بنابراین سرانجامی جز نابودی ایشان نیز متصور نخواهد بود.

قارون ز بار حرص به روی زمین نماند دام از گرسنه چشمی خود شد نمان به خاک

ص ۶۴۶

از آدم ابوالبشر گرفته تا مردمان زمان صائب و زمان ما همگی مست حرص و غرور و طمع هستیم. آدم به طمع دانه‌ای از بهشت برین رانده شد و دیگران هر یک به مقدار حرص خویش از مواهب الهی بی‌بهره خواهند ماند. لیکن باید بیدار بود که اسلام دین، ساده‌زیستی و پاکیزه زیستن و قناعت است نه طمع‌ورزی و حریص بودن.

در این بساط من آن آدم سیه‌کارم که فکر دانه برآورد از بهشت مرا

ص ۸۲۲

در مذمت نفس و نفس پرستی

دین اسلام با نفس پرستی به شدت مخالفت کرده است و همواره در آیات محکم قرآن و روایات مذهبی دینی مسلمانان را از هواهای نفسانی و پیروی از نفس برحذر داشته است. صائب نیز در جای جای اشعارش در مذمت نفس و نفس پرستی و نفس پرستان داد سخن داده است. نفس را دارای آنچنان قدرتی می‌داند که حتی عقل نیز در مقابل آن حریف قدری نیست.

نمی‌گردد حریف نفس سرکش عقل دریا دل چگونه زیردست خویش سازد آب روغن را

ص ۱۲

سرکشی نفس آنچنان زیاد است که بدو صفت شیطان داده‌اند و در روایات، شخصی را که بر نفس خویش مسلط شود و آن را مسخر خویش ساخته، می‌ستایند. در حقیقت بایستی شیطان خویش را به دست خود تسلیم خویشان کنند و چنین روایاتی را تحقق بخشند: «اسلم شیطانی بیدی».

چون نفس شد سلیم، نگهبان دل شود بیم از سگ شبان نبود گوسفند را

ص ۲۸

راه و روش رفتار با نفس به هیچ وجه مدارا نیست، بلکه تنها و تنها مبارزه است؛ زیرا با مدارا بیشتر از پیش گزنده می‌گردد.

شد نفس بدگهر ز مدارا گزنده‌تر ز احسان نمی‌شود سگ دیوانه آشنا

ص ۵۰

هر آنکس که عنان نفس سرکش خویش را نگه دارد حتی از ابراهیم ادهم و عرفای گرانقدر نیز پیشی می‌گیرد.

ز ابراهیم ادهم شهسواری پیش می‌افتد که در دولت نگه دارد عنان نفس سرکش را

ص ۹۸

قدرت رام کردن نفس سرکش را تا به حدی می‌داند که با فرمان پذیرکردنش نه فلک توسن و سرکش آسمان را به زیر ران خواهی آورد و بدین سبب بسیار بدان سفارش می‌کند.

روزی که نفس سرکش فرمان پذیر گردد نه توسن فلک را در زیر ران بیابی

ص ۸۰۱

دوری از ریا و تزویر

صائب نیز به مانند حافظ با ریا و تزویر زمانه بسیار جنگیده است و همواره از آن به بدی یاد کرده و به تأکید، مخاطبین، مسلمین و کسانی که قصد گرویدن به اسلام را دارند به دوری از آن دعوت کرده است. صائب از نفاق دوستان به دشمنان می‌گریزد. صائب همگان را دعوت می‌کند به یک رویی به همانند آینه که با کائنات و همگان یک رنگ است.

چو فرد آینه با کائنات یک رو باش که شد سیاه رخ کاغذ از دورویی‌ها

ص ۱۸

تنها با یک رنگی است که می‌توان کافرستان را به سمت و سوی این مشرب سوق داد.

ز مشرب آنچه می‌آید ز صد لشگر نمی‌آید به یک رنگی توان تسخیر کردن کافرستان را

ص ۱۲۲

حزین لاهیجی

آموزه‌های اخلاقی

حزین با پشتوانه اعتقادی که دارد می‌کوشد، تا در جای جای اشعارش آموزه‌های اخلاقی اسلامی زیادی را به مخاطبین خود القاء کند. از جمله قناعت و عزت نفس و گسترش روحیه فقر و بی‌نیازی از ماسوی الله، پرهیز از نفس‌پرستی، تسلیم و رضا و خرسندی در برابر خواست خداوندی، دوری از ریا و تزویر، عدم آزار و کم‌آزاری و داشتن عدل و انصاف و...

وی همگان را به قناعت ورزیدن دعوت می‌کند و از آنان می‌خواهد که با صبوری و سخت گرفتن بر خود، عزت نفس خویش را به دونان سفله مفروشند.

تا می‌توان به لخت جگر ساخت، صبر کن! دون همتانه از فلک سفله، نان مخواه

ص ۱۸۸

وی کوشیدن بیش از آنچه برای آدمی مقدر شده است و قانع نبودن به داشته‌ها را ستمی بزرگ بر خود می‌شمارد.

افزون مکوش و مصلحت کار خود بین زین بیشتر ستم به دل و جان روا مدار

ص ۱۹۴

گر ترک کم و بیش کنی اولیتر خو با دل درویش کنی اولیتر

تا چند دوی بر در دونان پی وام وام از شکم خویش کنی اولیتر

ص ۵۱۰

دوری از نفس‌پرستی

حزین پرهیز از نفس‌پرستی را در اشعارش تأکید کرده است و همگان را تحریض نموده که بر نفس خویش مسلط شوند.

بر نفس خود سوار شو و بارگی مجوی بر نطع فقر واکش و برگستوان مخواه

ص ۱۸۹

حزین تنها مرده‌ای که پاک می‌داند نفس پلید است و اینچنین به بهترین نحو، تشویق در کشتن نفس را به ذهن و دل مردمان القاء می‌کند.

آن را که نصیب از خرد ادراک است در معرکه جهاد و خود چالاک است

هر چند که زنده پاک و مرده‌ست پلید این نفس پلید چون بمیرد پاک است

ص ۵۰۵

دوری از ریا و تزویر و امید به رحمت بی‌دریغ الهی

حزین در این راه همتی والا را همراه آدمیان تصویر می‌کند، تا بتوانند با چنین پشتوانه‌ای از هر گونه ریا و تزویر تبری جویند و همواره با امید به رحمت بی‌دریغ الهی‌اش در راه او گام بردارند و تسلیم و خرسند به خواست و اراده الهی باشند تا شاید بتوانند در این راه دل خود را، آیینۀ محبت او قرار دهند و از فیض الهی‌اش بهره‌مند گردند.

همت ما مدد پیر و جوان خواهد بود
خاک ما خاک مراد دو جهان خواهد بود
ص ۳۱۲

قوی دار دل را و همت بلند به همت توان گشت فیروزمند
ص ۵۵۵

ندارد فروغی ز خود مشت گل مگر پرتو فیضت افتد به دل
ص ۵۱۸

درین خلوتسرای عاری از عیب دل است آیینۀ دار شاهد غیب
کند حل هرچه پیشت مشکل است آن ز جام جم چه می‌پرسی؟ دل است آن
ص ۵۴۵

و با طی چنین مسیری سبب گسترش مضامین اخلاقی _ اسلامی در ذهن و دل مخاطبین و مردمان شبه قاره آن زمان می‌گردد.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش بر مبنای گسترش اسلام در شبه قاره هند به بررسی شعر برجسته‌ترین شاعران ایرانی در دوره صفویه که به نوعی با درنوردیدن مرزهای جغرافیایی، توانستند با محتوا و مضمون شعرشان سبب گسترش مبانی اخلاقی و دینی اسلام شوند، پرداخته شد.

«ناگزیر باید بپذیریم که رسالت پیامبرگونه هنرمندان راستین، به‌ویژه شاعران و نویسندگان متعهد و مسئول جز در طریق نشر مکارم و فضائل اخلاقی و مبارزه با ناپاکی‌ها و جلوگیری از انحطاط و سقوط معنوی بشریت تحقق نمی‌یابد».
(رزمجو، ۱۳۸۲: ۳۲)

شاعران مطرحی هم‌چون صائب، حزین لاهیجی، عرفی شیرازی و... که شعر هر یک مظهر روح دینی و ایرانی و سند هویت ملی _ مذهبی ما ایرانیان است؛ ملاک عمل قرار گرفت و با بررسی دیوان هر یک از این شاعران، روند تثبیت مبانی دین و تقویت و تأثیر آن بر مخاطبینشان در شعر هر یک بررسی شد.

در این تحلیل و بررسی ملاک تحقیق بر مبنای اصلی‌ترین موضوعات مطرح و سفارش شده در دین اسلام قرار گرفت و نیز مداخل هر یک از شاعران که نمود عینی اعتقاد هر یک از این شعرا می‌باشد.

در اشعار این شش شاعر برجسته به موضوعات محکم اعتقادی اخلاقی برخوردیم، که در اکثر موارد با یک‌دیگر مشترک و از یک سنخ است، از جمله توحیدیه‌ها، مداخل ائمه اطهار علیهم‌السلام، ذکر شعائر مذهبی و ترویج هر یک به تأکید، آموزه‌های دینی _ اخلاقی مانند قناعت، کم‌آزاری، بخشش و احسان، عدالت‌ورزی، نیکی به هم‌نوع، فروتنی و خضوع، صبر و بردباری، عیب‌پوشی، ظلم‌ستیزی، اخلاص، ایثار و از خودگذشتگی، صداقت و راستگویی، استغنا و بی‌نیازی از غیر، تسلیم و رضای خواست اوامر بی‌چون الهی شدن، ریاضت و ترک ماسوی الله، آزاد و بی‌تعلق زیستن،

حسن خلق و... مذمت رذیلت‌های اخلاقی مانند ریا و تزویر، زهد ریایی، غرور و تکبر، نفس‌پرستی، حرص و طمع، بخل، منیت و خودخواهی و... ترغیب به دعا و مناجات به درگاه معبود لایزالی و همت والا داشتن برای گام نهادن در سیر و سلوک عشق الهی، ایمان به رحمت بی‌دریغ و لایزال الهی و نیز فیض مقدسش، ایمان به عالمی دیگر، قیامت و بهشت و تجسم اعمال در آن و گرفتن ثواب یا عذاب و عقوبت هر یک، فنای فی‌الله شدن و اعتقاد به قضا و قدر الهی و حکم محتومش.

هر یک از این شاعران گرانقدر با آوردن خالصانه‌های ضمیرشان همگان را به چنین وادی امید و رحمتی خوانده و سوق داده‌اند؛ به گونه‌ای که اشعار این شاعران در بین مردمان شبه قاره هند چاپ و منتشر گردیده است؛ آشکار است که اگر پسند خاطر ایشان نبود، چنین استقبالی نیز از این اشعار نمی‌شد. از میان شاعران بررسی شده صائب با رندی خاص خودش غزل را قالبی شایسته برای بیان معتقداتش قرار داده است، در صورتی که غزل فارسی جایگاه تغزل است و بس؛ لیکن صائب در میان غزلیات خویش، موضوعات ناب اسلامی را مطرح ساخته تا این‌گونه به ذهن و دل مخاطبش شیرین‌تر بنشیند.

عرفی شاعری است معتقد و ثقیل‌گو. لیکن او نیز در جای جای اشعارش توانسته است با تبحر خاصی تمامی مضامین مورد نظرش را به مردمان مخاطب اشعارش القاء کند.

حزین لاهیجی دیگر شاعری است که به مانند اسمش با حزنی خاص بهترین توحیدیه‌ها و مناعت طبع‌ها را به منصب ظهور کشیده است و آدمیان را آشکارا به پناه اسلام و اسلامیان فراخوانده است.

سرمد کاشانی شوریده‌ای است عاشق که در راه اعتقادش جان باخت؛ لیکن کلامش گویای تمامی عاشقانه‌های عارفانه‌اش است، که بر قلب مخاطبش دل‌انگیزترین نغمه‌هاست. اوست که با زندگی عملی‌اش ترک ماسوی الله و اثبات الله را به تصویر کشید و با مرگش خون ریخته شده‌اش را در رگه‌های شعرش برای همواره همیشه، جاودانه کرد. قدسی دیگر شاعری است که مدایح ناب ائمه اطهار علیهم‌السلام را به اوج رساند و از این میان ارادتی خاص و ویژه به بارگاه ملکوتی حضرت امام رضا (ع) در موجاموج اشعارش فریاد می‌کشد. به گونه‌ای که بیشترین مدح دیوانش را ستایش آن حضرت دربرمی‌گیرد.

شاپور تهرانی نیز در اشعارش کوشیده است تا مضامین ناب اسلامی را به زبانی روان‌تر از زبان غالب سبک هندی بیان دارد.

منابع

- امیری فیروزکوهی (۱۳۳۳) کلیات صائب تبریزی، تهران: کتابفروشی خیام
- ترقی، بیژن (۱۳۵۰) دیوان حزین لاهیجی. تهران: خیام
- تمیم‌داری، احمد (۱۳۶۸) «مولانا صائب تبریزی شاعر حکمت و عرفان». دانش، ش ۱۸_۱۷، بهار و تابستان ۱۳۶۸
- جواهری، (۱۳۳۷) کلیات شعار مولانا عرفی شیرازی. تهران: کتابخانه سنایی
- حکمت، علی‌اصغر (۱۳۳۷) سرزمین هند. تهران: دانشگاه تهران
- سجادی، سیدضیاءالدین (۱۳۸۲). دیوان خاقانی شروانی. تهران: زوار
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۵) شاعری در هجوم منتقدان (نقد ادبی در سبک هندی پیرامون شعر حزین لاهیجی). تهران: آگه
- (۱۳۴۲) حزین لاهیجی زندگی و زیباترین غزل‌های او. مشهد: طوس
- شهیدی، جعفر (۱۳۶۶) «رابطه شعر با شریعت یا شعر از نظر اسلام». دانش، ش ۹، بهار ۱۳۶۶.
- صالحی، عمران (۱۳۷۰) رؤیاهای مرد نیلوفری. تهران: ناهید
- ضیایی، عبدالحمید (۱۳۸۸) عاشقانه‌های یک باغی. دهلی نو: خانه فرهنگ جمهوری اسلامی ایران
- طاهری، محمدرضا (۱۳۸۳) دیوان شاپور تهرانی. تهران: نگاه
- طباطبایی، محیط (۱۳۴۷) «تأثیر اسلام در ادبیات فارسی». یغما، ش ۹، سال ۲۱.
- قهرمان، محمد (۱۳۷۵) دیوان حاجی محمد جان قدسی مشهدی. مشهد: دانشگاه فردوسی
- کاردگر، یحیی (۱۳۸۲) دیوان شاپور تهرانی. تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

نقش زبان‌شناسی زیست‌محیطی در حفظ زبان‌های در خطر ایران:

چالش‌ها و فرصت‌ها

زهره‌سادات ناصری

استادیار زبان‌شناسی دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران

naserizohreh@yahoo.com

احمدی‌نسب، فاطمه

استادیار زبان‌شناسی دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران

ahmadinasab.fatemeh@gmail.com

چکیده

زبان‌های بومی ایران به‌عنوان حاملان فرهنگ و هویت اجتماعی، با خطر انقراض جدی مواجه هستند. این مقاله به بررسی نقش زبان‌شناسی زیست‌محیطی در حفظ زبان‌های در خطر در ایران می‌پردازد و ارتباطات پیچیده میان زبان، فرهنگ و محیط زیست را تحلیل می‌کند. زبان‌شناسی زیست‌محیطی با شناسایی و مستندنگاری واژگان و مفاهیم مرتبط با محیط طبیعی و منابع محلی، می‌تواند به احیای زبان‌های بومی کمک کند و دانش‌های سنتی را حفظ نماید. این تحقیق به چالش‌های موجود مانند جهانی‌سازی، مهاجرت و سیاست‌های زبانی نابرابر می‌پردازد که باعث کاهش استفاده از زبان‌های محلی و فراموشی آن‌ها می‌شود. هم‌چنین، تلاش‌های جاری برای حفظ زبان‌های بومی در ایران، از جمله برنامه‌های آموزشی، استفاده از فناوری‌های دیجیتال و مشارکت جوامع محلی، بررسی می‌شود. این اقدامات می‌توانند به تقویت هویت فرهنگی و احیای زبان‌های در خطر کمک کنند. در نهایت، مقاله نتیجه‌گیری می‌کند که همکاری میان دولت‌ها، سازمان‌های غیردولتی و جوامع محلی برای حفاظت از زبان‌های در خطر و تقویت هویت فرهنگی ضروری است. زبان‌شناسی زیست‌محیطی به‌عنوان یک ابزار مؤثر، می‌تواند راهی برای مستندنگاری و ترویج زبان‌های بومی باشد و بر اهمیت حفظ تنوع فرهنگی و زیستی در ایران تأکید کند.

کلیدواژه‌ها: زبان‌شناسی زیست‌محیطی، زبان‌های در خطر، تنوع فرهنگی، ایران، مستندنگاری، احیای زبان‌ها.

۱. مقدمه

زبان‌ها به‌عنوان ابزاری کلیدی برای انتقال دانش، فرهنگ و هویت انسان‌ها، نقش اساسی در شکل‌دهی به جوامع و تعاملات فرهنگی دارند. بر اساس گزارش یونسکو، بیش از ۷۰۰۰ زبان در جهان وجود دارد، اما پیش‌بینی می‌شود که حدود نیمی از این زبان‌ها تا پایان قرن حاضر به خطر انقراض بيفتند (UNESCO, 2020). این بحران زبانی به‌ویژه در جوامع بومی و محلی که به‌طور خاص به زبان و فرهنگ خود وابسته هستند، بیشتر حس می‌شود. زبان‌های در خطر اغلب به دلیل عواملی مانند جهانی‌سازی، مهاجرت، تغییرات اقتصادی و محیطی، و فقدان سیاست‌های حمایتی در حال زوال هستند. این زبان‌ها نه تنها به‌عنوان وسیله‌ای برای ارتباط، بلکه حامل دانش‌های بومی مرتبط با محیط زیست و شیوه‌های زندگی انسان‌ها نیز محسوب می‌شوند.

در ایران، وضعیت زبان‌های بومی به‌طور خاص نگران‌کننده است. با وجود تنوع زبانی فراوان، زبان‌هایی هم‌چون لری، کردی، ترکمنی و بلوچی به‌دلیل فشارهای اجتماعی، مهاجرت به شهرها و سیاست‌های زبانی غالب در خطر انقراض قرار دارند. بر اساس برخی گزارش‌ها، حدود ۱۱ زبان در ایران در معرض خطر جدی انقراض هستند و این وضعیت تهدیدی برای هویت فرهنگی و تنوع زبانی کشور به‌حساب می‌آید. جوانان در این جوامع به دلیل جذابیت زبان‌های ملی و جهانی، به‌طور فزاینده‌ای از زبان‌های مادری خود فاصله می‌گیرند و این باعث فراموشی تدریجی این زبان‌ها می‌شود.

تحقیقات نشان می‌دهد که زبان‌های بومی در ایران نه تنها به‌عنوان وسایل ارتباطی بلکه به‌عنوان نماینده‌ای از هویت‌های قومی و فرهنگی هستند. با این حال، جوانان در این جوامع به‌دلیل جذابیت زبان‌های ملی و جهانی، به‌طور فزاینده‌ای از زبان‌های مادری خود فاصله می‌گیرند. این روند نه تنها به کاهش گویشوران زبان‌های بومی منجر می‌شود، بلکه باعث از بین رفتن ارزش‌های فرهنگی و هویتی نیز خواهد شد.

به‌علاوه، فقدان آموزش و برنامه‌های حمایتی برای زبان‌های بومی در سیستم آموزشی رسمی، به کاهش استفاده از این زبان‌ها کمک کرده است. به‌عنوان مثال، زبان‌های بومی معمولاً در مدارس به‌طور رسمی آموزش داده نمی‌شوند و این امر منجر به کاهش آگاهی و علاقه به یادگیری آن‌ها می‌شود. براساس گزارشات، بسیاری از دانش‌آموزان در مناطق بومی به زبان‌های ملی و جهانی تمایل بیشتری نشان می‌دهند و این مسئله تهدیدی برای بقای زبان‌های محلی به شمار می‌رود (Sarkozy, 2017).

در این راستا، زبان‌شناسی زیست‌محیطی به‌عنوان یک حوزه نوین در زبان‌شناسی، اهمیت ویژه‌ای پیدا کرده است. این رشته به بررسی روابط پیچیده میان زبان، فرهنگ و محیط زیست می‌پردازد و می‌تواند به‌عنوان ابزاری برای حفظ زبان‌های در خطر عمل کند. زبان‌شناسی زیست‌محیطی بر این باور است که زبان‌ها حامل دانش‌های بومی و تجارب فرهنگی هستند که به فهم عمیق‌تری از محیط زیست منجر می‌شود (Maffi, 2005). برای نمونه، بسیاری از زبان‌های بومی دارای واژگان و اصطلاحات خاصی هستند که به گونه‌های محلی، الگوهای آب و هوایی و تغییرات زیست‌محیطی اشاره دارند. این ویژگی‌ها نشان‌دهنده پیوند عمیق بین زبان و محیط زیست است و تغییر در یکی می‌تواند تأثیرات عمیقی بر دیگری داشته باشد.

زبان‌شناسی زیست‌محیطی می‌تواند با شناسایی و مستندنگاری این زبان‌ها و هم‌چنین توسعه استراتژی‌های حفاظتی، به حفظ دانش‌های بومی کمک کند. این رشته می‌تواند از طریق تحقیقات میدانی و همکاری با جوامع محلی، به

جمع‌آوری و مستند کردن دانش‌های بومی پردازد و آن‌ها را در زمینه‌های مختلف مانند حفاظت از تنوع زیستی و حفظ محیط زیست به کار گیرد (Grenoble & Whaley, 2006). توجه به واژه‌ها و اصطلاحات مرتبط با منابع طبیعی و روش‌های معیشتی در جوامع بومی می‌تواند به احیای زبان و فرهنگ کمک کند و به تقویت هویت فرهنگی و اجتماعی این جوامع بیانجامد.

این مقاله به بررسی نقش زبان‌شناسی زیست‌محیطی در حفظ زبان‌های در خطر خواهد پرداخت و چالش‌ها و فرصت‌های پیش‌روی این حوزه را تحلیل خواهد کرد. هم‌چنین به بررسی نمونه‌های موفق از پروژه‌های حفاظتی در کشورهای مختلف پرداخته و پیشنهادهایی برای بهبود این فرایند ارائه خواهد داد. این بررسی نشان خواهد داد که چگونه زبان‌شناسی زیست‌محیطی می‌تواند به‌عنوان پلی میان علم، فرهنگ و سیاست، در راستای حفظ و احیای زبان‌های در خطر عمل کند و به توسعه پایدار جوامع محلی کمک نماید.

۲. زبان‌شناسی زیست‌محیطی

زبان‌شناسی زیست‌محیطی یا زبان‌شناسی محیطی یک حوزه نوین و میان‌رشته‌ای است که به بررسی ارتباطات بین زبان، فرهنگ و محیط زیست می‌پردازد. این رشته بر این باور است که زبان‌ها نه تنها وسیله‌ای برای ارتباطات انسانی، بلکه حامل دانش‌های بومی و تجربیات فرهنگی مرتبط با محیط زیست هستند. این امر به‌ویژه در جوامع بومی و محلی که به‌طور عمیق به محیط زیست خود وابسته هستند، مشهود است. در اینجا به تفصیل به جنبه‌های مختلف زبان‌شناسی زیست‌محیطی، نظریه‌ها، و مطالعات موردی می‌پردازیم.

زبان‌شناسی زیست‌محیطی به‌عنوان مطالعه روابط بین زبان، فرهنگ و محیط زیست، به‌ویژه در زمینه‌های حفظ زبان‌های در خطر و تنوع زیستی شناخته می‌شود. این رشته به بررسی چگونگی تأثیرات محیطی بر زبان و بالعکس می‌پردازد. زبان‌های بومی اغلب شامل واژگان خاصی هستند که به توصیف موجودات زنده، الگوهای آب و هوایی و منابع طبیعی می‌پردازند. این واژگان می‌توانند به درک بهتری از تنوع زیستی و چالش‌های محیطی کمک کنند (Maffi, 2005).

تاریخچه زبان‌شناسی زیست‌محیطی به اواخر قرن بیستم برمی‌گردد، زمانی که پژوهشگران به تأثیرات جهانی‌سازی و تغییرات زیست‌محیطی بر زبان‌ها و فرهنگ‌های بومی توجه کردند. یکی از پیشگامان این حوزه، لورا مافی، در سال ۲۰۰۵ در مقاله‌ای به ارتباط میان تنوع زبانی و تنوع زیستی اشاره کرد و بر اهمیت حفظ زبان‌های بومی به‌عنوان بخشی از حفاظت از تنوع زیستی تأکید کرد (Maffi, 2005).

۲-۱. نظریه‌های زبان‌شناسی زیست‌محیطی

۲-۱-۱. نظریه بوم‌شناسی زبانی

نظریه بوم‌شناسی زبانی (Linguistic Ecology) به بررسی روابط پیچیده میان زبان، محیط زیست و فرهنگ می‌پردازد. این نظریه بر این اصل استوار است که زبان‌ها نه تنها به‌عنوان ابزارهای ارتباطی عمل می‌کنند، بلکه نشان‌دهنده تجربیات و دانش‌های بومی جوامع انسانی درباره محیط زیست هستند. به عبارتی، بوم‌شناسی زبانی به تأثیرات متقابل میان زبان

و محیط زیست توجه دارد و بر این باور است که زبان‌ها می‌توانند به درک و مدیریت منابع طبیعی کمک کنند (Austin & Sallabank, 2011).

یکی از پایه‌گذاران این نظریه، موریس هال، به بررسی این موضوع پرداخته است که چگونه زبان‌ها تحت تأثیر عوامل زیست‌محیطی شکل می‌گیرند و تغییر می‌کنند. هال بر این باور بود که زبان‌ها نمی‌توانند به‌طور جداگانه از محیط خود توسعه یابند، بلکه به‌طور مستقیم تحت تأثیر شرایط محیطی و فرهنگی قرار دارند. جنبه‌های اصلی نظریه بوم‌شناسی زبانی به این شرح است:

الف. تأثیر محیط بر زبان: محیط زیست نه تنها بر ساختار و واژگان زبان تأثیر می‌گذارد، بلکه می‌تواند بر نوع و شیوه ارتباطات اجتماعی نیز تأثیر بگذارد. برای مثال، جوامع بومی که در مناطق خاصی از جهان زندگی می‌کنند، معمولاً واژگان و اصطلاحات خاصی برای توصیف محیط طبیعی خود دارند. این واژگان می‌توانند شامل نام گونه‌های گیاهی و جانوری، ویژگی‌های جغرافیایی و الگوهای آب و هوایی باشند. پژوهش‌ها نشان می‌دهند که برخی زبان‌ها دارای واژگان غنی‌تری برای توصیف تنوع زیستی در مناطق خاص هستند، که این نشان‌دهنده اهمیت بوم‌شناسی زبانی در حفظ و انتقال دانش‌های بومی است (Maffi, 2005).

ب. زبان به عنوان ابزار مدیریت منابع طبیعی: زبان‌ها می‌توانند به عنوان ابزارهایی برای مدیریت منابع طبیعی عمل کنند. به عنوان مثال، در جوامع بومی، زبان و فرهنگ به‌طور عمیق با شیوه‌های معیشتی و مدیریت منابع طبیعی گره خورده‌اند. این جوامع معمولاً دارای سیستم‌های کلامی خاصی برای توصیف روش‌های کشاورزی، صید و حفاظت از منابع طبیعی هستند. این دانش‌های بومی می‌توانند به عنوان منابع مفیدی برای مدیریت پایدار محیط زیست به کار گرفته شوند.

ج. حفظ تنوع زبانی و زیستی: نظریه بوم‌شناسی زبانی تأکید می‌کند که حفظ زبان‌های بومی به حفظ تنوع زیستی نیز کمک می‌کند. زبان‌های بومی معمولاً حامل دانش‌های اکولوژیک خاصی هستند که به تدریج در حال فراموشی‌اند. به همین دلیل، حفاظت از این زبان‌ها می‌تواند به حفاظت از تنوع زیستی و اکوسیستم‌های محلی کمک کند (Harrison, 2007).

از جمله چالش‌های موجود در این نظریه، می‌توان به تهدیدات جهانی سازی، مهاجرت و تغییرات اقلیمی اشاره کرد که می‌توانند به زوال زبان‌های بومی و در نتیجه، از بین رفتن دانش‌های مرتبط با آن‌ها منجر شوند. در نتیجه، این نظریه نیازمند توجه و همکاری‌های بین‌المللی برای حفظ و گسترش زبان‌های بومی و دانش‌های مرتبط با آن‌ها است.

۲-۱-۲. نظریه شناختی

نظریه شناختی در زبان‌شناسی به بررسی چگونگی تأثیر زبان بر شناخت و ادراک انسان‌ها می‌پردازد. این نظریه به‌ویژه بر این باور است که زبان می‌تواند بر نحوه درک و تعامل ما با محیط تأثیر بگذارد (Boroditsky, 2011). به عبارت دیگر، زبان می‌تواند به عنوان ابزاری برای شکل‌دهی به ادراکات ما از واقعیت عمل کند و نحوه تفکر و رفتار ما را تحت تأثیر قرار دهد. جنبه‌های اصلی نظریه شناختی بدین شرح است:

الف. تأثیر زبان بر ادراک: تحقیقات نشان داده‌اند که زبان می‌تواند بر ادراک ما از محیط تأثیر بگذارد. برای مثال، در یک مطالعه، پژوهشگران نشان دادند که افرادی که به زبان‌هایی با سیستم‌های گرامری مختلف صحبت می‌کنند، در

ادراکات فضایی و زمانی متفاوت عمل می‌کنند. این یافته‌ها نشان‌دهنده این است که زبان نه تنها وسیله‌ای برای ارتباط است، بلکه می‌تواند بر نحوه تفکر و درک ما از محیط تأثیر بگذارد (Boroditsky, 2011).

ب. واژه‌ها و مفهوم‌سازی: زبان بر نحوه مفهوم‌سازی ما از محیط نیز تأثیر دارد. به عنوان مثال، زبان‌های مختلف ممکن است واژه‌های متفاوتی برای توصیف رنگ‌ها داشته باشند، که می‌تواند به تفاوت در ادراک رنگ در فرهنگ‌های مختلف منجر شود. این امر نشان‌دهنده این است که زبان می‌تواند بر تجربه‌های حسی و شناختی ما تأثیر بگذارد (Berlin & Kay, 1969).

ج. زبان و فرهنگ: نظریه شناختی به رابطه بین زبان و فرهنگ نیز توجه دارد. زبان به عنوان نماینده‌ای از فرهنگ، می‌تواند بر نحوه تعاملات اجتماعی و فرهنگی ما تأثیر بگذارد. در این راستا، زبان‌های بومی معمولاً شامل واژه‌ها و اصطلاحاتی هستند که به ارزش‌ها، باورها و نگرش‌های فرهنگی مرتبط با محیط طبیعی اشاره دارند (Nettle & Romaine, 2000).

نظریه شناختی می‌تواند در زمینه‌های حفاظت از محیط زیست نیز کاربرد داشته باشد. به عنوان مثال، درک بهتر از تأثیر زبان بر ادراکات محیطی می‌تواند به طراحی برنامه‌های آموزشی مؤثرتر در زمینه حفاظت از تنوع زیستی و محیط زیست کمک کند. همچنین، شناخت چگونگی تعامل زبان و محیط می‌تواند به توسعه سیاست‌های بهتری برای حفاظت از زبان‌های بومی و دانش‌های مرتبط با آن‌ها منجر شود.

در نهایت، هر دو نظریه بوم‌شناسی زبانی و نظریه شناختی به بررسی روابط میان زبان، فرهنگ و محیط زیست می‌پردازند و بر اهمیت حفظ زبان‌های بومی و دانش‌های مرتبط با آن‌ها تأکید دارند. این نظریه‌ها می‌توانند به عنوان ابزارهایی برای درک بهتر تأثیرات محیطی و فرهنگی بر زبان و بالعکس عمل کنند و به توسعه پایدار جوامع محلی کمک نمایند. از آنجا که چالش‌های جهانی نظیر تغییرات اقلیمی و جهانی‌سازی زبان‌های بومی را تهدید می‌کند، توجه به این نظریه‌ها می‌تواند به حفاظت از تنوع زبانی و زیستی و ارتقاء آگاهی عمومی درباره ارزش‌های فرهنگی و محیطی کمک کند.

زبان‌ها و محیط زیست به طور عمیق با یکدیگر پیوند دارند. زبان‌های بومی معمولاً دارای واژگان و اصطلاحات خاصی هستند که به منابع طبیعی، گونه‌های محلی و الگوهای معیشتی اشاره دارند. تحقیقات نشان می‌دهند که زبان‌های بومی می‌توانند به حفظ تنوع زیستی و منابع طبیعی کمک کنند. به عنوان مثال، جوامع بومی که در تعامل نزدیک با محیط خود هستند، معمولاً دانش عمیقی درباره گونه‌های گیاهی و جانوری دارند و از این دانش در شیوه‌های معیشتی خود بهره‌برداری می‌کنند (Harmon, 2010). واژگان بومی، به عنوان ذخیره‌گاهی از اطلاعات فرهنگی و زیست‌محیطی، می‌توانند به شناخت بهتر از اکوسیستم‌ها و حفظ تنوع زیستی کمک کنند. تغییرات محیطی، از جمله تغییرات آب و هوایی، می‌توانند به کاهش تنوع زبانی منجر شوند. در واقع، انقراض گونه‌ها و تغییرات در اکوسیستم می‌تواند به کاهش واژگان و اصطلاحات مرتبط با آن‌ها در زبان‌های بومی منجر شود (Maffi, 2005). به عنوان مثال، با کاهش تنوع گیاهی به دلیل تغییرات اقلیمی، واژگان مرتبط با گیاهان خاص ممکن است از زبان‌های بومی حذف شوند، که این موضوع می‌تواند به از دست دادن دانش‌های بومی منجر شود.

۳. زبان‌های در خطر و نقش آن‌ها در حفظ محیط زیست

زبان‌های در خطر به زبان‌هایی اطلاق می‌شود که به دلیل عوامل مختلف، مانند جهانی‌سازی، تغییرات اقلیمی، و مهاجرت، در معرض انقراض و فراموشی قرار دارند. این زبان‌ها به‌ویژه در جوامع بومی و محلی که به زبان و فرهنگ خود وابسته‌اند، اهمیت ویژه‌ای دارند. پژوهش‌ها نشان داده‌اند که زبان‌های در خطر حامل دانش‌های بومی درباره محیط زیست، منابع طبیعی، و شیوه‌های زندگی هستند که به تدریج در حال از بین رفتن است (Harrison, 2007).

زبان‌های در خطر نه تنها به عنوان وسیله‌ای برای ارتباط عمل می‌کنند، بلکه به عنوان حافظه فرهنگی و تاریخی جوامع نیز به شمار می‌آیند. این زبان‌ها عموماً شامل واژه‌ها و اصطلاحات خاصی هستند که به توصیف ویژگی‌های محیط زیست، گونه‌های گیاهی و جانوری، و الگوهای آب و هوایی مرتبط می‌شوند. به همین دلیل، زبان‌های بومی می‌توانند به عنوان منابع اطلاعاتی مهمی در زمینه حفاظت از تنوع زیستی و مدیریت پایدار منابع طبیعی عمل کنند.

بسیاری از زبان‌های بومی دارای واژگان غنی‌ای هستند که به‌طور خاص به منابع طبیعی و زیست‌محیطی اشاره دارند. برای مثال، در زبان‌های بومی آلاسکا، واژه‌های متعددی برای توصیف برف، یخ، و شرایط آب و هوایی وجود دارد که هر یک بیانگر نوعی از دانش تجربی درباره محیط است. این دانش‌های بومی می‌توانند به درک بهتر اکوسیستم‌ها و حفظ تنوع زیستی کمک کنند. به علاوه، جوامع محلی معمولاً دارای شیوه‌های معیشتی پایدار و احترام به طبیعت هستند که می‌تواند الگوهای مناسبی برای مدیریت منابع طبیعی به شمار آید (Berkes, 2012).

انقراض زبان‌ها نه تنها به از بین رفتن یک وسیله ارتباطی منجر می‌شود، بلکه به کاهش تنوع فرهنگی و دانش‌های بومی مرتبط با محیط زیست نیز می‌انجامد. هنگامی که یک زبان از بین می‌رود، دانش‌ها و تجربیات مرتبط با آن نیز به تدریج فراموش می‌شوند. به عبارتی، انقراض زبان‌ها می‌تواند به کاهش آگاهی عمومی درباره تنوع زیستی و اهمیت حفاظت از منابع طبیعی منجر شود.

زبان و محیط زیست رابطه‌ای پیچیده دارند. از یک سو، زبان‌ها می‌توانند به عنوان ابزاری برای بیان تجربیات و دانش‌های مرتبط با محیط زیست عمل کنند و از سوی دیگر، تغییرات در محیط زیست می‌تواند تأثیراتی عمیق بر ساختار و واژگان زبان‌ها داشته باشد. به عنوان مثال، در شرایطی که منابع طبیعی کاهش می‌یابند یا تغییر می‌کنند، واژه‌ها و اصطلاحات مرتبط با آن‌ها نیز به تدریج از بین می‌روند. این پدیده نشان‌دهنده پیوند عمیق میان زبان و محیط زیست است (Maffi, 2005).

حفظ زبان‌های در خطر می‌تواند به حفاظت از تنوع زیستی و ارتقاء آگاهی عمومی درباره مسائل زیست‌محیطی کمک کند. زبان‌شناسی زیست‌محیطی به عنوان یک حوزه نوین در زبان‌شناسی به بررسی روابط میان زبان، فرهنگ و محیط زیست می‌پردازد و می‌تواند به عنوان ابزاری برای حفاظت از زبان‌های در خطر عمل کند. از طریق شناسایی و مستندنگاری دانش‌های بومی، زبان‌شناسی زیست‌محیطی می‌تواند به جمع‌آوری اطلاعات مفید برای حفاظت از محیط زیست کمک کند (Grenoble & Whaley, 2006).

در سال‌های اخیر، پروژه‌های مختلفی در سطح جهانی برای حفظ زبان‌های در خطر و دانش‌های بومی مرتبط با آن‌ها انجام شده است. این پروژه‌ها اغلب شامل همکاری‌های بین‌المللی بین زبان‌شناسان، محققان محیط زیست و جوامع محلی هستند. به عنوان مثال، پروژه‌های مستندنگاری زبان‌های بومی در آمازون و استرالیا به شناسایی و حفظ زبان‌های در خطر و دانش‌های اکولوژیک مرتبط با آن‌ها پرداخته‌اند. یکی از پروژه‌های موفق، پروژه «حفاظت از زبان‌های بومی» در برزیل است که توسط دکتر رنه کاسیو راه‌اندازی شده است. این پروژه به شناسایی و مستندنگاری

زبان‌های بومی در معرض خطر انقراض در آمازون می‌پردازد و نقش زبان در حفظ دانش‌های بومی مرتبط با اکوسیستم‌های محلی را بررسی می‌کند. کاسیو در این تحقیق به اهمیت واژه‌های خاص در زبان‌های بومی در توصیف تنوع زیستی و الگوهای زیست‌محیطی پرداخته و نتایج آن نشان می‌دهد که زبان‌های بومی به‌عنوان ابزارهایی برای حفظ و انتقال دانش‌های اکولوژیک عمل می‌کنند (Cassio, 2016).

بنابراین، زبان‌های در خطر نقش کلیدی در حفظ محیط زیست و تنوع زیستی دارند. این زبان‌ها حامل دانش‌های بومی ارزشمندی هستند که به تدریج در حال از بین رفتن‌اند. حفظ این زبان‌ها نه تنها به حفاظت از هویت فرهنگی جوامع محلی کمک می‌کند، بلکه می‌تواند به مدیریت پایدار منابع طبیعی و ارتقاء آگاهی عمومی درباره مسائل زیست‌محیطی نیز منجر شود. در نهایت، برای حفظ زبان‌های در خطر و دانش‌های مرتبط با آن‌ها، نیاز به همکاری‌های بین‌المللی و توجه به چالش‌های جهانی نظیر جهانی‌سازی و تغییرات اقلیمی احساس می‌شود.

۴. بحران زبان‌های در خطر

زبان‌های در خطر، زبان‌هایی هستند که در معرض خطر انقراض قرار دارند. طبق تخمین‌های مختلف، بیش از ۷۰۰۰ زبان در جهان وجود دارد، اما برآوردها نشان می‌دهد که حدود نیمی از این زبان‌ها در آینده‌ای نزدیک ممکن است ناپدید شوند (UNESCO, 2020).

عوامل متعددی بر زوال زبان‌ها تأثیر می‌گذارند که می‌توان به جهانی‌سازی، مهاجرت و فشارهای اجتماعی اشاره کرد. جهانی‌سازی به‌عنوان یک فرآیند اجتماعی و اقتصادی، باعث کاهش استفاده از زبان‌های محلی و افزایش پذیرش زبان‌های غالب می‌شود. این روند معمولاً به نفع زبان‌های بین‌المللی مانند انگلیسی و اسپانیایی است که به‌عنوان زبان‌های تجاری و علمی عمل می‌کنند (Crystal, 2000). به‌عنوان مثال، در بسیاری از کشورها، جوانان به یادگیری زبان انگلیسی تشویق می‌شوند و این موضوع می‌تواند منجر به فراموشی زبان مادری آن‌ها شود. مهاجرت به مناطق شهری و تغییرات جمعیتی به‌ویژه در جوامع بومی می‌تواند منجر به کاهش استفاده از زبان مادری شود. جوانان به دنبال فرصت‌های شغلی به شهرها می‌روند و معمولاً زبان مادری خود را فراموش می‌کنند (Harrison, 2007). به‌عنوان نمونه، در ایران، جوانان از مناطق روستایی به شهرهای بزرگ مانند تهران مهاجرت می‌کنند و به همین دلیل، زبان‌های بومی در این مناطق به خطر می‌افتند. فشارهای اجتماعی و فرهنگی می‌توانند بر زبان‌ها تأثیر منفی بگذارند. بدنام‌سازی زبان‌های محلی و عدم شناخت از ارزش آن‌ها می‌تواند منجر به کاهش استفاده از آن‌ها شود (Nettle & Romaine, 2000). به‌عنوان مثال، برخی زبان‌ها به دلیل عدم حمایت دولتی یا فرهنگی ممکن است به‌عنوان زبان‌های «پست» یا بی‌اهمیت تلقی شوند.

در پاسخ به بحران زوال زبان‌ها، پروژه‌های متعددی در سطح جهانی برای حفظ زبان‌های در خطر راه‌اندازی شده است. این پروژه‌ها شامل برنامه‌های آموزشی، مستندنگاری و استفاده از فناوری‌های دیجیتال هستند. به‌عنوان مثال، برنامه‌های آموزشی در جوامع محلی که به تقویت زبان‌های بومی می‌پردازند، نقش مهمی در احیای زبان‌ها ایفا می‌کنند (Gordon, 2005). این برنامه‌ها می‌توانند به شکل دوره‌های آموزشی، کارگاه‌ها و منابع آنلاین ارائه شوند. مستندنگاری زبان‌ها نیز به حفظ آن‌ها کمک می‌کند. این فرآیند شامل ثبت واژگان، گرامر و داستان‌های فرهنگی است که می‌تواند به عنوان منبعی برای نسل‌های آینده عمل کند (Davis & Biddle, 2019). هم‌چنین، پروژه‌هایی مانند «Atlas of the

World's Languages in Danger» به شناسایی و ارزیابی زبان‌های در خطر کمک کرده و زمینه‌ساز اقدامات حفاظتی می‌شوند (UNESCO, 2020). آگاهی عمومی و حمایت جامعه نیز از دیگر عوامل مؤثر در حفظ زبان‌های در خطر است. مشارکت فعال جوامع محلی در برنامه‌های حفاظتی، می‌تواند تأثیر بسزایی بر موفقیت این برنامه‌ها داشته باشد. تحقیقات نشان می‌دهند که هنگامی که اعضای جامعه در فرآیند حفظ زبان خود مشارکت می‌کنند، احتمال موفقیت این برنامه‌ها به طرز چشمگیری افزایش می‌یابد (Davis & Biddle, 2019). ایجاد پلتفرم‌های دیجیتال و منابع آموزشی آنلاین نیز می‌تواند به گسترش آگاهی و دسترسی به زبان‌های بومی کمک کند. این ابزارها می‌توانند به جوانان انگیزه دهند تا زبان و فرهنگ خود را حفظ کنند و به آن افتخار کنند.

در نهایت، پیشینه پژوهش نشان می‌دهد که زبان‌های در خطر با چالش‌های متعددی مواجه هستند که نیاز به توجه و اقدام فوری دارند. زبان‌شناسی زیست‌محیطی به‌عنوان یک رویکرد نوین، می‌تواند به حفظ و احیای زبان‌های در خطر کمک کند. با توجه به پیوند عمیق میان زبان، فرهنگ و محیط زیست، نیاز به توسعه استراتژی‌های مؤثر و جلب مشارکت جوامع محلی در این فرآیند امری ضروری است. تحقیقات آینده باید بر روی ایجاد همکاری‌های بین‌المللی و استفاده از فناوری‌های نوین برای حفاظت از زبان‌های بومی تمرکز کنند.

۵. زبان‌شناسی زیست‌محیطی و نقش آن در حفظ زبان‌ها

همان‌گونه که ذکر شد، زبان‌شناسی زیست‌محیطی به‌عنوان یک رشته بین‌رشته‌ای به بررسی پیوندهای عمیق میان زبان، فرهنگ و محیط زیست می‌پردازد. این رشته بر این باور است که زبان‌ها نه تنها ابزارهایی برای ارتباطات انسانی هستند، بلکه نمایانگر دانش‌های بومی و تجارب فرهنگی عمیقی نیز به شمار می‌آیند (Maffi, 2005). زبان‌ها با توجه به تنوع فرهنگی و اکولوژیک، به‌طور خاص دارای واژگان و اصطلاحاتی هستند که به منابع طبیعی و محیط زیست محلی اشاره دارند و درک این واژگان برای حفاظت از تنوع زیستی و فرهنگی جوامع محلی حیاتی است (Harmon, 2010). زبان‌شناسی زیست‌محیطی بر این فرضیه تأکید دارد که زبان‌ها می‌توانند به‌عنوان منابعی برای درک عمیق‌تر از محیط زیست عمل کنند. به‌عبارت دیگر، زبان‌ها حامل دانش‌های بومی هستند که برای مدیریت منابع طبیعی و درک اکوسیستم‌های محلی ضروری‌اند. تحقیقات نشان می‌دهند که جوامع بومی به‌ویژه در زمینه‌های مرتبط با محیط زیست، کشاورزی و شیوه‌های معیشتی، دانش خود را از طریق زبان منتقل می‌کنند (Nettle & Romaine, 2000). به‌عنوان مثال، در جوامع بومی آلاسکا، زبان‌ها واژگان خاصی برای توصیف ویژگی‌های مختلف یخ و برف دارند. این تنوع واژگانی نشان‌دهنده تجارب عمیق و دانشی است که این جوامع درباره محیط زیست خود دارند. این واژگان نه تنها نشان‌دهنده ارتباطات اجتماعی هستند، بلکه به‌طور مستقیم بر روش‌های مدیریت محیط تأثیر می‌گذارند.

زبان‌های بومی با دانش‌های خاص خود درباره محیط زیست، به حفظ تنوع زیستی کمک می‌کنند. واژگان مرتبط با گیاهان، جانوران و ویژگی‌های طبیعی می‌توانند به شناسایی و مدیریت مؤثرتر منابع طبیعی کمک کنند. به‌عنوان نمونه، برخی زبان‌های بومی دارای واژگان خاص برای توصیف گونه‌های محلی گیاهی و جانوری هستند که در زبان‌های غالب نادیده گرفته می‌شوند. این واژگان نه تنها به غنای فرهنگی اشاره دارند، بلکه نقش مهمی در حفظ تنوع زیستی ایفا می‌کنند. مطالعات نشان داده‌اند که جوامع بومی که زبان‌های خود را حفظ می‌کنند، معمولاً دارای شیوه‌های معیشتی پایدارتری نیز هستند. به‌عبارتی، حفظ زبان‌های بومی می‌تواند به حفظ روش‌های سنتی و پایدار کشاورزی و

مدیریت منابع طبیعی منجر شود. این شیوه‌ها معمولاً مبتنی بر تجربیات تاریخی و محلی هستند که از طریق زبان منتقل شده‌اند (Berkes, 2012).

با وجود اهمیت زبان‌شناسی زیست‌محیطی، چالش‌های زیادی برای حفظ زبان‌های بومی و دانش‌های مرتبط با آن‌ها وجود دارد. جهانی‌سازی، مهاجرت، و فشارهای اقتصادی به‌طور مستقیم بر روی زبان‌های محلی تأثیر می‌گذارند. زبان‌های بومی به‌دلیل عدم حمایت و توجه کافی، در معرض خطر انقراض قرار دارند. این در حالی است که انقراض زبان‌ها می‌تواند به از بین رفتن دانش‌های بومی و تجربیات فرهنگی مرتبط با محیط زیست منجر شود (Harrison, 2007). با این حال، فرصت‌هایی نیز برای حفظ زبان‌های بومی و استفاده از آن‌ها در حفاظت از محیط زیست وجود دارد. همکاری‌های بین‌المللی و پروژه‌های مستندنگاری می‌توانند به جمع‌آوری و حفاظت از دانش‌های بومی کمک کنند. به‌عنوان مثال، پروژه‌هایی که به مستندنگاری زبان‌های در خطر در مناطق مختلف دنیا پرداخته‌اند، می‌توانند به شناسایی و ثبت دانش‌های اکولوژیک مرتبط با زبان‌ها کمک کنند (Grenoble & Whaley, 2006).

دانش بومی که در زبان‌های محلی نهفته است، شامل تجربیات و اطلاعاتی است که نسل‌ها به نسل دیگر منتقل شده و به درک عمیق‌تری از محیط زیست کمک می‌کند. این دانش به‌ویژه در جوامع بومی با شیوه‌های معیشتی مرتبط با منابع طبیعی اهمیت دارد. به‌عنوان مثال، در جوامع کشاورزی، واژه‌های مرتبط با کشاورزی، دامداری و گیاهان محلی می‌تواند به حفاظت از تنوع زیستی و استفاده پایدار از منابع طبیعی کمک کند. تحقیقات نشان می‌دهد که حفظ و احیای زبان‌های بومی می‌تواند به حفظ این دانش‌ها و تجارب نیز منجر شود. به همین دلیل، پروژه‌های حفاظتی باید به‌طور هم‌زمان به زبان و دانش بومی توجه کنند و این دو را به‌عنوان یک کل یکپارچه در نظر بگیرند (Grenoble & Whaley, 2006). از این منظر، زبان‌شناسی زیست‌محیطی می‌تواند به‌عنوان ابزاری برای ارتقاء آگاهی عمومی درباره ارزش‌های زبان‌های محلی و دانش بومی عمل کند.

زبان‌شناسی زیست‌محیطی تلاش می‌کند تا به حفظ زبان‌های در خطر، از طریق مستندنگاری و شناسایی دانش‌های بومی مرتبط با محیط زیست، پردازد. این رشته به‌ویژه در جوامع بومی که زبان آن‌ها به‌طور مستقیم با زندگی روزمره و تجربیات فرهنگی آن‌ها پیوند دارد، اهمیت ویژه‌ای دارد (Harmon, 2010). در این راستا، زبان‌شناسی زیست‌محیطی بر اهمیت تنوع زبانی به‌عنوان یک منبع غنی از دانش فرهنگی تأکید می‌کند. این تنوع به جوامع کمک می‌کند تا بهتر با محیط زیست خود تعامل کنند و از منابع طبیعی به‌طور پایدار استفاده نمایند. یکی از اهداف اصلی زبان‌شناسی زیست‌محیطی، شناسایی واژگان و اصطلاحاتی است که جوامع بومی برای توصیف محیط طبیعی خود استفاده می‌کنند. این واژگان می‌توانند شامل نام‌های گیاهان و جانوران، الگوهای آب و هوایی، و روش‌های کشاورزی محلی باشند. مستندنگاری زبان‌ها شامل ثبت و جمع‌آوری اطلاعات درباره واژگان، گرامر و داستان‌های فرهنگی است. این اطلاعات می‌تواند به‌عنوان منبعی برای نسل‌های آینده عمل کند و از فراموشی زبان‌ها جلوگیری نماید. پروژه‌های مستندنگاری مانند «Documenting Endangered Languages» که به جمع‌آوری و ثبت زبان‌های در خطر می‌پردازد، می‌توانند به حفظ این زبان‌ها کمک کنند (Davis & Biddle, 2019). این پروژه‌ها معمولاً شامل مصاحبه با گویشوران، جمع‌آوری متن‌های سنتی و تدوین دیکشنری‌ها و گرامرها هستند.

شناسایی واژگان مرتبط با منابع طبیعی و محیط زیست می‌تواند به حفظ زبان‌های بومی کمک کند. این واژگان نمایانگر دانش عمیق جوامع درباره محیط خود هستند و از بین رفتن آن‌ها به معنای از دست دادن این دانش است.

زبان‌شناسی زیست‌محیطی می‌تواند به مستندسازی این واژگان و انتقال آن‌ها به نسل‌های آینده بپردازد (Nettle & Romaine, 2000). به‌عنوان مثال، شناسایی نام‌های گیاهان بومی و روش‌های استفاده از آن‌ها می‌تواند به حفظ دانش‌های سنتی و فرهنگی کمک کند.

ایجاد آگاهی عمومی درباره ارزش زبان‌های بومی و دانش‌های مرتبط با آن‌ها می‌تواند به حفظ زبان‌ها کمک کند. این آگاهی می‌تواند از طریق آموزش، رسانه‌ها و برنامه‌های فرهنگی افزایش یابد. مشارکت جوامع محلی در برنامه‌های حفاظتی نیز می‌تواند به تقویت هویت فرهنگی و اجتماعی آن‌ها کمک کند (Gordon, 2005). برنامه‌های آموزشی می‌توانند شامل کارگاه‌های زبان، جشنواره‌های فرهنگی و تولید محتوای چندرسانه‌ای درباره زبان‌های بومی باشند. در نتیجه، زبان‌شناسی زیست‌محیطی به‌عنوان یک حوزه نوین، به بررسی پیوندهای عمیق میان زبان، فرهنگ و محیط زیست می‌پردازد. حفظ زبان‌های بومی نه‌تنها به حفاظت از تنوع فرهنگی و هویت اجتماعی جوامع محلی کمک می‌کند، بلکه می‌تواند به حفظ تنوع زیستی و مدیریت پایدار منابع طبیعی نیز منجر شود. در نهایت، زبان‌شناسی زیست‌محیطی می‌تواند به‌عنوان ابزاری مؤثر برای شناسایی و حفظ زبان‌های در خطر عمل کند و به تقویت آگاهی عمومی درباره ارزش‌های فرهنگی و زیست‌محیطی این زبان‌ها کمک کند.

۶. وضعیت زبان‌های در خطر در ایران

ایران یکی از کشورهایی است که تنوع زبانی بالایی دارد و تعداد زیادی از زبان‌ها و گویش‌ها در آن وجود دارد. بر اساس برخی برآوردها، حدود ۷۰ زبان و گویش در ایران وجود دارد که بسیاری از آن‌ها در خطر انقراض قرار دارند (Zarifi, 2018). از جمله زبان‌های در خطر می‌توان به زبان‌های بومی مانند لری، کردی، ترکمنی و بختیاری اشاره کرد.

۶-۱. عوامل ناظر بر زوال زبان‌ها در ایران

عوامل متعددی بر زوال زبان‌ها در ایران تأثیر می‌گذارند. جهانی‌سازی، مهاجرت و سیاست‌های زبانی از جمله این عوامل هستند.

۶-۱-۱. جهانی‌سازی

جهانی‌سازی به فرآیندهایی اطلاق می‌شود که منجر به همگرایی فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی میان کشورها و جوامع مختلف می‌شود. این پدیده به‌ویژه در دهه‌های اخیر به‌طور چشمگیری سرعت گرفته و تأثیرات عمیقی بر زبان‌ها و فرهنگ‌های محلی داشته است. در ایران، جهانی‌سازی تغییرات زیادی در الگوهای اجتماعی و فرهنگی ایجاد کرده است، که زبان‌ها را به‌ویژه زبان‌های بومی تحت تأثیر قرار می‌دهد.

زبان فارسی به‌عنوان زبان رسمی و غالب در ایران، در بسیاری از حوزه‌ها مانند آموزش، رسانه‌ها و ادارات دولتی مورد استفاده قرار می‌گیرد. این وضعیت موجب می‌شود که جوانان و نسل‌های جدید به‌طور فزاینده‌ای به زبان فارسی و هم‌چنین زبان انگلیسی به‌عنوان زبان بین‌المللی وابسته شوند. بر اساس پژوهش‌های انجام‌شده، این وابستگی به

زبان‌های غالب می‌تواند به کاهش استفاده از زبان‌های بومی منجر شود، به‌طوری‌که بسیاری از جوانان دیگر از زبان مادری خود در تعاملات روزمره استفاده نمی‌کنند (Hassanpour, 2002).

علاوه بر این، جهانی‌سازی منجر به افزایش نفوذ فرهنگ‌های دیگر و به‌ویژه فرهنگ‌های غربی در ایران شده است. این نفوذ فرهنگی معمولاً به‌صورت رسانه‌ها، موسیقی، فیلم‌ها و سبک‌های زندگی جدید نمایان می‌شود. جوانان ایرانی به‌ویژه در شهرهای بزرگ، به‌دلیل جذابیت فرهنگ‌های جهانی، بیشتر از زبان‌ها و الگوهای فرهنگی جدید استفاده می‌کنند و این موضوع می‌تواند تهدیدی برای زبان‌های بومی و فرهنگ‌های محلی باشد (Ghazvinian, 2005). به‌عنوان مثال، زبان‌های بومی مانند کردی، لری و بلوچی در مناطق مختلف ایران با چالش‌های جدی مواجه هستند. فشارهای اجتماعی ناشی از جهانی‌سازی و سیاست‌های زبانی غالب، این زبان‌ها را به سمت انقراض می‌برد. بسیاری از پژوهش‌ها نشان می‌دهند که وقتی جوانان به زبان‌های غالب (فارسی و انگلیسی) گرایش پیدا می‌کنند، زبان‌های بومی به‌تدریج به حاشیه رانده می‌شوند و دانش‌های بومی که به‌طور سنتی از طریق این زبان‌ها منتقل می‌شد، از بین می‌رود (Saffari, 2011).

در نهایت، جهانی‌سازی نه تنها بر روی زبان‌ها تأثیر می‌گذارد، بلکه بر هویت فرهنگی و اجتماعی جوامع نیز تأثیرگذار است. حفظ زبان‌های بومی به‌عنوان بخشی از میراث فرهنگی یک ملت، نیازمند توجه و حمایت است. در این راستا، سیاست‌های حمایتی و فرهنگی می‌توانند به حفظ زبان‌های در خطر کمک کنند و از انقراض آن‌ها جلوگیری نمایند (Krauss, 1992).

۲-۱-۶. مهاجرت

مهاجرت به شهرها و تغییرات جمعیتی یکی از عوامل مهمی است که می‌تواند به کاهش تنوع زبانی در مناطق خاص منجر شود. در ایران، به‌ویژه در دهه‌های اخیر، شاهد موج‌های بزرگی از مهاجرت به شهرهای بزرگ بوده‌ایم. این مهاجرت‌ها عمدتاً به دلیل عواملی هم‌چون بهبود شرایط اقتصادی، دسترسی به امکانات آموزشی و بهداشتی، و فرصت‌های شغلی بیشتر صورت می‌گیرد (Abdi, 2016). بسیاری از افرادی که به شهرها مهاجرت می‌کنند، به دلیل فشارهای اقتصادی و اجتماعی، در ابتدا به زبان مادری خود ادامه می‌دهند. اما با گذر زمان، به‌خصوص در میان نسل جوان، این روند به‌تدریج تغییر می‌کند. مهاجران جدید تحت تأثیر فرهنگ غالب شهری و زبان‌های رایج مانند فارسی قرار می‌گیرند و به‌تدریج استفاده از زبان مادری خود را کاهش می‌دهند. این پدیده به‌خصوص در میان جوانان مشهود است، زیرا آن‌ها بیشتر از والدین خود به دنبال هویت‌های جدید و بهبود وضعیت اجتماعی هستند و به‌طور فزاینده‌ای از زبان‌های بومی فاصله می‌گیرند (Hassanpour, 2002).

این فرایند می‌تواند تأثیرات منفی عمیقی بر تنوع زبانی و فرهنگی جوامع محلی داشته باشد. زبان‌های بومی نه تنها وسیله‌ای برای ارتباط هستند، بلکه حامل دانش‌های فرهنگی و بومی نیز محسوب می‌شوند. با از بین رفتن این زبان‌ها، دانش‌های مرتبط با محیط زیست، شیوه‌های معیشتی و هویت فرهنگی جوامع نیز به خطر می‌افتد. به‌عنوان مثال، در جوامع کرد، بلوچ و لری، با مهاجرت به شهرها، جوانان به‌تدریج زبان مادری خود را فراموش می‌کنند و این فراموشی می‌تواند به زوال دانش‌های بومی و هویتی منجر شود (Nettle & Romaine, 2000). علاوه بر این، پژوهش‌ها نشان می‌دهند که وقتی زبان‌های بومی به حاشیه رانده می‌شوند، تأثیرات اجتماعی و فرهنگی عمیقی بر روی جامعه می‌گذارد.

این تغییرات می‌توانند به کاهش انسجام اجتماعی و هویت ملی منجر شوند، زیرا زبان به‌عنوان نمادی از هویت و فرهنگ محلی شناخته می‌شود (Harrison, 2007).

در نهایت، نیاز به سیاست‌های حمایتی و فرهنگی وجود دارد که می‌تواند به حفظ و تقویت زبان‌های بومی کمک کند. این سیاست‌ها باید شامل آموزش زبان‌های بومی در مدارس، ترویج فرهنگ‌های محلی و ایجاد فرصت‌های شغلی در مناطق روستایی باشد تا جوانان به زبان مادری خود افتخار کنند و آن را حفظ کنند.

۳-۱-۶. سیاست‌های زبانی

سیاست‌های زبانی در هر کشوری نقش مهمی در حفظ یا زوال زبان‌های مختلف ایفا می‌کنند. در ایران، زبان فارسی به‌عنوان زبان رسمی و غالب مورد توجه بیشتری قرار دارد. این تمرکز بر زبان فارسی، به‌ویژه در حوزه‌های آموزش و رسانه، باعث شده است که زبان‌های بومی و محلی کمتر مورد حمایت قرار گیرند و در نتیجه، خطر زوال آن‌ها افزایش یابد.

در سیستم آموزشی ایران، زبان فارسی به‌عنوان زبان اصلی تدریس می‌شود و دروس به‌طور کامل به این زبان ارائه می‌گردد. در بسیاری از مناطق، به‌ویژه مناطقی که زبان‌های بومی رایج هستند، آموزش زبان مادری به‌ندرت به‌عنوان یک درس رسمی در برنامه‌های درسی قرار می‌گیرد (Baker & Jones, 1998). این موضوع باعث می‌شود که نسل‌های جدید توانایی و دانش لازم برای صحبت کردن به زبان‌های مادری خود را از دست بدهند. به‌عنوان مثال، در مناطقی مانند کردستان، بلوچستان و خوزستان، جوانان به‌تدریج زبان فارسی را به‌عنوان زبان اصلی خود انتخاب می‌کنند و زبان مادری‌شان به حاشیه رانده می‌شود (Hassanpour, 2002). علاوه بر این، رسانه‌های عمومی و فرهنگی نیز به زبان فارسی تسلط دارند و این موضوع می‌تواند منجر به تضعیف زبان‌های بومی شود. به‌جای ترویج فرهنگ و زبان‌های محلی، بسیاری از برنامه‌های تلویزیونی، فیلم‌ها و کتاب‌ها به زبان فارسی تولید می‌شوند و این به کاهش توجه به زبان‌های بومی منجر می‌شود (Harrison, 2007). نتیجه این سیاست‌های زبانی، از بین رفتن تدریجی دانش‌های فرهنگی و زبانی است که در زبان‌های بومی نهفته است. زبان‌ها به‌عنوان حاملان فرهنگ و دانش‌های محلی، اطلاعات مهمی درباره محیط زیست، شیوه‌های معیشتی و تاریخ فرهنگی جوامع ارائه می‌دهند. با از بین رفتن این زبان‌ها، این دانش‌ها نیز از دست می‌روند، که به نوبه خود می‌تواند به کاهش تنوع فرهنگی و زیستی منجر شود (Maffi, 2005).

در نهایت، برای مقابله با این چالش‌ها، نیاز به سیاست‌های زبانی حمایتی وجود دارد که می‌تواند به حفظ زبان‌های بومی و تقویت هویت فرهنگی جوامع کمک کند. این سیاست‌ها باید شامل آموزش زبان‌های بومی در مدارس، حمایت از رسانه‌های محلی به زبان‌های بومی، و تشویق به استفاده از این زبان‌ها در زندگی روزمره باشد (Nettle & Romaine, 2000).

۲-۶. تلاش‌های حفاظتی برای زبان‌های در خطر در ایران

زبان‌های در خطر به‌عنوان نمایندگان هویت فرهنگی جوامع محلی نیاز به حفاظت و احیا دارند. در سال‌های اخیر، چندین اقدام در ایران برای حفظ این زبان‌ها انجام شده است که شامل برنامه‌های آموزشی، استفاده از فناوری‌های دیجیتال، و حمایت از پژوهش‌های محلی می‌شود.

۱-۲-۶. برنامه‌های آموزشی

برنامه‌های آموزشی یکی از مؤثرترین روش‌ها برای حفظ زبان‌های بومی به شمار می‌روند. این برنامه‌ها می‌توانند در مدارس، دانشگاه‌ها و مراکز فرهنگی به اجرا درآیند. آموزش زبان‌های محلی در کنار زبان فارسی، فرصتی برای نسل جوان فراهم می‌آورد تا با فرهنگ و تاریخ خود آشنا شوند. این نوع برنامه‌ها می‌توانند شامل کلاس‌های زبان برای کودکان، کارگاه‌های آموزشی برای جوانان، و دوره‌های تخصصی برای بزرگ‌ترها باشند. برای مثال، در برخی مناطق کردستان، مراکز فرهنگی و آموزشگاهی به برگزاری کلاس‌های زبان مادری برای کودکان و نوجوانان پرداخته‌اند. این برنامه‌ها به جوانان کمک می‌کنند تا زبان مادری خود را به خوبی یاد بگیرند و در محیط‌های اجتماعی و خانوادگی از آن استفاده کنند. به علاوه، برگزاری دوره‌های آموزشی ویژه برای معلمان زبان‌های بومی می‌تواند به بهبود کیفیت آموزش و افزایش انگیزه در یادگیری زبان‌های محلی منجر شود. در این راستا، استفاده از منابع آموزشی متنوع، از جمله کتاب‌ها، ویدئوها و نرم‌افزارهای آموزشی، می‌تواند به جذابیت بیشتر این دوره‌ها کمک کند (Zarifi, 2018).

۲-۲-۶. استفاده از فناوری

فناوری‌های دیجیتال نقش مهمی در مستندنگاری و احیای زبان‌های در خطر ایفا می‌کنند. با توجه به گسترش اینترنت و استفاده روزافزون از گوشی‌های هوشمند، ایجاد وب‌سایت‌ها و اپلیکیشن‌های آموزشی می‌تواند به جمع‌آوری و ارائه منابع آموزشی به جوانان کمک کند. به عنوان مثال، اپلیکیشن‌های یادگیری زبان می‌توانند شامل درس صوتی، ویدئوهای آموزشی و بازی‌های تعاملی باشند که باعث جذابیت یادگیری زبان‌های بومی می‌شوند. این ابزارها هم‌چنین می‌توانند به کاربران امکان دهند تا زبان مادری خود را در زندگی روزمره و در ارتباطات اجتماعی به کار برند. علاوه بر این، رسانه‌های اجتماعی می‌توانند فضایی برای ترویج زبان‌های محلی فراهم کنند. از طریق شبکه‌های اجتماعی، جوانان می‌توانند تجربیات و دانش‌های خود را به اشتراک بگذارند و به ترویج فرهنگ و زبان خود بپردازند. استفاده از هشتگ‌های مرتبط با زبان‌های بومی نیز می‌تواند به افزایش آگاهی و تشویق به یادگیری این زبان‌ها کمک کند (Zarifi, 2018).

۳-۲-۶. حمایت از پژوهش‌های محلی

پژوهش‌های محلی در زمینه زبان‌شناسی و فرهنگ‌شناسی نقش اساسی در حفظ زبان‌های در خطر دارند. این پژوهش‌ها می‌توانند به شناسایی، مستندنگاری و تجزیه و تحلیل زبان‌های بومی بپردازند و اطلاعات ارزشمندی را درباره تاریخ، فرهنگ و ساختار زبانی آن‌ها ارائه دهند. همکاری بین دانشگاه‌ها، مؤسسات تحقیقاتی و جوامع محلی می‌تواند به جمع‌آوری و تحلیل داده‌های زبانی کمک کند. به عنوان مثال، پروژه‌های پژوهشی می‌توانند به شناسایی گویش‌های مختلف در مناطق خاص بپردازند و آن‌ها را مستند کنند. این اطلاعات می‌تواند به ایجاد بانک‌های اطلاعاتی زبانی کمک کند که به حفظ و احیای زبان‌های بومی منجر شود. علاوه بر این، حمایت از پژوهشگران محلی و پروژه‌های علمی در زمینه زبان‌شناسی می‌تواند به افزایش آگاهی عمومی درباره اهمیت زبان‌های بومی و دانش‌های فرهنگی مرتبط

با آن‌ها کمک کند. این پژوهش‌ها می‌توانند به ترویج ارزش‌های فرهنگی و تاریخی زبان‌های محلی و همچنین به حفظ تنوع زبانی کشور منجر شوند (Harrison, 2007).

تلاش‌های حفاظتی برای زبان‌های در خطر در ایران نیاز به توجه و همکاری همه‌جانبه دارد. با توجه به شرایط اجتماعی و فرهنگی، برنامه‌های آموزشی مؤثر، استفاده از فناوری‌های دیجیتال و حمایت از پژوهش‌های محلی می‌توانند به حفظ و احیای این زبان‌ها کمک کنند. این اقدامات نه تنها به حفظ زبان‌های بومی کمک می‌کند، بلکه به تقویت هویت فرهنگی و اجتماعی جوامع محلی و حفاظت از تنوع فرهنگی کشور نیز منجر می‌شود.

۷. نتیجه‌گیری

زبان‌ها نه تنها ابزاری برای ارتباط انسانی هستند، بلکه تجلی‌دهنده تاریخ، فرهنگ و هویت جوامع مختلف نیز می‌باشند. در دنیای امروز، بحران زوال زبان‌ها به‌ویژه زبان‌های بومی و در خطر، یک چالش جدی برای تنوع فرهنگی و زیستی است. زبان‌شناسی زیست‌محیطی، به‌عنوان یک حوزه تحقیقاتی نوین، می‌تواند نقش بسزایی در حفظ و احیای این زبان‌ها ایفا کند. این رشته با تأکید بر ارتباطات پیچیده میان زبان، فرهنگ و محیط زیست، فرصتی برای مستندنگاری و شناخت عمیق‌تر از زبان‌های در خطر فراهم می‌آورد. حفظ زبان‌های در خطر نه تنها به معنای حفظ واژگان و دستور زبان آن‌هاست، بلکه به‌دنبال حفظ دانش‌های بومی و فرهنگی، تجربیات تاریخی و شیوه‌های زندگی جوامع مختلف نیز می‌باشد. از آنجایی که بسیاری از زبان‌های بومی به‌طور عمیق با اکوسیستم‌های محلی و منابع طبیعی مرتبط هستند، انقراض این زبان‌ها می‌تواند به از دست رفتن دانش‌های منحصر به فردی که سال‌ها از نسل‌های پیشین منتقل شده، منجر شود. بر اساس تحقیقات، جوامع بومی که زبان‌های خود را حفظ کرده‌اند، معمولاً با محیط زیست خود در تعامل بهتری قرار دارند و می‌توانند به‌طور مؤثرتری از منابع طبیعی استفاده کنند (Maffi, 2005).

زبان‌شناسی زیست‌محیطی با شناسایی و مستندنگاری واژگان مرتبط با محیط زیست و منابع طبیعی، می‌تواند به حفظ و احیای زبان‌های بومی کمک کند. این رشته به‌ویژه در جوامع بومی که به‌طور مستقیم با طبیعت و محیط خود در ارتباط هستند، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. مستندنگاری زبان‌ها و ایجاد منابع آموزشی می‌تواند به جوانان انگیزه دهد تا به حفظ زبان مادری خود ادامه دهند و از فراموشی آن جلوگیری کنند. (Davis & Biddle, 2019) اگرچه زبان‌شناسی زیست‌محیطی می‌تواند به‌عنوان یک ابزار قوی برای حفظ زبان‌های در خطر عمل کند، اما چالش‌هایی نیز وجود دارند. جهانی‌سازی، مهاجرت و فشارهای اجتماعی از جمله عواملی هستند که می‌توانند به زوال زبان‌ها منجر شوند. به‌علاوه، عدم حمایت دولت‌ها و نهادهای فرهنگی می‌تواند این تلاش‌ها را به چالش بکشد. با این حال، فرصت‌هایی نیز برای همکاری و مشارکت جوامع محلی، دولت‌ها و سازمان‌های غیردولتی وجود دارد. برنامه‌های آموزشی و فرهنگی، استفاده از فناوری‌های دیجیتال و ایجاد شبکه‌های اجتماعی برای جوانان می‌توانند به تقویت زبان‌های بومی کمک کنند.

در ایران، با وجود تنوع زبانی و فرهنگی بالا، بسیاری از زبان‌ها در خطر انقراض قرار دارند. زبان‌های بومی مانند لری، کردی و ترکمنی در حال حاضر با چالش‌های جدی روبه‌رو هستند. این چالش‌ها شامل جهانی‌سازی، سیاست‌های زبانی نابرابر و مهاجرت به شهرها می‌باشند. با این حال، تلاش‌هایی برای حفظ زبان‌های در خطر در ایران در حال

انجام است. حمایت از پژوهش‌های محلی، ایجاد برنامه‌های آموزشی و استفاده از فناوری‌های دیجیتال می‌توانند به حفظ و احیای این زبان‌ها کمک کنند.

در نهایت، لازم است که تمامی ذینفعان، از جمله دولت‌ها، سازمان‌های غیردولتی، جوامع محلی و پژوهشگران، به‌طور مشترک برای حفظ زبان‌های در خطر اقدام کنند. تنها از طریق همکاری و مشارکت می‌توان به نتایج مؤثری دست یافت و از زوال زبان‌ها جلوگیری کرد. حمایت از زبان‌های بومی نه تنها به معنای حفظ تنوع زبانی است، بلکه به حفظ تنوع فرهنگی و زیستی نیز کمک می‌کند. در عصر جهانی‌سازی، این تلاش‌ها باید به‌عنوان یک اولویت جهانی تلقی شوند تا از زوال فرهنگی و اجتماعی جوامع بومی جلوگیری گردد. با توجه به اینکه زبان‌ها به‌عنوان میراث انسانی شناخته می‌شوند، مسئولیت ماست که از آن‌ها محافظت کنیم و به نسل‌های آینده انتقال دهیم. این حفاظت نه تنها به نفع زبان‌ها و فرهنگ‌هاست، بلکه به‌عنوان یک سرمایه‌گذاری برای آینده‌ای پایدارتر و متنوع‌تر عمل خواهد کرد.

منابع

- Abdi, A. (2016). Migration and Urbanization in Iran: Trends and Implications. *Iranian Journal of Economic Studies*, 5(2), 19-35.
- Austin, P. K. , & Sallabank, J. (2011). *The Cambridge Handbook of Endangered Languages*. Cambridge University Press.
- Baker, C. , & Jones, S. P. (1998). *Encyclopedia of Bilingualism and Bilingual Education*. Multilingual Matters.
- Berkes, F. (2012). *Sacred Ecology*. Routledge.
- Berlin, B. , & Kay, P. (1969). *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution*. University of California Press.
- Boroditsky, L. (2011). How language shapes thought. *Scientific American*, 304(2), 62-65.
- Cassio, R. (2016). Language and environment in the Amazon: a linguistic perspective. *Language Documentation & Conservation*, 10, 276-292.
- Crystal, D. (2000). *Language Death*. Cambridge University Press.
- Davis, M. , & Biddle, D. (2019). Community engagement in language revitalization. *Journal of Language and Culture*, 10(1), 34-45.
- Ghazvinian, J. (2005). *The Persian Puzzle: The Conflict Between Iran and America*. Pantheon Books.
- Gordon, R. G. (2005). *Ethnologue: Languages of the world*. (15th ed.). SIL International.
- Grenoble, L. A. , & Whaley, L. J. (2006). *Endangered Languages: Language Loss and Community Response*. Cambridge University Press.
- Harmon, D. (2010). The status and conservation of the world's languages: A global perspective. *Biodiversity Conservation*, 19(3), 857-874.
- Harrison, K. D. (2007). *When Languages Die: The Human Costs of Language Loss*. Oxford University Press.
- Hassanpour, A. (2002). Language, Power, and Politics in Iran: The Case of Kurdish. *International Journal of the Sociology of Language*, 158, 63-78.
- Krauss, M. (1992). The world's languages in crisis. *Language*, 68(1), 4-10.
- Maffi, L. (2005). Linguistic, cultural, and biological diversity. In *Ecology and Society*, 10(1), 3.
- Nettle, D. , & Romaine, S. (2000). *Vanishing Voices: The Extinction of the World's Languages*. Oxford University Press.
- Saffari, M. (2011). The impact of globalization on the language of the youth in Iran. *Journal of Language and Linguistic Studies*, 7(1), 1-14.
- Sarkozy, C. (2017). The role of indigenous languages in cultural identity. **Journal of Language and Cultural Studies**, 5(3), 45-56.
- UNESCO. (2020). *World Atlas of Languages*. Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.
- Zarifi, H. (2018). The state of endangered languages in Iran: A sociolinguistic perspective. *Journal of Persian Language and Literature*, 3(1), 15-29.

The Role of Environmental Linguistics in the Preservation of Endangered Languages in Iran: Challenges and Opportunities

Abstract

Indigenous languages in Iran, as carriers of culture and social identity, face a serious risk of extinction. This paper examines the role of environmental linguistics in preserving endangered languages in Iran and analyzes the complex interconnections between language, culture, and the environment. Environmental linguistics can aid in the revitalization of indigenous languages by identifying and documenting vocabulary and concepts related to the natural environment and local resources, thereby preserving traditional knowledge. This research addresses existing challenges such as globalization, migration, and inequitable language policies, which contribute to the diminished use and eventual obsolescence of local languages. Additionally, ongoing efforts to preserve indigenous languages in Iran are explored, including educational programs, the use of digital technologies, and community engagement. These initiatives can strengthen cultural identity and support the revitalization of endangered languages. Ultimately, the paper concludes that collaboration among governments, non-governmental organizations, and local communities is essential for the protection of endangered languages and the enhancement of cultural identity. Environmental linguistics, as an effective tool, can provide a means for documenting and promoting indigenous languages while emphasizing the importance of preserving cultural and biological diversity in Iran.

Keywords: environmental linguistics, endangered languages, cultural diversity, Iran, documentation, language revitalization.

پزشکی و باورهای درمانی در «هزار حکایت صوفیان»

فرامرز خجسته

دانشیار دانشگاه هرمزگان

faramarz.khojasteh@hormozgan.ac.ir

علی ناصری

دانشجوی دوره کارشناسی ارشد دانشگاه هرمزگان

Aliakbarnasari@gmail.com

چکیده

هدف و زمینه: متون منشور فارسی، دربرگیرنده اطلاعاتی، در ارتباط با علوم مختلف، به‌خصوص پزشکی است. خیل اعظم متون منشور فارسی، در ارتباط با صوفیان است. بررسی پزشکی و باورهای درمانی در «هزار حکایت صوفیان» روشن‌گر نوع نگاه و نظر صوفیان و مشایخ تصوف، در ارتباط با پزشکی و باورهای درمانی است. هدف پژوهش شناخت عوامل بنیادی و شکل‌دهنده باورهای درمانی در هزار حکایت صوفیان است. خط و مرز پزشکی تجربی و پزشکی در هزار حکایت صوفیان، مقایسه و تحلیل شده است.

روش: روش این پژوهش توصیفی-تحلیلی است.

یافته‌ها: صوفیان در ارتباط با پزشکی و باورهای درمانی، قائل به ظاهر و باطن هستند. ساحت مربوط به ظاهر، جسم است و ساحت مربوط به باطن، روح و دل و نفس. در ارتباط با پزشکی و باورهای درمانی در نظر صوفیان، به‌طور عام و در «هزار حکایت صوفیان» به‌طور خاص، باطن و ساحت‌های آن مورد توجه بیشتری قرار گرفته و نقش محوری دارد. این اهمیت و محوریت، به‌واسطه آن است که باطن صوفی محل کسب معرفت و محل تجلّی و فیض از طرف باری تعالی است و به‌واسطه همین، باید از سلامت و پاکی برخوردار باشد.

نتیجه: پزشکی و باورهای درمانی در «هزار حکایت صوفیان» متأثر از مقامات و احوال و آداب است. حضور در مقام‌های مختلف، صوفیان را با حالاتی روبه‌رو می‌کند و رویکرد درمانی صوفیان، آدابی است که در هر مقام با آن حالات روبه‌رو بوده‌اند. پزشکی صوفیان، در این کتاب در چهار ساحت جسم، روح، دل و نفس، قابل تفسیر و تحلیل است. بیشترین بیماری در این کتاب به ترتیب ساحت جسم (۲۱ مورد)، دل (۹ مورد)، نفس و روح (۳ مورد) است. بیشتر بیماری‌های مربوط به ساحت جسم، در نتیجه عقوبت ناشی از معصیت است. ساحت نفس با راهکارهای درمانی زهد و پرهیز، بی‌اعتنایی، قرابت با حق تعالی و طاعت و بندگی نیز علاج و مهار شده است.

کلیدواژه‌ها: هزار حکایت صوفیان، پزشکی صوفیه، باورهای درمانی، تصوف.

۱. مقدمه

اهل ادب در آثار خود همواره اطلاعاتی درباره علوم مختلف نظیر طب، دین، نجوم، تاریخ و جغرافیا را پراکنده‌اند. دوران اولیه زیست بشر همراه با آمیختگی و پیوند علوم با یکدیگر بوده است. تفکیک نشدن علوم باعث می‌شود که هرکدام از این اندیشه‌ها بر دیگری اثر بگذارند. واکاوی متون ادبی از چشم‌اندازهایی فراتر از زیبایی‌شناسی صرف، کارکردهای متکثر و متعدد این متون در پهنه فرهنگ را روشن‌تر می‌سازد. بازخوانی متنی چون هزار حکایت صوفیان به منظور شناسایی، توصیف و تحلیل دسته‌بندی پزشکی و درمان و گونه‌های متکثر آن می‌تواند ضمن روشنی بخشیدن به چنین میراثی، ما را با گنجینه فکری و میراث معنوی گذشتگانمان هم آشنا کند.

روش این پژوهش توصیفی-تحلیلی با ابزار مطالعاتی کتابخانه‌ای است. هدف اصلی این پژوهش شناسایی، توصیف، تحلیل و دسته‌بندی مفاهیم و مطالب پزشکی و درمان و گونه‌های آن در کتاب «هزارحکایت صوفیان» است. ضرورت و اهمیت این پژوهش این است که صوفیه با نگاهی فراتر از سایر گروه‌ها به مسئله انسان در مواجهه با سلامت و تندرستی نظر داشته است. صوفیان، علاوه بر ظاهر به باطن نیز به صورت گسترده پرداخته‌اند. آن‌ها برای باطن، اقسامی هم چون دل و روح و نفس قائل شده‌اند. آن‌ها دریافته‌اند که هر کدام قابلیت درد و رنج‌هایی را دارند. پرداختن به متون صوفیانه با خوانش درمانی می‌تواند الگوی درمانی جدیدی را به پزشکی معرفی کند. تلفیق افراطی علم پزشکی با امور دینی و مذهبی باعث ورود خرافات به ساحت علم پزشکی شده است. شناسایی ریشه این باورهای درمانی در آگاهی‌بخشی و شفاف کردن منظر درست علمی مانند پزشکی بسیار مؤثر است. پژوهش در این زمینه‌ها ضمن کمک به شناسایی این متون اصیل، به ما در شناخت صحیح و دقیق آثار ادبی کمک می‌کند.

۲. بیان مسأله

علوم دینی و گروه‌های دینی و مذهبی، تلقی بشر از علم پزشکی را دستخوش تغییراتی شگرف کرد. به گونه‌ای که نگاه به این نوع علم از جهت امتزاج با خرافات در خطر قرار گرفت و نظریه جدایی طب از امور مذهبی از طرف بقراط [۱] مطرح شد. بشر هیچگاه نتوانست مذهب و طب را به طور کامل از یکدیگر جدا کند. گروه‌های دینی در ممانعت از جدایی طب و دین به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه بیشترین نقش را داشته‌اند. تفکرات مشترک در بین علوم نشان می‌دهد که «علم طب، معلومات و اطلاعاتی است که به تدریج و نسل‌به‌نسل برای انسان به ارث باقی مانده است. مذهب، جادو و طب با یکدیگر ارتباط و پیوستگی نزدیکی داشته‌اند» (فتنمر، ۱۳۶۶: ۹). پیوند و ارتباط نزدیک پزشکی با علوم دیگر به خصوص علوم دینی، تلقی بشر را از این علم تغییر داده است. جرج سارتن [۲] در این مورد می‌گوید: «به دنبال هر بلا، مانند یک بیماری همه‌گیر، یا زمین‌لرزه، دین احیاء شده و حتی تعصبات مذهبی بسیار شدید بروز کرده است» (سارتن، ۱۳۴۳: ۴۱).

یکی از گروه‌های دینی که بیشترین تأثیر را بر علم پزشکی گذاشته، صوفیه است. اندیشه صوفیانه در سرتاسر قلمرو تاریخی زبان و ادبیات فارسی بازتاب فراوان داشته است. صوفیان، در آثار خود گزاره‌هایی از علم پزشکی را پراکنده‌اند که با جمع‌آوری و تحلیل این گزاره‌ها، می‌توان به طور دقیق‌تر آراء و عقاید این گروه را در ارتباط با پزشکی سنجید. صوفیان، عمده افکار، اعمال و آداب خویش را با توجه به درون و احوالات آن بنا نهاده‌اند. در نگرش صوفیه نقش

مرکزی و محوری بواطن سبب شده تا در مواجهه با درمان و سلامتی، تمرکز خویش را بر باطن و احوال‌های مربوط به درون معطوف کنند و سعی کنند بیشتر به مسائل درونی بپردازند.

صوفیان در مسیر شناخت باطن و احوالات مربوط به آن سعی در شناسایی دقیق و ریزبینانه احوالات درونی داشته‌اند. آن‌ها عمده توصیه‌های درمانی مربوط به درون را در آثار و اقوال خود به صورت دسته‌بندی و منسجم ارائه کرده‌اند تا صوفیان دیگر گمراه نشوند. بررسی آثار مهم صوفیان نظیر «اللمع فی التصوف»، «شرح التعرف لمذهب التصوف»، «قوت القلوب»، «کشف المحجوب» و «مرصادالعباد» نشان‌دهنده الگوهای درمانی صوفیان بر مبنای مقامات، احوال و آداب در ساحت‌های جسم و نفس و روح و دل است. غالب توجه‌ها در این دسته‌بندی بر باطن تمرکز دارد. توصیه‌ها و باورهای درمانی مربوط به مفاهیم و مسائل درونی در این منابع و مأخذ دیده می‌شود. مسأله‌ی اصلی این پژوهش پاسخگویی به پرسش‌های زیر است:

پزشکی و باورهای درمانی در «هزارحکایت صوفیان» با چه کیفیتی بازنموده شده است؟ تفاوت، اشتراک و شباهت پزشکی و باورهای درمانی در ساحت‌های چهارگانه (جسم، نفس، روح و دل) در «هزار حکایت صوفیان» به چه شکلی نمایان است؟

کتاب هزارحکایت صوفیان (۶۷۳ ه. ق)، در حوزه عرفان و تصوف است که در صد باب است که هر باب آن ده حکایت را در بر می‌گیرد. حامد خاتمی‌پور، مصحح کتاب هزار حکایت صوفیان، در مقدمه این کتاب چنین می‌گوید: «از آنجا که اغلب حکایات این کتاب درباره زاهدان و صوفیان است محققان نگارش‌های خانقاهی می‌توانند در لابه‌لای حکایات این متن به نکات مهمی در زمینه آداب خانقاهی و پستندهای صوفیانه و نیز اخبار واقوال و کرامات عرفا دست یابند» (هزار حکایت صوفیان، ۱۳۸۹: ۲۸).

در این مقاله کوشش می‌شود تا مفاهیم و مسائل پزشکی و باورهای درمانی، چنان‌که در کتاب «هزار حکایت صوفیان» بازنمود یافته است، بررسی و تحلیل شود. این تحلیل بر مبنای ساحت‌ها و عوالمی است که صوفیان و عرفا و به خصوص صوفیان هزارحکایت صوفیان برای آن اعتبار قائل هستند.

۳. پیشینه پژوهش

با توجه به بررسی‌های انجام شده مشخص شده که تاکنون پژوهش مستقلی درباره موضوع «پزشکی و باورهای درمانی در هزار حکایت صوفیان» انجام نشده است. پژوهش‌های نزدیک به این موضوع به شرح زیر بیان می‌شوند: محبوبه خراسانی و شکوه فورجانی‌زاده (۱۳۹۷) در مقاله «کرامات عارفان در هزار حکایت صوفیان» بیان کرده‌اند که کشف و کرامت یکی از اصول مهم تصوف است؛ امور خارق‌العاده‌ایی که به سبب عنایت خداوند از ناحیه صوفی کامل و واصل صادر می‌شود. صاحب کرامت مشرف بر ضمائر است و قدرت و قوتی دارد که آنچه در نظر ما محال می‌نماید در نزد ایشان ممکن می‌شود. کرامت اشرف و تصرف عارف در احوال و امور طبیعی و تبدیل احوال و امور به حالاتی فراواقعی و شگفت‌انگیز است. سیر کرامات و خرق عاداتی منسوب به اولیاء، عرفا، مشایخ صوفیه و مردان و زنان بزرگ در این کتاب بررسی شده است.

مجید گرمابی (۱۳۹۲) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد «اجتماعیات و فرهنگ عامه در کتاب هزار حکایت صوفیان» به اجتماعیات و فرهنگ عامه کتاب «هزار حکایت صوفیان» در موضوع‌های مختلف پرداخته شده است. هدف از این

تحقیق، ارائه نمودهای فرهنگی و اجتماعی حاکم بر نظام صوفیه است. ابتدا به آشنایی با کتاب که از مؤلفی ناشناخته است، پرداخته شده است، سپس کلیاتی درباره حکایت‌پردازی در متون صوفیانه و گسترش اندیشه آن‌ها، همچنین اجتماعیات و فرهنگ عامه در ادب فارسی و متون صوفیه را بررسی کرده است.

حمید رضایی و زهره مسیحی (۱۳۹۱) در مقاله «بررسی سیمای زن در کتاب هزار حکایت صوفیان» به زنان عارف و و حضور آنان و عملکردهای آنان پرداخته است. جایگاه مادر و شخصیت‌های منفی و مثبت زنان در موقعیت‌های مختلف نیز بررسی شده است. از جمله زنان صوفی، رابعه عدویه مصری است که زیارتش جزو عبادات محسوب می‌شود.

ابو ابراهیم اسماعیل بن محمد مستملی بخاری (۱۳۶۳)، در کتاب «شرح التعریف لمذهب التصوف» درباره‌ی صوفیان، مشایخ و اولیاء صحبت کرده است. سپس به بررسی و شرح سخنان و عبارات پرداخته است.

۴. چهارچوب مفهومی پژوهش

مفاهیمی هم‌چون مفاهیم تاریخی و صوفیانه پزشکی و باورهای درمانی چهارچوب مفهومی و نظری موضوع پزشکی و باورهای درمانی در «هزار حکایت صوفیان» هستند. در این بخش به برخی از این مفاهیم پرداخته می‌شود:

۴-۱. ساحت‌های پزشکی در ایران باستان

تمدن‌های بسیاری هم‌چون ایران و مصر در دانش پزشکی فعالیت می‌کردند. مندرجات به‌جا مانده از متون این عصر ما را به عوالم و ساحت‌های درمانی گیتی پزشکی، مینو پزشکی می‌رساند. چنان‌که پیداست در ادیان پیشین و در متون مذهبی زرتشتی پزشکی این‌گونه بازنمود شده است که «در آموزه‌های زرتشتی، پزشکی دو قسم اصلی بر مبنای آموزه‌های زرتشتی دارد: گیتی پزشکی (تن پزشکی) ۲. مینو پزشکی (روان‌درمانی)» (آهنگری، ۱۳۸۹: ۷).

در کتاب «دینکرد» [۳] هم به طب اشاره شده است: «از سلامتی جسم و روح و طیب روحانی و جسمانی گفت‌وگو شده است. در کتاب «وندیداد» آثاری از نفوذ طب یونانی به چشم می‌خورد» (راوندی، ج ۱: ۷۱۵).

در برگرفتن ساحت‌های درمانی در قالب گیتی پزشکی و مینو پزشکی سبب شد تا رشته‌های پزشکی متناسب با این ساحت‌ها ایجاد شود.

۴-۲. نقش دین در پزشکی ایران باستان

پزشکی ایران باستان بر مبنای پزشکی اوستایی بوده و تاثیرات این متن را در جای‌جای مباحث پزشکی مربوط به این دوره می‌توان دید. ردپای پزشکی را در تقسیم‌بندی ساحت‌های پزشکی، رشته‌های پزشکی، پزشکان و طبیبان، بیماری‌ها و درمان و راه‌های پیشگیری دیده می‌شود. مغان صحنه‌گردانان اصلی نقش دین، در پزشکی ایران باستان هستند. «نخستین پزشک آریایی «زرتشت» بوده که گویند پوروشسب، پدر او نیز از دانش پزشکی و نجوم آگاه بوده است. به استناد اوستا و آن‌گونه که از مفهوم لغوی آن مستفاد می‌گردد «اشو پزشک» کسی است که با توجه به ضوابط و قوانین متخذ از واژه مقدس «اشا» یعنی راستی و پاکی بیماران را درمان میکند. این پزشک را میتوان با توجه به توانایی و

تخصصش به پزشک بیماری‌های عمومی امروز که برای درمان اکثر بیماری‌های عادی مسئول است» (مصباحیان و پهلوان، ۱۳۹۹: ۴۴).

۳-۴. بیماری و باورهای درمانی

۳-۴۱. اهریمن ایجاد کننده بیماری

راوندی نیز در تاریخ اجتماعی ایران نقل می‌کند: «در یکی از منابع قدیم عده امراض ۴۳۳۳ شمرده و امراض جسمانی و روحانی را یک‌جا ذکر کرده است، مانند: جهل، مکر، خشم، غرور، شهوت‌رانی، سردی، خشکی، تعفن، جوع، عطش، پیری و غیره، مولفین اوستا ضمن بحث در پیرامون مباحث طبی، چهار طبع ابقراطی یعنی، برودت، حرارت، رطوبت، بیوست را با تحریفاتی در طب ایران وارد کرده‌اند» (راوندی، ۱۳۴۷، ج ۱: ۷۱۶).

۳-۴۲. موجودات خیالی و ماورالطبیعه

اعتقاد به وجود موجودات موهوم و ماورالطبیعه به عنوان ایجاد کننده بیماری تا زمان ساسانیان جریان داشت. این موجودات به دلیل مشکل‌آفرینی و ایجاد ترس برای انسان‌ها ترس‌آور بودند. «بهترین وسیله برای درمان بیماری‌ها خواندن اوراد و درخواست کمک از نیروهای ماورالطبیعه شناخته می‌شد، به این ترتیب تعلیم و کنترل کار کسانی که به‌کار مداوای بیماری می‌پرداختند به‌عهده‌ی مغ بزرگ واکذار گردید» (الگود، ۱۳۶۶: ۲۴).

۳-۴۳. عوامل فیزیکی و طبیعی موثر در ایجاد بیماری

در ایران باستان استفاده از بعضی مواد طبیعی برای درمان رواج داشته است. یکی از رفتارهای شفادهنده این بوده که «در آیین زرتشت برای تطهیر کسانی که مردگان دست می‌زده‌اند و یا زنان که پس از زایمان ناپاک محسوب می‌شده‌اند از گومز (=درار گاو) استفاده می‌شده است که به اعتقاد آنان ماده ضدعفونی‌کننده‌ای بوده است» (هاشمیان، ۱۳۹۱: ۸).

۴-۳-۴. درمانگری اهورامزدا

راوندی در ارتباط با درمان در ایران باستان نوشته است: «در کتاب دینکرد، از سلامتی جسم و روح و طبیب روحانی و جسمانی گفت‌وگو شده است. در کتاب وندیداد آثاری از نفوذ طب یونانی به چشم می‌خورد و معالجه از سه راه: ۱-کارد ۲-نبات ۳-کلام مقدس میسر می‌داند. در بعضی منابع از معالجه با آتش و داغ نیز گفت‌وگو شده است» (راوندی، ۱۳۷۴، ج ۱: ۷۱۵).

۳-۴۵. پیشگیری از بیماری

دستورهای زرتشت و اهمیت‌هایی که به نظافت و پاکی داده مبین اولویت داشتن پیشگیری است. در دین زرتشت به پیشگیری نوعی حفظ سلامتی است. در واقع «زرتشت چهار عنصر شناخته که آب و آتش و خاک و باد هستند و به بهداشت یا حفظ‌الصحه اهمیت زیاد داده، پاکی تن و نظافت را همه‌جا دستور فرموده است و آن را شرط تندرستی دانسته. زنان را هشت روز هنگام طمث و چهل روز موقع نفاس ناپاک گفته است و سفارش کرده که جذامی‌ها یا

گرفتاران ناخوش را از مردمان تندرست دور نگاهدارند، مزارها را در جاهای بلند قرار دهند، از چهار عنصر نامبرده آب را از همه گرامی‌تر معرفی کرده و سفارش زیاد برای پاک نگهداشتن آن نموده است. آب را ملکه آسمان‌ها و دختر هورمزد و نیروبخش نامیده و توانایی و فراوانی را از بخشنده‌گی‌های او شمرده است» (پرتو، ۱۳۱۷: ۵).

۳-۴۶. مذهب، سحر، جادو

در اوستا و مندرجات آن آمده است که فریدون [۴] خداوندگار نیرنگ و افسون است که می‌توان سحر و جادو را باطل کند، نیرنگی که بیماری را بهبود می‌بخشد و ضد درد است. «منظور از نیرنگ، ادعیه، اذکار و افسون‌هایی است که یا موجب بروز سحر و جادوی سیاه و زیان‌آور برای دیگران می‌شود، یا موجب باطل شدن سحر و جادو می‌گردد. و نیرنگ‌هایی که بر ضد بیماری و دردهاست. یا نیرنگ‌هایی که موجب دفع آفات نباتی و گیاهی، بیماری‌های دامی و فرزندزایی می‌شود. بسیاری از این‌گونه نیرنگ‌ها منسوب به فریدون است و زرتشتیان بسیار به آن‌ها توجه داشتند» (رضی، ۱۳۷۹: ۱۹۴).

۵. تحلیل داده‌ها و یافته‌های پژوهش

مفاهیم و نظریه‌ها و رفتارهای مرتبط با حوزه پزشکی و باورهای درمانی در «هزار حکایت صوفیان» را می‌توان در چهار حوزه یا ساحت روحانی، دل، جسم و نفس بررسی کرد. در هر یک از این ساحت‌ها نوع بیماری و درمان و نگرش به آن متفاوت است.

۵۱. بعد روحانی

۵-۱-۱. حزن و اندوه

حالات مثبت و منفی روانی که در رفتارها هم نمود دارند، پیامدهای گوناگونی دارند. «غم و شادی دو پدیده طبیعی روح بشر است و هرگز نمی‌توان آن را از قاموس زندگی بشر حذف کرد. شادی از حصول امری دلخواه، غم از فقدان چیزی دلخواه بر آدمی عارض می‌گردد. شادی معمولاً همراه با ریاضت نفس است و غم، متضمن نوعی تنبه. چرا که اندوه‌زدگان در می‌یابند که آنچه بدان دل سپرده بودند از دست رفت! و در این حالت است که بی‌اعتباری جهان را در می‌یابند. غم و شادی هرکس به قدر وسعت دید و ژرفایی نظر اوست. از این‌رو می‌توان غم و شادی را به نازل و عالی تقسیم کرد. بدین‌سان غم و شادی افراد سفله با غم و شادی صاحب‌دلان بصیر تفاوت اساسی دارد» (زمانی، ۱۳۸۳: ۳۱۳). فردیت و تأثیر نگرش در پیدایش غم و شادی به نگرش فرد و سبک و نحوه رفتار و زندگی او نیز مرتبط است. ممکن است یک حادثه یا موقعیت و رفتار برای یک فرد شادی یا غم به‌وجود بیاورد و برای فرد دیگری چنین نباشد. تغییرپذیری موقعیت نیز مدنظر گذشتگان بوده است.

در کتاب هزار حکایت صوفیان در پایان حکایت اول در باب الاول فی التسمیه، در حکایت نماز گزاردن اعرابی، از بین رفتن غم خود را با ذکر نام معشوق بیان می‌کند. او با بیان نام معشوق جان دوباره می‌گیرد و شاد می‌شود. عشق مجازی مسبب شادی در روان فرد عاشق شده است. عامل شادی‌فزا درونی و روحی و احساسی است:

«بی‌نام تو ای نگار یک دم نزنم کز دل ببرد نام تو بیخ حزنم

هرگاه که من نام تو یاد کنم جان بفزاید ز شادی اندر بدنم»

(هزار حکایت صوفیان، ۱۳۸۹: ۷۶)

۵-۱-۲. انحرافات جنسی

کارهای منفی در راستای ارضای نیاز جنسی و تمایلات جنسی از قدیم وجود داشته و در فرهنگ‌ها و تمدن‌های متفاوت جایز و ناجایز و به‌جا و نابه‌جا بوده‌اند. «در ادبیات کشور ما درباره عشق‌بازی با هم‌جنس به شرطی که یکی از دو طرف پسر بالغ فرض شود، اصطلاحات و ترکیبات بسیاری می‌توان یافت، مانند: غلام‌بارگی، شاهدبازی، امردبازی، ساده‌پرستی و غیره» (راوندی، ۱۳۴۷: ج ۳: ۷۶۸). نفی این امور نشان می‌دهد که گذشتگان تلاش می‌کرده‌اند که روابط جنسی را چهارچوب‌مند کنند. آزادی جنسی را محدود و افکار و لذت انسانی را در این زمینه مطابق با عرف و فرهنگ رایج و مطلوب شکل بدهند.

در اصطلاح اسلامی به ارتباط جنسی میان مردان لواط می‌گویند. این کار در دین اسلام به‌شدت تقبیح شده و گناه شمرده می‌شود. «خدای تعالی و در عقوبت اهل لواط در قرآن قدیم چندان جای یاد کرد. ایشان را به هفت نام بخواند، یکی «بَلْ أَنْتُمْ قَوْمٌ مُّسْرِفُونَ» [۵] و دیگر «فَانْظُرُوا كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الْمُجْرِمِينَ» [۶] «إِنَّهُمْ كَانُوا قَوْمًا فَاسِقِينَ» [۷] «بَلْ أَنْتُمْ قَوْمٌ تَجْهَلُونَ» [۸] «رَبِّ أَنْصُرْنِي عَلَى الْقَوْمِ الْمُفْسِدِينَ» [۹] «بَلْ أَنْتُمْ قَوْمٌ عَادُونَ» [۱۰] و یاران رسول علیه‌السلام اختیار کردند که حد غافل چیست؟... جمله یاران رسول علیه‌السلام جمع آمدند پیش ابوبکر صدیق رضی‌الله عنه گفت: این گناه سخت عظیم که حق تعالی به ایشان که این معامله کردند چه کرد، من آن دانم که وی را سوزانند. یاران همه برین اتفاق کردند» (هزار حکایت صوفیان، ۱۳۸۹: ۴۸۶). تفکر دینی امیدی برای بهبودی این انحراف جنسی ندارد و ریشه‌کن کردن این بیماری را در نابود کردن بیمار می‌بیند. شدت بدی این رفتار و این بیماری در اقدام برای نابودسازی مشخص است. به‌همین علت برای آن شدیدترین مجازات با عنوان سوزاندن در نظر گرفته شده است تا با ایجاد رعب و پرهیز از عقوبت از این عمل بیماری‌زا پرهیز بشود.

۵-۱-۳. گناه

به‌طور عام می‌توان گناه یا معصیت را نقض اراده و قانون خداوند یا سرپیچی کردن از فرمان خداوند دانسته‌اند. جنبه‌ی منفی فکری و روحی آن بسیار زیاد است. معصیت بیماری و اعمال صالح و انجام دستور و توصیه‌های خداوند داروی بیماری محسوب می‌شوند.

در متون صوفیه گناه سبب تغییر در حال و سلامتی روحی انسان می‌شود. این تغییرات پیامدهای منفی گناه هستند. صوفیه برای درمان و پیشگیری از آن مفاهیم، اصول و عقیده خود را به‌کار می‌برند؛ چنان‌که در هزار حکایت صوفیان حکایتی از باب فی‌الطّب نقل شده است که ذوالنون داروی گناه را از طبیعی می‌خواهد. طبیب اخلاقیات را راه درمان این بیماری دانسته است. او مفاهیم و رفتارهای بنیادین صوفیه از قبیل صبر، تقوا، تواضع، محبت، عفت، توکل، رضا و استغفار را در خدمت درمان گناه به‌کار می‌برد: «ای جوانمرد! بیخ فقر بگیر. برگ صبر. هلیله تواضع و هلیله خشوع و اندر هاون برافکن و به دسته توفیق بسای و اندر باتله [۱۱] تقوی افکن و آب خوف بر وی ریز و آتش محبت در زیر آن برافروز و به سطام عفت بجنبان تا کف حکمت برآرد، به پالونه توکل بپالای و در جام رضا افکن و به مروحه حمد،

آن را باد زن تا سرد گردد و اندر قدح مناجات با توکل ممزوج گردان و به معلقه استغفار بجنبان و به وقت سحر آن شربت بخور» (هزار حکایت صوفیان، ۱۳۸۹: ۶۵۴).

در حکایت قبلی طبیب اعمال صوفیانه‌ای هم‌چون صبر و تواضع و توفیق و محبت را ابزار قطع‌کننده و ریشه‌کن معرفی کرده است.

۵۲. ساحت دل

۵-۲-۱. ترسا و جهود

در نظر صوفیان اعتقاد و میل به ادیان دیگر بیماری دل است. این شخص تنوع‌طلب و طماع نیز محسوب می‌شود و می‌خواهد که همه چیز خوب و بد را تجربه کند یا در کنار هم‌دیگر داشته باشد. از لحاظ فکری و دلی به خوب بودن و کافی بودن و کامل بودن دین اسلام ایمان نیاورده است. بنابراین ناقص محسوب می‌شود. در واقع این بیماری کفر است. بسیاری از حکایات هزار حکایت صوفیان، به وجود طبیبان ترسایی و یهودی اشاره دارد. از جنبه دیگر مشخص است که شخص مسلمان و صوفی به کافران بیشتر ایمان و اعتماد دارد. به این صورت که صوفی بیمار می‌شود، و طبیب ترسا یا یهودی بر بالین او حاضر می‌شود، این بیماری صوفی هنگام درمان می‌شود که دل ترسا و یهود درمان یابد، بیماری این طبیبان بیماری دل است.

چنان‌که شبلی بیمار می‌شود، طبیب ترسا به بالین او می‌رود. تغییر دین کافر به اسلام مایه بهبودی او شده است: «گفت: یا شبلی! تو را چه اشتها کند؟ گفت: آن‌که تو مسلمان شوی. طبیب گفت: اگر من مسلمان شوم تو را در آن شفا باشد؟ گفت: باشد... طبیب گفت: یا ایمر! پنداشتم که من طبیب و شبلی بیمار است، چون بدانستم که من بیمار بوده‌ام و شبلی طبیب، او را بیماری، بیماری تن بود و مرا بیماری دل. او درد دل مرا دارو کرد، من شفا یافتم و به برکات شفاء دل من او نیز شفا یافت» (هزار حکایت صوفیان، ۱۳۸۹: ۶۵۲). شبلی مسلمانی آگاه و طبیب شخصی ناآگاه نشان داده شده است. تکامل هر دوی آن‌ها به یک‌دیگر وابسته بوده است.

۵-۲-۲. وسواس و وسوسه

ترس و هراس در هزار حکایت صوفیان در دل به وجود می‌آید و مربوط به دل است. فزونی ترس و هراس سبب ایجاد وسواس و وسوسه می‌شود. ممکن است این موضوع در مفاهیم مذمت ترس از غیر خدا در اسلام نیز ریشه داشته باشد. «در متون طبّی کهن، نامی از وسواس به عنوان نوعی بیماری روحی خاص به میان نیامده است. بلکه اغلب این بیماری از مصادیق مالیخولیا به شمار آمده است. در اغلب فرهنگ‌ها نیز یکی از معانی اصلی وسواس خیالات و پندارهای بدی است که دیو (شیطان) به انسان القا می‌کند. باتوجه به اینکه در اغلب متون طبّی کهن نیز مالیخولیا را کار جنیان می‌دانسته‌اند می‌توان چنین نتیجه گرفت که بر طبق طبّ کهن، وسواس یکی از نمودهای اصلی بیماری مالیخولیا است. هم‌چنان‌که ترس بسیار که نشانه‌ی اصلی بیماری وسواس است نیز یکی از عوارض مهم مالیخولیا ذکر شده است» (گلشنی، ۱۳۹۱: ۴۳۶). علاوه بر مسأله درونی و فکری، موجودات ماورائی و ترس‌آور نیز در ایجاد این بیماری نقش دارند.

در باب الثانی با موضوع ذکر، از حامدالاسود به یکی از مریدان گفته شده است: «چون یک ساعت غافل شدی، هراس ثعبان بر تو مسلط گردید، اگر یک لحظه از دل غافل شوی، وسوسه شیطان نیز بر تو مسلط گردد» (هزار حکایت صوفیان، ۱۳۸۹: ۸۷). ترس در این حکایت ناشی از غفلت از خداوند است. فکر به خداوند حمایت بیرونی و روحی و فکری خداوند را به همراه دارد. وسوسه‌ی شیطان پیامد این ترس شده است.

۳-۲-۵. درد دل و دلفکاری

در حکایت الاولی فی ذکر القیامه، بیان شده که زاری عابدی، سبب دلفکاری می‌شود. آن‌ها معتقدند که با هم‌صحبتی این دلفکاری درمان می‌شود. دردمندی دل جنبه جسمی ندارد زیرا سبب گریه و غم شده است. هم‌دلی و محبت و توجه افراد به یک‌دیگر جنبه‌ای دیگر از این درمان است: «گفتند یا برادر، زاری تو ما را دلفکار کرد. گفت: و کیف الا ابکی و بینم یدی یوم عظیم؟ [۱۲] آن‌که با یک‌دیگر نشستند و گفتند: هر یک سخنی گویم تا دل ما را از آن تنگ نشود و بدان جلا یابد» (هزار حکایت صوفیان، ۱۳۸۹: ۳۴۶). در این حکایت، هم‌دلی و حمایت عاطفی و روحی اطرافیان داروی درد معرفی شده است.

۴-۲-۵. رعشه

در حکایت السابعة در باب فی العزله، هراس از خلق سبب رعشه و بیهوشی می‌شود. این مفهوم نیز نفی ترس از دیگران را نشان می‌دهد. مسلمان باید فقط از خداوند بترسد. راه بهبودی رعشه، عزلت است که سالک و صوفی را اختیار باید کرد. شخص با عزلت و گوشه‌گیری از خلق با خداوند انس می‌گیرد: «الهی! از خلق می‌گریزم و اندر تو می‌آویزم، باز خلق بر من می‌گماری؟ این بگفت و به‌سوی کوه‌سار می‌دوید، گفتم: یا اخی! راه از کدام جانب است؟ فاوما بیده نحو السما و هرب» (هزار حکایت صوفیان، ۱۳۸۹: ۲۶۱). پناه‌جویی بنده به ساحت خداوند برای درمان نشان می‌دهد که او نیز به تنها درمان خود آگاه است.

۵-۲-۵. عشق

در حکایت العاشره فی الذکر البقا و الموت بیان شده که جوانی از عشق بیمار شده است. احساس و عشق مجازی و زمینی است. فقط جنبه احساسی قوی و پیامدهای آن مدنظر است. او از عشق معشوق، غم نزدیکان خود را فراموش کرده است. درد و غم ناشی از عشق و محبت به معشوق به‌طور شدیدی بروز کرده‌اند. او حتی اگر از عشق معشوق بمیرد، در روز قیامت نیز در حالی که هنوز عاشق است، از گور بیرون می‌آید:

«دارم دل آکنده من از عشق تو یار با عشق تو، غمان خویش دارم به کنار

در خاک همی شوم من از عشق تو زار عاشق خیزم ز گور هنگام شمار

(هزار حکایت صوفیان، ۱۳۸۹: ۳۷۴)

۶-۲-۵. سکر و غلبه

سکر و غلبه از بین رفتن صفات انسانی و دچار شدن نقص تدبیر انسان است و مقابل آن صحو است که مبنی بر اعتدال حواس است. زوال فکری و ناتوانی در تصمیم و شناخت از جمله نشانه‌های درونی و بیرونی این بیماری است. در دیدگاه عرفانی «صحو بر تمکین و اعتدال صفت آدمیت صورت گیرد، و آن حجاب اعظم بود از حق تعالی و سکر بر زوال آفت و نقص صفات بشریت و ذهاب تدبیر و اختیار وی، و فناء تصرفش اندر خود به بقای قوتی که اندر او موجود است به خلاف جنس وی، و این ابلغ و اتم و اکمل بود» (هجویری، ۱۳۹۸: ۲۸۰).

در باب فی السیاحه، در حکایت السابعة آمده است که ابوحمزه البغدادی به دلیل غلبه و سکر بیمار شد. او توانایی شدت این فشار را نداشت. ناآگاهی شخص از توانایی و قدرت تحمل خویش برای قرارگیری در موقعیت عرفانی مشخص است. به همین دلیل بیابان‌گرد شد. با توجه به اینکه سکر حالت روانی است، به همین دلیل بر روان فرد نیز تأثیر منفی گذاشت او را دیوانه کرد: «از جمله سیاحان بود، از سر سکر و غلبات وجد، در بادیه شد، سال‌ها در بادیه بماند» (هزار حکایت صوفیان، ۱۳۸۹: ۲۳۵).

۵-۲-۷. شهوت

شهوت جنبه میل جنسی و لذت‌طلبی دارد. در کتاب هزار حکایت صوفیان نیز در الحکایه السادسة فی انقلاب الزمان، ابوحنیفه نجار در حکایتی از خواری لذت عیش و شهوت بر دل می‌گوید که مانند بیماری است که در مقابل او خوار است (ر. ک هزار حکایت صوفیان، ۱۳۸۹: ۳۱۴). خارج شدن شهوت از تعادل و رفع آن به وسیله راه‌های منفی عامل بیماری‌زا است. شخص شهوت‌طلب ضعیف است زیرا قدرت تحمل و مقابله با احساس شهوت خویش را ندارد.

۵-۲-۸. تکبر

در حکایت الثالثه در باب فی التواضع آمده است که یکی از راه‌های دور ماندن از تکبر، هم‌نشینی با دیوانگان است. شخص با این کار مغرور نمی‌شود و متواضع باقی می‌ماند. به فکر آبرو و حفظ جایگاه نیست. او با این کار به مال دنیا دل نمی‌بندد: «یا احمد! من بهلول مجنونم [۱۳]، تو را می‌دانم، بیا و تکبری از یک‌سو بکن و با دیوانگان بنشین، هر که را اصل اول از خاک باشد و آخر به خاک بازگردد، او را تکبری نرسد» (هزار حکایت صوفیان، ۱۳۸۹: ۳۹۸). این تفکر که شخص خود را با همگان یک‌سان پندارد، هم‌نشینی و هم‌زیستی مسالمت‌آمیز میان افراد را به وجود می‌آورد. شخص با تواضع، متوهم و خودبین نیست. این فکر باعث می‌شود که به هر کار یا گناه منفی نپردازد.

۵-۲-۹. خوف

در هزار حکایت صوفیان خوف همراه با از دست ندادن ارزش خویش، سبب بسیاری از مرگ‌ها است. چنان‌که ابومیسره از دوزخ می‌ترسید به همین علت می‌گریست و آه می‌کشید. ترس این فرد ناشی از اضطراب پیش از واقعه بوده که بی دلیل و ناشایست بوده است. او از اینکه نجات نیابد می‌ترسید: «نمی‌دانم که من از آن‌ها باشم که نجات یابم، یا از ایشان باشم که در دوزخ مانم و کسی را که هول دوزخ در پیش باشد، چون ایمن باشد؟» (هزار حکایت صوفیان، ۱۳۸۹: ۳۵۹). علاوه بر توصیه به ترس خداوند در حد اعتدال، پرهیز از خودکم‌بینی و ناامیدی از رحمت و رأفت

خداوند نیز مشخص است. شخص با امید به محبت و توجه خداوند، به موقعیت و نتیجه عمل بهتری برای خودش می‌اندیشد.

۵.۳. ساحت جسم

مفهوم شایان توجه در بسیاری از بیماری‌های جسمانی در کتاب هزار حکایت صوفیان قاعده حصار است. به این معنا که صوفیان با ایجاد حصاری از دعا و ذکر مانع از ورود بیماری و بلا به ساحت انسان می‌شود. بیماری‌های جسمی فراوانی در هزار حکایت صوفیانی بیان شده‌اند. بنابراین رویکرد صوفیانه پیشگیرانه است. در این بخش به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود.

۵۳۱. زهر

منظور از بیماری ناشی از مرگ مسموم شدن توسط هر ماده آلوده است. «زهر به معنی مطلق یعنی هر نوع ماده خوراکی یا آشامیدنی که موجب بیماری سخت یا مرگ جاننداری شود و در قدیم گاهی برای کشتن افراد در غذا یا نوشیدنی او زهر می‌آمیختند» (گلشنی، ۱۳۹۱: ۴۰۱).

در حکایت الخامسة در الباب الاول فی التسمیه، زهر اثر خود را به واسطه‌ی ذکر بسم الله الرحمن الرحیم در خوردن زهر توسط خالد بن ولید از دست می‌دهد. عمل عرفانی و صوفیانه ذکر درمان بیماری ناشی از ماده سم و بیماری‌زا است. قدرت ذکر و نام خدا هر چیز بد را نیکو می‌کند و کارکرد و خاصیت نابودکننده آن را تغییر می‌دهد. «خالد چون آن زهر بخورد، به نام حق، در تنش نوش و خوش‌گوار شد و رنگ رویش به رنگ گلنار شد و قوت اندک در تنش بسیار شد» (هزار حکایت صوفیان، ۱۳۸۹: ۸۱). این حکایت اغراق دارد. یاد خداوند و اذکار و آیات قرآنی عوامل پیشگیری‌کننده‌ای هستند که می‌توانند ماهیت بد و مخرب اشیاء ویران‌کننده را به خوبی تغییر بدهند.

۵۳۲. عقرب‌گزیدگی

این بیماری نیز زیرمجموعه بیماری ناشی از زهر است. فقط رویکرد جزئی‌تر دارد زیرا سم تولیدشده توسط یک جانور موجب آن می‌شود. در حکایت الثامنه فی الصلوه المفروضه آمده است: «زنی عابده، عقربی چهل جای او را زخم کرد، که عابده را هیچ حال متغیر نشد به واسطه حضور در نماز و شرم از خداوند. گفت: شرم دارم به خدای خود مناجات کنم، او به جلال و کبریای، با من می‌نگرد و من جز او نگرم» (هزار حکایت صوفیان، ۱۳۸۹: ۴۷۹). خداوند هم‌چون سپری است که اعتقاد و توکل به او می‌تواند تنها راه چاره برای افراد باشد. انسانی که فقط به خداوند توجه کند و از او کمک بخواهد، به سرعت نیز خداوند به او کمک می‌کند.

۵۳۳. کوری

نقص جسمانی که باعث ناتوانی افراد می‌شود و زندگی و عمل دینی و عرفانی آن‌ها را نیز مختل می‌کند، به عنوان بیماری تلقی شده است. در باب سوم کتاب هزار حکایت صوفیان با موضوع شکر، صوفی نابینایی که دو دست و دو پا نداشت، درد و بیماری خویش را این‌گونه تعبیر می‌کند که «هر آلت معصیت که آدمی را بود از من بازگرفت که اگر

پای داشت می حرام، و شیعت گرفت می و اگر دیده داشت می ناشایست و محرمات نگرستی و اگر گوش داشت می لغو و لهُو بسیار شنید می» (هزار حکایت صوفیان، ۱۳۸۹: ۹۵) چنان‌که از حکایت بر می‌آید، علت بیماری کوری را جلوگیری از معصیت و خطا دانسته است. این مسأله خود بیانگر یک نوع تفکر دینی است که در صوفیه شاخص است. شخص از لحاظ جسمی ناتوان شده تا به بدی دچار نشود و گناه او را از خداوند دور نکند. تفکر دینی در این‌باره که خداوند هر که را دوست دارد به مصیبت دچار می‌کند تا به او نزدیک بشود.

۵۳۴. شکم‌درد

در حکایت السابعة فی الطب آمده است که حضرت موسی (ع) به درد شکم دچار شد. دواي آن را از خدا خواست و خداوند با معرفی گیاهی سبب بهبود او شد. اما کارکرد درمانی این گیاه فقط مربوط به زمانی است که از خداوند طلب دارو و شفا کند، این گیاه کارکرد درمانی خود را برای تجویز خودسر موسی علیه‌السلام از دست می‌دهد. خداوند در خطاب موسی کلیم‌الله می‌گوید: «یا کلیم‌الله! آن بار که خوردی به فرمان او خوردی. به علم او کار کردی و این بار به امر خود کار کردی و به علم خود خوردی. ندانستی که او آن کند که او خواهد. اگر خواهد از عین شفا، درد دهد و اگر خواهد از عین درد، شفا دهد» (هزار حکایت صوفیان، ۱۳۸۹: ۶۵۲). تغییر کارایی دارو در نزد افراد مختلف در هر موقعیتی مفهوم این حکایت است. همه این تغییرات تأثیرگذاری و نتیجه‌دهی دارو به خواست خداوند است. خداوند اگر بخواهد همه چیز را به نیکی یا بدی تغییر می‌دهد.

۵۳۵. فلجی

ناتوانی بدن در حرکت باعث می‌شود که شخص با یک سنگ و مردار بی حرکت تفاوتی نداشته باشد. گاهی این بیماری تاوان و پیامد یک گناه بزرگ است. در حکایت الرابعة فی الانابه آمده است که شخصی عیسی علیه‌السلام را بی‌اصل خواند. به سبب این اندیشه، همه تنش مفلوج شد. خود مرد دلیل فلج شدن را عقوبت دنیا مبنی بر توهین به حضرت مسیح می‌داند و در ادامه حضرت عیسی (ع) را درمان و بهبود را توبه می‌داند: «او را بگوی که اگر از این‌که کردی توبه کنی، ما این عقوبت از تو برداریم و در آخرت این گناه با روی تو نیاوریم و هر جرم که کرده‌ای، به ندامت این از تو درگذریم» (هزار حکایت صوفیان، ۱۳۸۹: ۶۴۰). این بیماری عقوبت گناه بوده که رأفت الهی درمان وی است.

۵۳۶. زوال عقل

در کتاب هزار حکایت صوفیان بیماری زوال عقل و خرفی مطرح شده است. علت این بیماری به باور صوفیان مصاحبت و همراهی با زن بدخو دانسته شده است. حرص و جوش ناشی از هم‌زیستی با زن بدقلق و سرکش عقل فرد را از بین برده است: «گفتند چرا خرف گشته است؟ گفت: وی زنی بدخو دارد، وی هرچه گوید و کند، او را خلاف کند و برنجانند و فرمان او نبرد، رنج آن زن نیز در او تأثیر کرده است، عقل او زایل شده است» (هزار حکایت صوفیان، ۱۳۸۹: ۳۱۶). در همین حکایت بیان شده است کسانی که عیال‌شان با آن‌ها مساعدت کند، عقل‌شان پابرجا می‌ماند. این بیماری روحی به سبب فشارهای روانی که هم‌نشین بد به صوفی تحمیل می‌کند، به وجود می‌آید.

۵۳۷. فراموشی

بیماری فراموشی در نظر اصحاب تصوف در برخی موارد تقبیح شده است از آن جهت که صوفی آخرت و مسائل و موارد مربوط به دین را نباید فراموش کند. این بیماری جزئی از بیماری زوال عقل است. این فراموشی باعث گناهکاری فرد می‌شود؛ زیرا آگاهی و شناخت برای تمیز گناه از عمل صالح و خوبی از بدی را تشخیص می‌دهد. اهمیت داشتن حافظه سالم در این است که دین و وجوه مربوط به آن صیانت می‌شود. در باب فی الرزق آمده است که پیامبر اکرم (ص) وقتی فاطمه (س) را دید گفت: «یا فاطمه! شادی در تو پیدا آمده است، مگر قیامت را فراموش کردی، یا حربه ملک‌الموت را فراموش کردی. سوال منکر و نکیر را فراموش کردی؟» (هزار حکایت صوفیان، ۱۳۸۹: ۴۹۶).

۵۳۸. تب

در حکایت العاشره در باب فی ذکر طهارت الماء آمده است که کودکی جهودی بعد از اسلام آوردن، به قصد وضوء به کنار دجله می‌رود و بر اثر بیماری تب فوت می‌کند. احتمالاً دلیل تب مجاورت با آب و خیسی طولانی مدت بوده است: «به کنار دجله رسید و وضوء پاک کرد و چون به خانه باز شد، او را تب آمد و کار بر وی سخت شد و از دنیا بیرون شد» (هزار حکایت صوفیان، ۱۳۸۹: ۵۲۴). اشاره به مسأله اسلام آوردن یک جهودی که هرچند کودک است، تأثیر اسلام بر ارتقا موقعیت شخص را نشان می‌دهد.

۵۴. ساحت نفس**۵۴۱. حرص**

حرص و طمع سبب تلاش نفی برای دستیابی به متاع و موقعت‌های دنیوی می‌شود. در حکایت الرابعه فی القناعه و الحرص آمده است که طلب دنیا سبب بیماری‌های حسرت و پشیمانی می‌شود، در حالی که سلامتی در قناعت است. حرص باعث تنگ‌دستی و قناعت باعث آسودگی می‌شود: «ابومحرز الطفاوی [۱۴] گفت که مرا همسایه‌ای بود، با وی از تنگی حال خود شکایت کردم، مرا گفت: یا پسر! استغن بالله بعز القناعه عن ذل الطلب، که هرکه دنیا بسیار طلب کرد، بهره او از دنیایش حسرت و ندامت بود و هرکه به اندک قناعت کند، آسوده شود و به سلامت بود» (هزار حکایت صوفیان، ۱۳۸۹: ۲۷۱).

بنابراین شخص قانع دغدغه فکری برای نداشته‌هایش ندارد و در آرامش فردی و فکری است. تلاش منفی و مضاعف خارج از توانایی فرد برای رفع حرص پایانی ندارد زیرا حرص تمام نشدنی است. به همین دلیل همواره پشیمان است.

۵۴۲. حسد

در حکایت الثالثه فی الغیبه والنمیمه آمده است که حضرت موسی (ع) شخصی را در جوار عرش الهی می‌بیند و از خداوند می‌پرسد که دلیل این قرابت و نزدیکی شخص چیست. این فرد رفتارهای بدی هم‌چون حسادت و سخن‌چینی و غیبت کردن را انجام نمی‌داد: «ندا آمد یا موسی این مرد حسود نیست و سخن‌چین نیست و غیبت مسلمان نکرد، ملک تعالی او را بدین منزلت رسانید» (هزار حکایت صوفیان، ۱۳۸۹: ۳۳۳). یکی از عوامل رشد و کمال، عاری بودن

از حسادت بیان شده است. توصیه ابتدایی ترک نحرمت و عمل به واجبات و توصیه‌های اخلاقی برای رفع حسد توصیه شده است.

۵۴۳. حسرت

حالتی که به سبب از دست دادن یا فقدان به انسان دچار می‌شود، حسرت است. جنبه دنیوی و حسرت‌پشیمانی از فقدان عناصر مادی وابسته به دنیا مفهوم غالب حسرت است. حسرت جنبه معنوی و دینی نیز دارد که عمل نکردن به توصیه‌های الهی و بی‌توجهی به عقوبت و پاداش معنوی پیامد آن است. اشخاصی که حسرت می‌خورند، ناگاه بوده‌اند و زمانی که آگاه می‌شوند، بابت اعمال انجام نشده خویش حسرت می‌خورند.

در هزار حکایت صوفیان این حال در قیامت به سبب غفلت از آخرت به انسان دست می‌دهد: «حاتم اصم [۱۵] گفت رحمه الله علیه: سه کسی را روز قیامت حسرت بیشتر باشد؛ یکی خواجه‌ای را که غلام دارد و او را علم شریعت دین و اسلام و شرایط آن بیاموزد، غلام بدان کار کند و خواجه نکند، خواجه را به دوزخ برند و غلام را به بهشت برند. و دیگر مردی که مال جمع کند و از آن مال خیرات نکند و او بمیرد، وارثان وی به آن مال خیرات کنند. روز قیامت آن مردی را به دوزخ برند، وارثان را به بهشت برند. سیم عالمی که از بهر مردمان، علم گوید و ایشان بر آن کار کنند و آن نکند، روز قیامت، مستمعان را به بهشت برند و عالم را به دوزخ برند» (هزار حکایت صوفیان، ۱۳۸۹: ۳۴۸). رفتارهای حسرت‌برانگیز در دنیای دیگر، نیکی نکردن، عمل نکردن به موازین اسلامی و عمل نکردن به علم هستند. علم و اصول اسلامی و فرصت برای بهره‌رسانی به دیگران، موقعیت‌های تعالی‌بخش برای همه انسان‌ها در این دنیا و آن دنیا هستند که برخی به آن بی‌توجه هستند و در نتیجه به حسرت دچار می‌شوند.

نتیجه‌گیری

بررسی راهکارهای درمانی پزشکی تجربی و پزشکی در هزارحکایت صوفیان نشان می‌دهند که تلقی صوفیان از درد با پزشکان تجربی متفاوت بوده است. پزشکی تجربی این شیوه کسب ریاضت و معاملات و مجاهدت را توأم با دردی می‌بیند که بیماری ایجاد می‌کند. درحالی‌که این ریاضات و معاملات و مجاهدات در نزد صوفیان تسکین‌دهنده دردهای درونی آنان است که سلامت صوفیان با این دردها امکان‌پذیر است.

صوفیان حیات خویش را در گرو مرگ تمایلات و خواسته‌های دنیایی قلمداد می‌کردند. آن‌ها در این مسیر از آنچه که مانع‌شان بوده کنار می‌گرفتند. کناره‌گیری آن‌ها از ساحتی هم‌چون جسم و نپرداختن به شیوه‌های تجربی در درمان این ساحت، دلیلی این ادعا است.

گونه‌های درمانی در باور اصحاب تصوف معطوف به ساحت‌های روح، دل، نفس و جسم است. در اثر «هزار حکایت صوفیان» عمده باورهای درمانی بر محوریت ساحت دل است؛ زیرا محل بروز حالات مختلف طریقت است. دل ساحتی است که باید از بیماری حفظ شود.

در هزار حکایت به دردها در ساحت‌های گوناگون اشاره شده است؛ اما دردهایی مقبولیت دارند و تأیید می‌شوند که مقتضای طبع دل و جان هستند. این دردها فراتر از کالبد جسم هستند. چنان‌که مشایخ و صوفیان در اثر «هزار حکایت صوفیان» در بستر بیماری‌های جسمانی، درد خویش را نادیده می‌انگاشتند و سعی در درمان طبیبانی داشتند

که به بیماری دل (دگردینی) مبتلا بوده‌اند. طبیبان پرتکرار در این کتاب، خداوند، جبرئیل، پیامبر، مشایخ بزرگ صوفیه چون بایزید و ابراهیم ادهم و طبیبان ترسا و جهود هستند.

به‌طور کلی و فشرده می‌توان مسائلی هم‌چون بیماری، ایجادکننده بیماری، درمان و درمان‌گر را در ساحت روح، دل، نفس و جسم را در هزار حکایت صوفیان این‌گونه نشان داد:

ساحت روح:

بیماری	عامل بیماری	درمان	درمانگر
حزن و اندوه	محبت و عشق به خدا	بردن نام حق تعالی-زهد	حضرت علی (ع)
انحرافات جنسی (لواط)	ذکر نشده است.	مرگ بیمار-پرهیز با ایجاد رعب و ترس	ابوبکر صدیق
گناه	نقض قانون و اراده خداوند	اخلاقیات و مفاهیم بنیادی صوفیه (فقر، صبر، تواضع، خشوع)	ذوالنون مصری

ساحت دل:

بیماری	ایجادکننده بیماری	درمان	درمانگر
ترسا و جهود	دگردینی	تغییری دین و پذیرش اسلام	شبلی
وسواس و وسوسه	بیرون رفتن محبت خدا از دل	یاد و ذکر حق تعالی-محبت خداوند-عنایت حق تعالی	بایزید بسطامی
درد دل و دل افکاری	مصیبت سنگین-ناله و زاری عابد	صبر	آیه قرآن
رعشه	شنیدن سخن-خارج شدن از تجرید- هیبت حق تعالی	تجرید و تنهایی-عزلت	ذکر نشده است.
عشق	افراط در عشق به محبوب و خداوند	علاج‌ناپذیر	ذکر نشده است.
سکرو غلبه	از بین رفتن صفات انسانی	ذکر نشده است.	ذکر نشده است.
شهوت	ذکر نشده است.	ذکر نشده است.	ابوحفص نجار
تکبر	ادعای برتری	همنشینی با دیوانگان-انجام کارهای خرد و کوچک-تواضع	بهلول مجنون-عمرین عبدالعزیز
خوف	اعتقاد به معاد و دوزخ	ذکر نشده است.	ذکر نشده است.

ساحت جسم:

بیماری	ایجادکننده بیماری	درمان	درمانگر
زهر	نوشیدن زهر	ذکر (بسم الله الرحمن الرحيم)	نام حق
عنکبوت‌گزیدگی	تقدیر	ذکر نشده است.	ذکر نشده است.

عقرب گزیدگی	گزیدن عقرب	حضور در نماز و شرم از خدا	ذکر نشده است.
کوری	چشم آلت معصیت است - ستم ناروا بر مظلوم - سرباز زدن از کمک به مظلوم	راز و نیاز با خداوند مصحف قرآن سبب بهبودی می‌شود.	حضرت رسول (ع) - رابعه العدویه - خداوند - جریر
لالی	کرامت صوفی	هیبت صدق	ذکر نشده است.
شکم درد	ذکر نشده است	گیاهی درمانی - استفاده از خاک - دعا	خداوند - دیوانه با نشان عارفان - حضرت عیسی (ع)
پپسی	ذکر نشده است.	ذکر	جبریل
آماس زانو	زیادی مجاهده و عبادت	ذکر نشده است.	شیخ مسروق بن الاجدع
سیاهی پا	بی حرمت به ولی	ذکر نشده است.	ذکر نشده است.
سیاهی صورت	وقعیت به حضرت علی (ع)	ذکر نشده است.	ذکر نشده است.
خشک شدن دست	کشتن گوساله نزد مادرش - صدقه ندادن	رحم و شفقت برپرنده - دعا	ملک تعالی
فلجی	دشنام به حضرت عیسی (ع)	توبه	حضرت عیسی (ع)
درد قطع پا	ذکر نشده است.	تسبیح و ذکر	ذکر نشده است.
شکستن سر	تازیانه زدن	ذکر نشده است.	ذکر نشده است.
زوال عقل	مصاحبت با زن بدخو	مساعادت عیال	ذکر نشده است.
جراحت شکم	جراحت در نبرد	قدحی شراب	آینده‌ای
فراموشی	سهل‌انگاری مسائل دینی - سوگند بر قرآن	ذکر نشده است.	پیامبر اکرم - هاتف غیبی
آفتاب سوختگی	تابش آفتاب	روزه - دعا	جبریل
تب	وضوء در دجله	ذکر نشده است.	ذکر نشده است.
بول قرمز	عدم حضور دل	ذکر نشده است.	بایزید بسطامی
قولنج	معصیت	کرامت - دعا - شفای خداوند - وفا	عبدالله تستری

ساحت نفس:

بیماری	ایجادکننده بیماری	درمان	درمانگر
حرص	زیاده‌طلبی	قناعت	شخص ناشناس
حسد	ذکر نشده است.	قربابت و نزدیکی با خداوند	ذکر نشده است.
حسرت	غفلت از آخرت - معصیت	طاعت	حاتم اصم

با توجه به این جداول مشخص است که بیشترین بیماری در این کتاب به ترتیب ساحت جسم (۲۱ مورد)، دل (۹ مورد)، نفس و روح (۳ مورد) است. در این کتاب ریاضات، مجاهدات و معاملات سبب شده است. جسم در معرض بیشترین بیماری قرار بگیرد. بیشتر بیماری‌های مربوط به ساحت جسم، در نتیجه عقوبت ناشی از معصیت است. ساحت نفس با راهکارهای درمانی زهد و پرهیز، بی‌اعتنایی، قربابت با حق تعالی و طاعت و بندگی نیز علاج و مهار شده است.

روح و دل به‌عنوان محل کسب معانی و محل تجلیات حالات مختلفی را تجربه می‌کنند، این حالات سبب شکل‌گیری بیماری‌ها هستند که صوفیان با توجه به مقامی که در آن حاضر هستند، آدابی را برای درمان آن حالات تجویز می‌کنند. گناهان و مشکلات زندگی در هزار حکایت صوفیان، روح و جسم را بیمار می‌کنند و سبب اضمحلال آن می‌شوند. در واقع بیشترین و بزرگ‌ترین دلیل بیماری، گناه و معصیت و بهترین راه درمانی دعا و دوری از گناه و پلیدی است. در این کتاب ابتدا در قالب یک حکایت، وضعیت و واقعه بیماری شخص و زمینه ابتلای آن مطرح شده و سبب راه‌کار درمانی آن بیان شده است. اصلی‌تری و ابتدایی‌ترین راه درمانی دوری از آن علت و کار بیماری‌زا معرفی شده و پس از آن راه درمانی دیگر توصیه شده است. اعمال منفی و مثبت معنوی گستره درمانی وسیع‌تری دارند؛ ریاضات، مجاهدات و معاملات دینی و عرفانی برخی از اعمال درمانی برای بیماری‌های دل هستند. جسم مصداقی از عناصر دنیوی است که تسلط انسان بر آن کم است به همین دلیل آسیب‌پذیرتر و بیماری‌پذیرتر است. درمان روح سخت‌تر از درمان جسم است.

راهکارهای درمانی زهد و پرهیز، بی‌اعتنایی، قرابت با حق تعالی و طاعت و بندگی به‌عنوان مراحل و کارهای مقدماتی عرفانی به‌منزله تزکیه نفس هستند که جنبه درمان بیماری نیز دارند. روح و دل پذیرای اندیشه‌های الهی هستند که با آگاه شدن آن‌ها شخص مجاب می‌شود که بیمار است و باید درمان بشود. تزکیه خلق در زمینه روح و دل انجام می‌شود. تفاوت نوع بیماری و درمان آن در هر ساحت جسمی و و روحی در مادی و معنوی بودن هر کدام از آن‌ها مشخص است.

پی‌نوشت

[۱] Hippocrates به او لقب پدر علم پزشکی داده‌اند.

[۲] George Sarton. بنیانگذار رشته تاریخ علم است.

[۳] دین کرد یا دین کرت، پس از اوستا مهم‌ترین اثر دینی زرتشتی است.

[۴] ر. ک: همان: ۱۰۹۲. در داستان‌های ملی ایران و شاهنامه، پسر آبتین و فرانک.

[۵] آیه ۱۹/ سوره یس. ترجمه فارسی: ریشه بدبختی‌ها طغیان و اسراف است.

[۶] آیه ۶۹/ سوره نمل. ترجمه فارسی: پس بنگرید که فرجام گنه‌پیشگان چگونه بود.

[۷] آیه ۵۴/ سوره زخرف. ترجمه فارسی: آن‌ها مردم منحرفی بودند.

[۸] آیه ۵۵/ سوره نمل. ترجمه فارسی: بلکه شما گروه مردمانی هستید که نمی‌دانید.

[۹] آیه ۳۰/ سوره عنکبوت. ترجمه فارسی: من را نصرت و یاری ده بر قوم مفسدان.

[۱۰] آیه ۱۶۶/ سوره شعراء. ترجمه فارسی: بلکه شما قومی هستید که تجاوزات و تعدیات بسیار دارید.

[۱۱] ر. ک: هزار حکایت صوفیان، ۱۳۸۹: ۱۰۴۵. باتله: پاتیل، ظرف مسی.

[۱۲] ر. ک: هزار حکایت صوفیان، ۱۳۸۹: جلد ۲: ۹۴۷. چگونه ننگریم درحالی که روزی بزرگ در پیش است.

[۱۳] ر. ک: هزار حکایت صوفیان، ۱۳۸۹، ج ۲: ۹۶۸. ابووهیب بهلول بن عمروالصیر فی المجنون از مشاهیر عقلاء مجانین.

[۱۴] ر. ک: هزار حکایت صوفیان، ۱۳۸۹: ج ۲: ۹۱۸. از عابدان و زاهدان گمنام قرن دوم هجری.

[۱۵] ر. ک: هجویری، ۱۳۹۸: ۱۷۵- از محتشمان بلخ بود و از قدمای مشایخ خراسان. مرید شقیق بود و استاد احمد خسرویه رحمه الله علیهم.

[۱۶] ر. ک: هجویری، ۱۳۹۸: ۱۷۵- از محتشمان بلخ بود و از قدمای مشایخ خراسان. مرید شقیق بود و استاد احمد خسرویه رحمه الله علیهم.

منابع

- آهنگری، فرشته (۱۳۸۹). «آیین پزشکی در اسطوره و تاریخ ایران باستان». مجله اخلاق و تاریخ پزشکی ایران. شماره ۵. صص ۱-۱۰.
- آینه‌وند، جمال و رزمجو، صادق (۱۳۸۹). «برخی از فعالیت‌های طبی در جزیره‌العرب پیش از اسلام». مجله فروغ وحدت. شماره ۲۱. ص ۲.
- الگود، سیریل (۱۳۵۲). تاریخ پزشکی ایران از دوره باستان تا سال ۱۹۳۴. مترجم: محسن جاویدان، تهران: اقبال.
- پرتو، علی (۱۳۱۷). گنجینه دارو و درمان. تهران: چاپخانه مجلس.
- راوندی، مرتضی (۱۳۴۷). تاریخ اجتماعی ایران، ج ۱. تهران: امیرکبیر.
- رضایی، حمید و مسیحی، زهره (۱۳۹۱). «بررسی سیمای زن در کتاب هزار حکایت صوفیان». ششمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی، صص ۱-۱۸.
- رضی، هاشم (۱۳۷۹). حکمت خسروانی. تهران: بهجت.
- زمانی، کریم (۱۳۸۳). میناگر عشق (شرح موضوعی مثنوی معنوی). تهران: نی.
- خراسانی، محبوبه و فورجانی‌زاده، شکوه (۱۳۹۷). «کرامات عارفان در هزار حکایت صوفیان». نخستین همایش ملی اخلاق و عرفان در ادب فارسی. صص ۱-۱۰.
- سارتن، جرج (۱۳۴۳). سرگذشت علم، مترجم احمد بیرشک. تهران: کتاب‌های جیبی.
- فتنمر، گرهارد (۱۳۶۶). پنج هزار سال پزشکی، مترجم سیاوش آگاه. تهران: علمی فرهنگی.
- گرمابی، مجید (۱۳۹۲). «اجتماعیات و فرهنگ عامه در کتاب هزار حکایت صوفیان». پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد. دانشگاه تربیت معلم سبزوار. دانشکده ادبیات.
- گلشنی، اکرم (۱۳۸۶). طب و مضامین طبی و بازتاب آن در ادب فارسی. تهران: جام گل.
- مستملی بخاری، ابو ابراهیم اسماعیل ابن محمد (۱۳۶۵). شرح التعرف لمذهب التصوف. جلد ۱ تا ۵. تهران: اساطیر.
- هاشمیان، لیلا (۱۳۹۱). فرهنگ‌نامه توصیفی پزشکی در شعر کهن پارسی. همدان: دانشگاه ابوعلی سینا.
- هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان هجویری (۱۳۹۸). کشف‌المحجوب. تصحیح محمود عابدی، تهران: سخن.

Abstract

Objective and background: Persian prose books contain insights about various subjects, notably medical science. A substantial amount of Persian prose books is associated with Sufi literature. The book «Hezar Hekayat-e Sufian» (A Thousand Stories of Sufis) provides insight into the Sufis' and their leaders' ideas on medical science and medical beliefs. This study aims at identifying fundamental concepts and formative factors that form the medical beliefs in «Hezar Hekayat-e Sufian". The study compares and examines distinctions between experiential medical science and clinical medical science in the above-mentioned work.

Methodology: the research uses a descriptive-analytical method.

Findings: According to Sufis both the outer and inner spheres influence medical science and beliefs. The outer sphere includes the body, while the inner sphere includes the soul, heart, and psyche. Regarding medical science, in the viewpoint of Sufis in general and the book Hezar Hekayat-e Sufian in particular, the inner sphere has been given remarkable attention by Sufis and plays a significant role in their experience. The reason the inner sphere is important to Sufis is because it is a place where they can receive knowledge and where God's grace and manifestation take place. As a result, the Sufi's inner sphere should be pure and healthful.

Conclusion: Medical science and beliefs in Hezar Hekayat-e Sufian are influenced by mystical stations (Maqams) and rituals. Sufis' presence in various stations causes them to face moods, and their approach toward medical science reflects the mood they have encountered in each station. This study examined the medical science in the aforementioned book in four main spheres: body, soul, heart, and psyche. The frequency of illnesses identified in Hezar Hekayat-e Sufian is as follows: bodily illnesses (21 cases), heart illnesses (9 cases), and psych and soul illnesses (3 cases). A great deal of bodily illnesses are the result of retribution for sin. The psyche illnesses may be treated and controlled by asceticism and piety, ignoring ego, remaining close to the Creator, and obeying Him.

Keywords: Hezar Hekayat-e Sufian, Sufis' medical science, medical beliefs, Sufism.

بررسی پسوندها در گویش هزارگی افغانستان

دکتر محمد رضا نجاریان

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد

reza_najjarian@yazd.ac.ir

الهام موسوی (نویسندهٔ مسؤول)

دانشجوی دکترای بین‌الملل زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد

mousavielham1369@gmail.com

چکیده

گویش هزارگی از گویش‌های کهن خراسان بزرگ است که بنابر اندک نشانهٔ بازمانده از پیشینیان، زمانی یکی از حوزه‌های پربار زبانی دامنه‌های شمالی کوه بابا و هندوکش و بخش گسترده‌ای از مرکز افغانستان-هزارستان بوده است که هنوز شمار فراوانی از گروه‌های هزارگی بدان سخن می‌رانند. متأسفانه در دهه‌های اخیر شاهد زوال زبان‌ها و گویش‌هایی هستیم که عامل هویتی- فرهنگی و تاریخی هر قوم و ملتی هستند و یکی پس از دیگری در سطح جهان و مخصوصاً در ایران و افغانستان به فراموشی سپرده می‌شوند. امروزه خرده فرهنگ‌ها در آستانهٔ انقراض هستند و گویش‌ها در مسیری تدریجی و شتاب‌زده محو می‌شوند و در سایه‌سار فرهنگ‌های تهاجمی، آیندهٔ زبان فارسی را تهدید می‌کنند. از سویی گویش هزارگی که محور اصلی این پژوهش است نیز گرفتار فاجعه‌های این‌چنینی است؛ چنان‌چه از یک سو با ریزش واژگان اصیل و ریشه‌دار بومی و از سویی با بارش واژگان بیگانه مواجه است. در گویش هزارگی واژه‌های بسیاری وجود دارد که در گذشتهٔ زبان فارسی مورد استعمال داشته‌اند اما امروزه به کلی متروک و یا در حال متروک شدن قرار دارند، یکی از این موارد پسوندهای اصیل فارسی است که در فارسی کنونی در حال متروک شدن و فراموشی قرار گرفته‌اند، اما در گویش هزارگی هم‌چنان زنده‌اند و مورد استعمال قرار می‌گیرند. تمام پسوندهایی که در زبان فارسی کاربرد دارند در گویش هزارگی نیز مورد استعمال دارند اما علاوه بر آن‌ها پسوندهای دیگری نیز در زبان هزارگی موجود است که در فارسی وجود ندارند و یا بسیار کم استعمال می‌شوند. با توجه به این مهم که غنایمندی و شناخت گویش هزارگی، غنایمندی زبان فارسی است، در این جستار به معرفی این پسوندها پرداخته‌ایم.

کلیدواژه‌ها: افغانستان، پسوند، زبان فارسی، گویش هزارگی.

۱- مقدمه

فرهنگ عامیانه و یا فولکلور (folklore) هر ملّتی بیانگر طرز تفکر، روحیات، آداب، رسوم و پیشینه تاریخی آن ملّت است. برای شناخت تاریخ، عنعنات ملّی، سنن و آداب اجتماعی یک جامعه، آشنایی با فرهنگ عامیانه آن مردم امر لازمی خواهد بود. چه بررسی فرهنگ توده‌ها می‌تواند برخی از زوایای تاریک تاریخ آن مردم را روشن سازد. از این رو این رشته از دانش و ادبیات بشری، امروزه در جوامع علمی جایی برای خود گشوده است.

فرهنگ عامیانه همان‌طور که از نامش پیداست ساخته و پرداخته یک فرد و یا یک گروه خاص نیست، بلکه در به وجود آوردن آن تمام مردم از طبقات مختلف نقش داشته‌اند، که آن هم در طی قرون و اعصار متمادی شکل گرفته و در قالب ضرب‌المثل، چیستان، اشعار عامیانه، حکایات و فکاهیات درآمده و به مرور مقبولیت عامه یافته و از سینه‌ای به سینه دیگر منتقل شده تا به روزگار ما رسیده‌است و ما هم به سهم خود وظیفه داریم که این میراث گران‌بها را به نسل‌های آینده منتقل سازیم.

از آنجا که گرفتاری نسل امروزی نسبتاً زیاد است و مسائل ضروری‌تری برای یادگرفتن به میان آمده‌اند، لذا جای چندانی برای بقای فولکلوریک در حافظه‌ها باقی نمانده است و این بخش از ادبیات در خطر فراموشی قرار گرفته‌است، پس ضرورت ایجاب می‌کند که در این فرصت اندک دست به کار شده، حداقل امکان در جمع‌آوری و تدوین آن بکوشیم و ثبت نماییم تا از خطر نابودی نجات یابد و اگر امروز اقدام نکنیم فردا خیلی دیر خواهد بود.

زبان ما فارسی (دری) است و ما با این فرهنگ رشد یافته‌ایم و باید با همین فرهنگ زنده بمانیم و در توسعه و اکمال آن که زبان تحریر و کتابت ما است کمال اهمیت را بدهیم و باید بدانیم که زبان فارسی یکی از شیرین‌ترین زبان‌های دنیا است و از طرفی بعد از زبان عربی دومین زبان بین‌المللی اسلامی محسوب می‌شود و این زبان ما را با تمام فارسی‌زبانان جهان اعم از هم‌وطنان افغانستانی و مسلمانان ایرانی، تاجیکستانی و غیره پیوند می‌دهد.

احیاء لهجۀ هزارگی هرگز به معنی تضعیف زبان فارسی نیست بلکه از جهاتی در راستای تقویت آن خواهد بود، زیرا بسیاری از واژه‌های مهجور و متروک زبان فارسی را می‌توانیم در گویش هزارگی مشاهده کنیم و بازیابیم. جستار حاضر که که نمونه‌ای از فرهنگ هزارگی را ارائه می‌دهد شامل بررسی و معرفی پسوندهای گویش هزارگی است؛ امید که گام مثبتی در جهت زبان فارسی و علی‌الخصوص گویش هزارگی واقع شود.

۱-۱- هزاره‌جات و گویش هزارگی

هزاره‌ها یکی از اقوام فارسی‌زبان بومی افغانستان می‌باشند که در تمام مناطق افغانستان، عمدتاً در مناطق مرکزی موسوم به هزاره‌جات یا هزارستان زندگی می‌نمایند. با توجّه به منابع مختلف هزاره ۳۰ درصد نفوس افغانستان را شامل می‌شوند. هزاره‌ها یکی از سومین گروه قومی عمده در افغانستان می‌باشند؛ اقلیت‌های بزرگی از هزاره‌ها بیش‌تر در کوئته، پاکستان و نیز برخی از آنان در ایران جامعه هزاره را شکل داده‌اند که به زبان دری با گویش هزارگی صحبت می‌کنند. گویش هزارگی از شاخه زبان پهلوی شمالی و به عبارتی جزء زبان‌های کهن خراسان بزرگ است که بیشتر گویش‌وران نواحی مرکزی افغانستان موسوم به هزاره‌ها، هزارستان یا غرّجستان بدان تکلم می‌کنند.

این مردم سومین واحد ملی از گروه‌های قومی موجود در افغانستان را تشکیل می‌دهند (لعلی، ۱۳۷۲: ۱۵) که بنا به ادعای کارشناسان، زردپوست و از تبار مغول هستند. وسعت این ناحیه از دید سیاحان و جغرافی‌نویسان عرب بدین قرار است: «این ناحیه را که از جانب غرب به بادغیس و از طرف شرق به کابل و از سمت شمال به گوزگانان (جوزجانان، جوزجان کنونی) و از سوی جنوب به غزنه محدود است، [غرجستان] می‌نامند.» (لعلی، ۱۳۷۲: ۸۱) جمعیت آن‌ها در حدود ۱۶۵۰۰۰۰ نفر ذکر شده است؛ از این تعداد فقط در حدود ۱۵۰۰۰۰۰ نفر در افغانستان هستند. (دانش‌نامهٔ بریتانیکا، ۲۰۰۹، ذیل افغانستان) که به هزاره‌های شرقی موسوم‌اند. هزاره‌ها به نوعی خاص از زبان فارسی صحبت می‌کنند که کلمات ترکی و مغولی فراوان دارد و در مکانی به نام «هزاره‌جات» ساکن هستند. مابقی نیز در کشورهای همسایه مهاجر هستند. هم‌چنین جامعهٔ مهمی از آن‌ها در ایران و بلوچستان (پاکستان) سکونت دارند. هزاره‌های غربی، هم آن‌هایی را شامل می‌شود که در کوه‌پایه‌های شمالی سفید کوه زندگی می‌کنند و هم گروهی را که در مرز ایران با نام هزاره‌های ایران و تایموریا (تیموری) شناخته می‌شوند. هزاره‌های غربی، مسلمانان شیعه‌ای هستند که به گویش‌های زبان فارسی تکلم می‌کنند. (دانش‌نامهٔ بریتانیکا، ۲۰۰۹: ذیل هزاره) هزارستان امروز به شمول درهٔ صوف و بلخاب از هشتاد هزار کیلومتر مربع تجاوز نمی‌کند؛ حال آن‌که در گذشته تا حدود دویست هزار کیلومتر مربع وسعت داشته است.

گویش هزارگی در تمام مناطق هزارستان گویشورانی دارد که زبان‌شان ریشه در فارسی دری دارد. در این گویش واژه‌های فارسی باستان، اوستایی و پهلوی دیده می‌شود که بازمانده صرف زبان پهلوی هنوز هم به فراوانی در آن یافت می‌شود که چنین‌اند: اشتر، اسپنج، کابل و... این موضوع اشاره به تکامل زبان از فارسی قدیم به فارسی نو در این گویش و حکایت از قدمت و دیرینگی هزارستان و گویش هزارگی دارد. گویش هزارگی از گویش‌های کهن خراسان بزرگ است که بنابر اندک نشانهٔ باز مانده از پیشینیان، زمانی یکی از حوزه‌های پربار زبانی دامنه‌های شمالی کوه بابا و هندوکش و بخش گسترده‌ای از مرکز افغانستان- هزارستان بوده است که هنوز شمار فراوانی از تیره‌ها و گروه‌های هزاره‌ای بدان سخن می‌رانند. بنابراین، غنامندی و شناخت گویش هزارگی غنامندی زبان فارسی است، زبان فارسی که در تهران، کابل و مراکز رسمی دو مملکت رایج است متأسفانه برای بسیاری از اصطلاحات و پدیده‌های طبیعی و گیاهان و حیوانات کلمهٔ خاص ندارد، در حالی که در گویش هزارگی بسیاری اصطلاحات هست که اگر ضبط شود هم به غنای زبان فارسی می‌افزاید و هم احتیاج نیست که معادل آن اصطلاحات از زبان‌های خارجی اخذ شود، هم‌چنین بسیاری کلمات از سایر زبان‌ها به عاریت گرفته شده که جای بحث دارد تا شناخته شده و بومی‌سازی شوند و یا بحث پسوندهای هزارگی که در نوع خود جای کار بسیاری دارد. چرا که از مجموع پسوندهایی که در گویش هزارگی وجود دارد، برخی پسوندهایی است که از قدیم در زبان فارسی وجود دارد و امروزه نیز کاربرد دارد، برخی از این پسوندها نیز میان گویش هزارگی و زبان پشتو و زبان مغولی مشترک است که این موضوع نیازمند تحقیق جداگانه راجع به این پسوندها است که در این باره، کدام زبان از زبان دیگر یا کدام گویش از گویش دیگر وام گرفته یا تأثیر پذیرفته است. پر واضح است که تمام پسوندهایی که در زبان فارسی کاربرد دارند در گویش هزارگی نیز مورد استعمال دارند اما علاوه بر آن‌ها پسوندهای دیگری نیز در زبان هزارگی موجود است که در فارسی وجود ندارند و یا بسیار کم استعمال می‌شوند و هدف پژوهش حاضر، معرفی و شناساندن این پسوندها است. این مباحث ضرورتی است برای انجام این پژوهش و پژوهش‌های مشابه به جهت نگاه‌داشت زبان، بخصوص گویش شیرین هزارگی که تاکنون کمتر کاری دربارهٔ

این گویش صورت گرفته و دینی که بر گردن زبان‌شناسان، محققان و اهالی زبان است آن‌چنان که شایسته است ادا نگردیده است.

۲- ضرورت پژوهش

در درون یک زبان، گویش‌های متنوع و لهجه‌های فراوان دیده می‌شود و هر زبان و گویش و لهجه، پیام و معنا را به شیوه خاص خود منتقل می‌کند. به همین سبب است که هر کس با زبان و لهجه مادری خود، بهتر و شیرین‌تر و آسان‌تر می‌تواند با دیگران ارتباط ایجاد کند و به انتقال پیام مؤثر مبادرت ورزد.

متأسفانه در دهه‌های اخیر شاهد زوال زبان‌ها و گویش‌هایی هستیم که عامل هویتی- فرهنگی و تاریخی هر قوم و ملتی هستند و می‌بینیم که یکی پس از دیگری در سطح جهان و مخصوصاً در ایران به بوتۀ فراموشی سپرده می‌شوند تا جایی که یکی از برآوردهای اخیر یونسکو نشان می‌دهد تنها ۱۰٪ از حدود شش هزار زبانی که امروز با آن تکلم می‌شود تا پایان قرن حاضر با آن تکلم خواهد شد.

شناسایی و پاس‌داری میراث‌های فرهنگی کهن ایرانی یعنی گویش‌های بومی می‌تواند اقدامی مؤثر درون‌زا برای حفظ و پاس‌داری زبان در کشور باشد. به عبارت دیگر، امروز خرده فرهنگ‌ها یا فرهنگ‌های محلی در آستانۀ انقراض هستند و گویش‌ها در مسیری تدریجی و شاید وحشتناک و شتاب‌زده محو می‌شوند و در سایه‌سار فرهنگ‌های تهاجمی، آیندۀ فرهنگ و زبان اقوام ایرانی را تهدید می‌کنند.

دو فاجعه در حال اتفاق است: از یک سو با ریزش واژگان اصیل و ریشه‌دار بومی و از سویی بارش واژگان بیگانه مواجه هستیم. این دو فاجعه را در گویش هزارگی در افغانستان شاهدیم؛ چنان‌چه در گویش هزارگی واژه‌های بسیاری وجود دارد که در گذشته زبان فارسی مورد استعمال داشته‌اند اما امروزه به کلی متروک شده‌اند و یا در حال متروک شدن قرار دارند که یکی از این موارد پسوندهای اصیل فارسی است که در فارسی کنونی در حال متروک شدن و فراموشی قرار گرفته‌اند، اما در گویش هزارگی هم‌چنان زنده‌اند و مورد استعمال قرار می‌گیرند که بررسی و دسته‌بندی آن‌ها در این جستار ضروری می‌نماید.

۳- بیان مسأله

آن‌چنان که تا کنون گفتیم، لهجه هزارگی یکی از چند لهجه رایج زبان دری در افغانستان است و گویندگان آن تقریباً یک‌چهارم جمعیت این کشور را تشکیل می‌دهند و بیشتر در مرکز افغانستان که به نام «هزاره‌جات» یا «هزارستان» یاد می‌شود زندگی می‌کنند و بعلاۀ این سرزمین به طور پراکنده در نقاط مختلف ترکستان و سایر نواحی افغانستان به سر می‌برند. مایل هروی، پژوهشگر افغانستانی است که درباره زبان فارسی و پیوند آن با هویت اسلامی از جمله درباره گویش هزارگی چنین نوشته است:

«مهم‌ترین و بارزترین گونه‌های زبان فارسی در افغانستان عبارتند از گونه‌های فارسی: هروی، کابلی و هزارگی. گونه فارسی هزارگی از اصیل‌ترین و کهن‌ترین خصیصه‌های مربوط به زبان فارسی برخوردار است به طوری‌که خصیصه‌های معمول در گونه زیان فارسی سده چهارم و پنجم مانند: فعل مرکب به جای فعل بسیط، حروف، قیود،

ادات تنبیه قدیم و ابدال‌های قابل توجه در گونه مذبور رواج تام دارد و بررسی این گونه فارسی افغانستان پیش از آنکه مهجور و غریب شود به خاطر بررسی‌های تاریخی زبان فارسی و حل معضلات متون کهن و دیرینه فارسی از امور فوری و ضروری عصر ماست.» (مایل هروی، ۱۳۶۴: ۱)

آقای مایل هروی حقیقتاً سخن درستی فرموده‌است، چه در گویش هزارگی واژه‌های بسیاری وجود دارد که در گذشته زبان فارسی مورد استعمال داشته‌اند اما امروزه در فارسی کنونی ایران یا به کلی متروک شده‌اند و یا در حال متروک شدن قرار دارند. یکی از این موارد پسوند «خای» اصیل فارسی که در فارسی کنونی در حال متروک شدن و فراموشی قرار گرفته‌اند، اما در گویش هزارگی هم‌چنان زنده‌اند و مورد استعمال قرار می‌گیرند. حال مسأله اصلی شناخت این پسوندهاست که در جستار حاضر بدان‌ها خواهیم پرداخت.

۴- پیشینه پژوهش

در زمینه پسوندها در گویش هزارگی تاکنون پژوهشی صورت نگرفته‌است. تنها پژوهش صورت گرفته در مورد گویش هزارگی که تاکنون صورت گرفته‌است عبارت است از:

سید ابوطالب مظفری در مقاله‌ای با عنوان «گویش هزارگی، شاخه‌ای از زبان فارسی» (۱۳۷۶)، به بررسی گویش هزارگی پرداخته و آورده است که تنوع اقلیمی و نژادی باعث ایجاد گویش‌های متفاوت از زبان پارسی دری در افغانستان شده است. با باور وی این تفاوت در بعضی مناطق چنان پررنگ است که اطلاق گویش بر آن قدری دشوار می‌نماید. در این میان گویش هزارگی مناطق مرکزی افغانستان شاخه‌ای برابر از زبان پارسی دری است. این شاخه با حفظ واژگان اصیل پارسی و حتی پهلوی، و در داد و ستد با زبان‌های ترکی و مغولی به سوی استقلال نسبی از زبان فارسی پیش رفته است. در این شاخه به ترکیبات و واژگان زیبا و اصیلی بر می‌خوریم که مدت‌هاست از ذهن و زبان فارسی‌زبانان این ولایت کوچیده است.

کتایون نمیرانیان و دیگران در مقاله‌ای با عنوان «معرفی تکواژ تأییدی در گویش هزارگی افغانستان» (۱۳۹۰) به معرفی تکواژی در گویش هزارگی افغانستان پرداخته‌اند. این تکواژ که فقط از یک واج تشکیل شده، معنای تأیید و بله را دارد و تنها توسط گویش‌وران سالمند استفاده می‌شود. در این مقاله به مشابتهای این صدا در سایر گویش‌ها و زبان‌ها اشاره شده است.

حفیظ‌الله شریعتی در پایان‌نامه دکترای خویش با عنوان «بررسی و توصیف گویش هزارگی افغانستان» (۱۳۹۰) گویش هزارگی را از گویش‌های مهم و دیرینه فارسی دری در افغانستان بر شمرده و چنین آورده است که با توجه به ویژگی دستوری و واژگانی این گویش می‌توان، زمینه‌ای جذاب و جالب برای تحلیل و بررسی زبان‌شناسی و ادبی در آن یافت. این گویش تاکنون دست‌نخورده باقی مانده، لذا نظام آوایی، زبانی و دستوری خود را حفظ کرده است. گویش هزارگی از شاخه زبان پهلوی شمالی و به عبارتی جزو زبان‌های کهن خراسان بزرگ است. و اینکه در نظام ساختاری، ریشه‌های گویش هزارگی، پهلوی شمالی و یا پهلوی اشکانی است؛ در ناحیه مشرق (خراسان) که عمدتاً عناصر و ویژگی‌های غیرفارسی ایرانی یا پهلوی اشکانی را جذب کرده است و در حقیقت گویش مذکور دنباله لهجه پهلوی شمالی یا پهلوی اشکانی است.

محمد مهدی جهاننیده در مقاله‌ای با عنوان «نقش وام‌واژه‌ها در گویش هزارگی: گفتمان‌کاوی رمان ملکه بامیان طبق الگوی فن لیوون» (۱۴۰۰) چنین آورده است که با توجه به پیشینه تاریخی بخش هزاره‌جات افغانستان، میزان وام‌واژه‌های ترکی در گویش هزارگی بیش از سایر وام‌واژه‌ها است. یافته‌های این پژوهشگر نشان می‌دهند که در سطح زبانی میان وام‌واژه‌های ترکی در گویش هزارگی و سایر وام‌واژه‌ها تفاوت معناداری وجود دارد. وام‌واژه‌های ترکی از بسامد و فراوانی بالاتری نسبت به بقیه برخوردار هستند که نشان‌گر تاثیرپذیری بالای گویش هزارگی از زبان ترکی است.

محمد امین ناصح در مقاله‌ای با عنوان «تنوع ساخت فعل در گونه‌های فارسی کابلی، هروی و هزارگی افغانستان» (۱۴۰۲) به بررسی آثاری پیرامون گویش‌های فارسی افغانستان پرداخته است و نتایج پژوهش وی حاکی از شباهت نسبی الگوی رده‌شناختی حاکم بر کابلی، هروی و کابلی با فارسی معیار و به‌ویژه گویش‌های مرزی خراسان در حوزه‌هایی چون زمان‌های فعل، ساخت‌های امر و نفی، مجهول و انواع سببی است. او در این مقاله به این نکته پرداخته است که گویش هزارگی نسبت به گویش‌های فارسی هروی و کابلی از تفاوت‌های واژگانی و دستوری قابل توجهی با فارسی معیار در ایران برخوردار است.

سید احمد رفعت در مقاله‌ای با عنوان «دیگرگونی واک‌ها در لهجه هزارگی با تکیه بر دویته‌های عامیانه» دگرگونی‌های گویش هزارگی را به استناد دویته‌های عامیانه ضبط شده مورد بررسی و تحلیل قرار داده است. یافته‌های پژوهش وی گویش‌های نشان می‌دهد که از میان فرایندها، موارد زیادی از ابدال در بخش‌های مصوت‌ها و صامت‌ها دیده می‌شود. پس از آن فرایند حذف بیش‌ترین سهم را در این دیگرگونی‌ها دارد و فرایندهای قلب، ادغام و اضافه نیز در مراتب بعدی قرار دارند.

۵- بررسی و معرفی پسوندها در گویش هزارگی

از مجموع پسوندهایی که در گویش هزارگی وجود دارد، برخی پسوندهایی است که از قدیم در زبان فارسی وجود دارد و امروزه نیز کاربرد دارد، برخی از این پسوندها نیز میان گویش هزارگی و زبان پشتو و زبان مغولی مشترک است که این موضوع نیازمند تحقیق جداگانه راجع به این پسوندها است که در این باره، کدام زبان از زبان دیگر یا کدام گویش از گویش دیگر وام گرفته یا تاثیر پذیرفته است.

تمام پسوندهایی که در زبان فارسی کاربرد دارند در گویش هزارگی نیز مورد استعمال دارند اما علاوه بر آن‌ها پسوندهای دیگری نیز در زبان هزارگی موجود است که در فارسی وجود ندارند و یا بسیار کم استعمال می‌شوند که عبارتند از:

۵-۱- پسوند «تو» :

این پسوند معنای داشتن و مالکیت را می‌رساند و تقریباً معادل پسوند «دار» است؛ مانند:

خانه تو: خانه‌دار، صاحب خانه

بچه تو: بچه‌دار، صاحب بچه

چُوچَهْ تو: صاحب جوجه

بَرکَتْ تو: پر برکت

اَشکَمَتو: زن حامله که شکمش بالا آمده باشد.

سَامَتو: ترسناک

سایه تو: آدم غشی، کسی که جن در پوستش حلول کرده باشد.

جَنگْ تو: آدم با مهارت

اَرکَهْ تو: کودک نازدانه، کودکی که ناز دارد

جَرگَهْ تو: با شجاعت، کسی که لیاقت حضور در مجلس و جرگه قومی را داشته باشد

چینه تو: نیرومند و توانا

چَنگَلتو: آدم چنگال‌دار و پرتلاش و پرکار «این پسوند ریشه در زبان مغلی دارد. نمونه‌های زیادی در زبان و اسامی مغلی می‌توان یافت که این پسوند در آن به کار رفته است؛ مانند: الجای تو (نام مغلی سلطان محمد خداپنده)، اصل آن مرکب از «الجه + تو» است که به معنی صاحب غنیمت است، یعنی کسی که در جنگ غنیمت به دست می‌آورد. (یزدانی، ۱۳۷۱: ۲۳)

اُرَتو: مرکب از «اُر + تو» به معنی صاحب اصل و نسب سلطنتی، «اور» به معنی خانواده است.

کَشیک تو: کسی که جزء گروه نگهبان باشد و وظیفه حراست را به عهده داشته باشد.

مَریتو چریک: سواره‌نظام، چریک سواره‌نظام

جَابَاغاتو: برگزیده از جانب خداوند آسمان

مُونگتو: مرکب از «مونگ» به معنی خال و «تو» که هر دو در ترکیب با هم به معنی خال‌دار است. مثال‌های دیگر آن عبارتند از: گیخاتو، اوکک تو، الیتو.

هم‌چنین موارد دیگری چون:

چَمَتو (چم + تو)، جایدادتو (جایداد + تو)، نامتو (نام + تو)، آوتو (آو + تو) و غیره که در زبان معیار با پسوند فاعلی (دار) استفاده می‌شوند؛ مانند: چم‌دار، جایداد دار، نام‌دار و آبدار. نمونه کاربرد این پسوندها در جمله بدین قرار است:

- باباه محمد یک آدم جرکتو یه (پدر محمد یک آدم با جرأت است.)
- میرویس خان ده هر کار چمتویه (میرویس خان در هر کار با مهارت است.)
- اجب کووای غیغوتو یه! (عجب کوه‌های پر غیغو است.) غیغو: یک نوع گیاه یا علف کوهی است، غیغوتو: پر غیغو یا پر علف / کووا: کوه‌ها
- علی رضا بیگ خلیج آدم نام تو بود (علی رضا بیگ خلیج، آدمی نام‌دار بود.) نام‌دار: صاحب نام

۲-۵- پسوند «لجی»:

هرگاه در آخر فعل لازم پسوند «لجی» افزوده شود، فعل لازم را متعدی می‌سازد؛ مانند:

لازم	متعدی با «لجی»	متعدی با «آن»
خندیدن	خند لچیکردن	خنداندن

گریه کردن	گریه دلجی کردن	گریاندن
جنگیدن	جنگلجی کردن	جنگاندن
خوابیدن	خواب دلجی کردن	خواباندن

«فعل لازمی که با پسوند فوق، متعدی شود همیشه با فعل معین «کردن» یا «شدن» همراه است و در حالت ماضی و مستقبل و امر، فقط فعل کمکی تغییر می‌نماید. (همان: ۱۹)

مانند:

- خندلجی کردیم (خنداندیم)
- خندلجی می‌کند (می‌خنداند)
- خندلجی کن (بخندان)

۳-۵- پسوند «له»:

این پسوند از زبان ترکی در این گویش باقی مانده که مورد استعمال آن در لهجه‌های ترکی در مورد فعل امر است؛ به طور مثال در ترکمنی گفته می‌شود:

آبای له: یعنی احتیاط کن

سوزله: یعنی سخن بگو

باغله: یعنی ببند. مثل سو باغل: آب را ببند

در هزارگی هم در عین همین معنی استعمال می‌شود و لیکن فعل امر «کردن» را به آن اضافه می‌کنند؛ مانند مثال‌های زیر:

- گندم ره چغله کو (گندم را پاک کن) با وسیله غربال مانند که به آن چغل می‌گویند، گندم را از ریگ‌های میده جدا کن.

- کوک ره ایله کو (کوک را رها کن).

- آرد ره زوله کو (آرد را ذغاله کن، منظور چانه کردن است).

این پسوند، معنی مشابهت، تکرار و تقلید را نیز می‌رساند؛ مانند:

آق سَقْلَه کردن: مانند آق سقالان و ریش سفیدان امر و نهی و موعظه کردن

ارگتو له کردن: نازدانگی کردن مانند بچه‌های لوس

پوز له پوزله کردن: مانند چهارپایان پوزه در میان خوراکی‌ها بردن و به دنبال علف خوشمزه گشتن

کته له کردن: ادا و اطوار بزرگسالان را درآوردن و خود را بزرگ نشان دادن

دوره له کردن: تقلید کورکورانه

شیخله: دردهای پی در پی که در یک نقطه از بدن ظاهر می‌شود، مثل این که سیخی در آن فرو رود

خوشی له: اظهار خوش وقتی و شادمانی کردن

گوی گیر له: گفت و شنود کردن

- خیر لَه کردن: لَج کردن، پا به زمین محکم نمودن و از رفتن و یا انجام کاری امتناع کردن
- قیتَه لَه کردن: به طور پیاپی کارد به شکم دشمن زدن
- قَوَدَه لَه کردن: اموال دیگران را یکی پس از دیگری قبضه کردن و بخود اختصاص دادن
- ملا لَه کردن: خود را به عنوان مُلا به دیگران نشان دادن و ادای مُلا (آخوند) را از خود در آوردن
- نمونه کاربرد آن در جمله بدین قرار است:
- غدر بچگله نکو (زیاد ادای بچه‌ها را در نیاور.)
 - غدر ای ره چغله پيله کدند (این را خیلی سبک و سنگین کردند یا این را زیاد طول و ترازو کردند.)

۴-۵-پسوندهای «لی و له»:

- این پسوندها مانند «ک» و «چه» معنی تصغیر را می‌رساند؛ مثال:
- چوچَلَه: چوب بلندی به درازی حدود ۲ متر که با آن آتش تنور را شعله‌ور می‌کنند، اصل آن چوب و چوبچه بوده‌است که با پسوندهای «له» تصغیر شده و بدین شکل در آمده‌است.
- کوتَه: خانه و حیاط دور افتاده از دهکده/ کوتَه لی: کلبه و خانه محقر
- اوخ: به زبان کودکان حشرات ترسناک را گویند/ اوخ لی: حشرات ریز
- مُنَدَه: تنه و ریشه خشک شده درخت/ مَنَدَه لی: بیخ و ریشه خشک شده درختچه و گیاهان مانند آن
- پندی: جمع و کلوله شده/ پندَه‌لی: مصغر آن است
- یک چَقَلَه آب: مقدار چند قطره آب، اصل آن «چکه له» بوده است.
- دَو شَخْلی: هر چیز دو شاخ، دو شاخه درخت، اصل آن «دو شاخ لی» بوده است.
- و مثال‌های دیگری چون: کوزه: کوزه لی، دیگ: دیگ لی، زنگ: زنگوله، مشک: مشکوله، میخ: میچه لی و...

۴-۵-پسوندهای «چی» و «چی»:

- این پسوندها در زبان دری هم رایج و موارد استفاده دارد؛ مثل جارچی، توپچی، سرایچی، کاروانچی، تفنگچی و... هر دوی این پسوندها با کمی تفاوت صوتی که دارند، در واقع یکی هستند و در لهجه هزارگی، فعل را توسط وجه مصدری در اسم پیوند داده و فاعل می‌سازد؛ نمونه کاربرد این کلمات در جمله‌ها از این قرار است:
- علی آدم تفنگچی خوب استه (علی تفنگچی خوبی است.) (منظور اینست که علی در کاربرد تفنگ مهارت دارد.)
 - ایلچی سرکار آمده بود (قاصد سرکار آمده بود.)
 - از بی قتیغی سولچی کده (به این دلیل که روغن نداشته تا نان چرب بخورد، از گرسنگی جان داده است.)
 - آنها قُوده ره قرقه چی مونه (آنها مادر داماد یا عروس را اذیت و آزار می‌کنند.)
 - دی شاو بیگ اولس ره قینچی کده (خان یا بزرگ ده، مردم را شیرفهم کرده‌است.) (دی شاو: دیشب/ دی شاو بیگ: خان یا بزرگ قریه و ده)

۶-۵- پسوند «شه» و «سه»:

این دو پسوند هم یکی هستند و از جمله پسوندهایی هستند که مثل پسوند «له» مستقیم از ترکی در لهجه هزارگی باقی مانده و تا کنون بصورت زیاد در بین مردم هزاره در روابط روزانه‌شان استعمال می‌شود؛ مانند جملات زیر:

- ای نیلغه از تو بیگنه شه مونه (این کودک با تو بیگانگی می‌کند.)
- ای بری غدر خود خوره ککشه نگر، مو توره خوب مینخشی (پسرم زیاد خود را با کلاس نگیر، من تو را خوب می‌شناسم.)
- غدر بر بسه نکو (زیاد اکت و ادا نکن، زیاد ادا و اطوار در نیاور.)
- او خیلی غدر خوش بیشه کد (او بسیار زیاد خوش و بش کرد.)

۷-۵- پسوند «وگ»:

این پسوند عیب و نقص «ملحق به» خود را نشان می‌دهد؛ مانند:

- شاخندوگ: گاو شاخ زن
- لغندوگ: اسب و الاغ لگد انداز
- گزندوگ: جانور گزنده
- خیندوگ: سگ و گربه و حیوان گازگیر
- ریخندوگ: گاو و حیوانی که اسهال شده‌باشد
- زده نوگ: مار و جانوران زننده و گزنده
- لیروگ: کودکی که آب دهانش دائم از لب و لوچه‌اش سراریز باشد. (لیر: آب دهان)
- کرموگ: سیب و هر نوع میوه کرم زده
- پیدوگ: شکم پرست (پید: شکم)
- ترسندوگ: انسان ترسو
- خواوک: آدمی که در مسابقه بخوابد و یا سر قولش نباشد و بد عهدی کند.
- چسپوک: بوته‌ها و خار گیاهان چسبناک که به لباس‌های انسان بچسبند و مزاحمت ایجاد کنند
- بادوگ: آدم بادی (مغرور و متکبر) که اگر کسی از او تعریف کند و باد بدهد خود را گم می‌کند (کبر و غرور می‌کند)

- چیملوگ (چین لوگ): پوست بدن که در اثر پیری چین خورده باشد
- خمندوگ: حشره‌ای است که خون می‌خورد
- شرمندوگ یا شرموگ: آدم خجالتی و کم رو
- لاغروگ: بچه لاغر اندام و بد ریخت

۸-۵- پسوند «ده»:

این پسوند، کیفیت و چگونگی فعل را بیان می‌کند؛ مانند:

خَزَكْدَه: به شکل خزیده راه رفتن
 بَعْلَدَه کردن: چیزی را بغل کرده و از جایی به جای دیگر منتقل کردن
 لَنگَكْدَه: به طرز خاصی لنگ و لگد انداختن
 سَوَلَدَه: سست و آبکی و شل شدن
 شَلگَدَه: پارچه‌ای که تار تار شده و رو به ساییدگی باشد
 لَبَدَه: حیوانی که علف را با لب جمع کرده و لب لب آن را خوردن (حیوانی که ابتدا تمام دهانش را پر از غذا و علف می‌کند بعد آهسته آهسته آن‌ها را می‌جود و قورت می‌دهد.)
 لَنگیدَه: لنگان لنگان راه رفتن
 سَرَكْدَه: حیوانی سر به بیابان نهاده و خودسرانه می‌رود.
 تیرَكْدَه: جهیدن و فواره کشیدن آب و یا خون از داخل رگ، مانند تیری که به سوی فضا می‌جهد
 پَسَكْدَه کردن: کودک و نوجوانی که روز به روز به عقب برگردد و حالت واپسگرایی داشته باشد و هیچگونه رشد و ترقی فکری و یا جسمی در او مشاهده نشود.
 شیرَكْدَه: دلیر شدن و حالت شیر (مانند شیر شجاع بودن)

۵-۹- پسوندد «اوک»:

این پسوند برای نسبت دادن صفت به کار می‌رود. پسوند «اوک» پسوند کهن فارسی است که در زبان هزارگی تا کنون باقی مانده و استعمال می‌شود؛ مانند:
 خَلْمُوک: کسی که آب بینی‌اش جاری است
 قَارُوک: کسی که قهر می‌کند
 خِشِیمُوک: کسی که همواره خالت خشم دارد
 لَغَنْدُوک: کسی که لگد می‌پراند

۱۰-۵- پسوند «لو»:

این مسیر حرکت انسان و یا مسیر حرکت یک شی را نشان می‌دهد؛ مانند:
 شِیلُو: به سوی سرایشی
 تِیلُو: به سوی پایین و سرازیری
 بَرَلو یا بَلُو: به سوی بالا
 بَعَلُو یا بَعْلُ لُو: از کناره‌های کوه
 سَرَلو: حرکت از قله‌ها و ستیغ کوه‌ها
 بَیخُ لُو: حرکت از دامنه‌های کوه و دامنه‌های تپه
 پای لُو: ایضاً حرکت از پایین و دامنه‌های کوه

پُوست لو: حرکت تیر و اشیاء مانند آن از زیر پوست به شکلی که زخم زیادی ایجاد نکند

۱۱-۵-پسوندد«وال و واله»:

این پسوند علامت مالکیت است و مالکیت را می‌رساند، مانند:

خر واله: صاحب الاغ

رخت واله: پارچه فروش

مال واله: صاحب مال و یا صاحب گوسپند

دختر والا: پدر دختر یا نزدیکان دختر

طوی واله: صاحبان جشن عروسی

کوتوال: قلعه‌دار، نگهبان قلعه

این پسوند هم در گویش هزارگی و هم در زبان پشتو استعمال دارد؛ از آنجا که گویش هزارگی مشخصات زبان فارسی کهن را در خود حفظ کرده و از سویی هم زبان پشتو نیز از زبان‌های آریایی است و ریشه مشترک با فارسی دارد، به این دلیل این اشتراکات می‌تواند در ریشه تاریخی هر دو نهفته باشد.

این پسوند در زبان پشتو نیز مالکیت را می‌رساند:

دکان واله: مغازه‌دار

مال واله: ثروتمند، صاحب مال و ثروت

مثال:

- محمد یو هتیوال دی (محمد دکان‌دار است)

۱۲-۵-پسوندد«جات»:

هر گاه این پسوند به آخر کلمه‌ای ملحق شود معنی جمع را به آن می‌افزاید و شکل‌های مختلف یک جنس را شامل می‌شود؛ مانند: میوه‌جات (انواع میوه)، سبزیجات (انواع سبزی‌ها) و سایر خوردنی‌جات. هم‌چنین مواردی هم‌چون: روزنامه‌جات، کارخانه‌جات، دسته‌جات، دواجات، ترشی‌جات، شیرینی‌جات، علاقه‌جات، و...

۵-۱۳-پسوندد«چیلو»:

این پسوند از جمله پسوندهایی است که به مفهوم مشابهت به کار می‌رود، مثل مثال‌های زیر:

- او بچه آلی کته شدی باید آدم چیلو قاد مردم راه بوری (ای پسر، حالا بزرگ شدی. باید مثل آدم در بین مردم راه بروی.)

- آدم یا سیال چیلو باشه و یا سیال گم (آدم یا اهل چشم و هم‌چشمی باشد یا جایی برود که کسی او را نشناسد.

(

- بیری ره مرده چیلو بورد، ساز و سرنی نداشت (عروس را مثل مرده برد، ساز و موسیقی نداشت.)

۱۴-۵-پسوندهای «غو»:

یکی از پسوندهای که در گویش هزارگی مورد استفاده قرار می‌گیرد، پسوند «غو» است که در زبان دری رایج به‌کار نرفته و معمول نیست. این پسوند در اسم و صفت متصل شده و معنی قید مقدار و ادات اضافه را بیان می‌کند؛ مانند: پیر و غو: یک مقدار پارچه به اندازه یک پیراهن
ماشوغو: مقدار پشمی که برای ساختن یک ماشو (گلیم) در بعضی مناطق به معنی شال و روسری هم به کار می‌رود) کافی باشد.

چپلی غو: مقدار پولی که برای خرید یک چپلی (نوعی کفش) کافی باشد.

پُرته غو: چیز بی‌ارزشی که فقط به درد دورانداختن بخورد.

سَرچلی غو: مقدار نقل و نبات که برای نثار بر سر عزیزی کافی باشد.

به طور نمونه به جملات زیر توجه کنید:

- یک پیرو غو رخت مخروم (به قدر یک پیراهن رخت می‌خرم.)
- یک گلیم غو پاشم ریشه (به اندازه یک گلیم پشم بافته است.)
- الی! یک لاته غو ململ بلدی مه بیرو (الی! به اندازه یک چادر، رخت ململ برای من بیاور.)، «ململ» نوعی پارچه است، «الی» کلمه‌ای است که در مقام خطاب به دوست به کار می‌رود.

۱۵-۵-پسوندهای «چوک»:

این پسوند مورد استعمال محدود دارد و فقط در اسامی رنگ‌ها ملحق می‌شود و متمایل به یک رنگ را نشان می‌دهد:

سفیدچوک: متمایل به رنگ سفید

زردچوک: زردگونه، متمایل به رنگ زرد

سَوَزچوک: سبزگونه

۱۶-۵-پسوندهای «وُری»:

این پسوند در حقیقت همان پسوند «وار» فارسی است که در گویش هزارگی به این صورت تلفظ می‌شود؛ مانند:

آتش وُری: آتش‌وار، آتش‌گونه

خاک وُری: مثل خاک نرم و مفید

آو وُری: مثل آب صاف و زلال و جاری

گل وُری: مثل گل زیبا و خوشبو

۱۷-۵-پسوندهای «س»:

این پسوند به طور انحصار در اصوات و صداها ملحق می‌شود و معنای تکرار و پیاپی و دوام و توالی آن صدا را می‌رساند؛ مانند:

تَرَقَّسْ: صدای پیایی تَرَق تَرَق
شَرَسْ: صدای متوالی شر شر آب
شَرَنگَسْ: صدای شرنگ شرنگ زنجیر
قَوَسْ: صدای قو قو سگ (پارس کردن سگ)
گَدُوپَسْ: صدای گدوپ گدوپ پا (صدای پا هنگام محکم راه رفتن)

۱۸-۵-پسوندها «سُوغوت»:

هرگاه این پسوند به کلمه‌ای ملحق شود، معنی مشابهت را بدان می‌افزاید، تقریباً معادل پسوندهای: «گونه»، «وار» و «سان» است؛ مانند:

بزرگ سُوغوت: بزرگ‌سان، مانند بزرگان
دیوانه سُوغوت: دیوانه‌شکل، همچون دیوانه‌ها
مریض سُوغوت: بیمارگونه
سرد سُوغوت: سردگونه
گندم سُوغوت: نان جویی که از نگاه طعم به نان گندم شباهت داشته باشد
ملا سُوغوت: کسی که از حیث ظاهر و حرکات و سکانات به ملا (آخوند) شباهت داشته باشد

۱۹-۵-پسوندها «چَلَو»:

این پسوند معنی مشابهت و همانندی را می‌رساند. به نوعی می‌توان گفت این پسوند خوی و منش انسان را با خوی و عادات و اخلاق انسان دیگر و یا به رفتار یک حیوان تشبیه می‌کند؛ مانند:

آدم چَلَو: همانند انسان مودب
هوشیار چَلَو: رفتار عاقلانه
گاو چَلَو: کسی که از حیث رفتار به گاو شباهت داشته باشد
مزدور چَلَو: رفتاری مثل مزدورها

۲۰-۵-پسوندها «آخَسو»:

این پسوند حالت انفعالی شخص یا شی را بیان می‌کند:

مَنده آخَسو: خسته و مانده
شَرَمَنده آخَسو: شرم‌منده و خجالت زده
يَخْبَر دَخَسو: کسی که زیاد احساس سرما کند
تَخَنَسو: فشرده شده

۲۱-۵-پسوند «نه» یا «ینه»:

این پسوند نیز از پسوندهای اصیل فارسی است که معنی نسبت را می‌رساند و در گویش هزاره‌ها کاربرد زیاد دارد؛ مانند:

بالنه: بالایی، از بالا
شیونَه: از مادهٔ شیب ایضاً پایینی
عُولَنَه: وسطی، از وسط
دیرَنَه: دیرینه، از گذشته
پارَسَلَنَه: پارسالی، از پارسال
پَسَنَه: پسینه، از قبل

۲۲-۵-پسوند «ای»:

این پسوند مفهوم تحبیب و تخصیص را دارد که بیشتر همراه با اسم می‌آیند؛ مانند:

بابَه: پدر مهربانم
عمَه: عمهٔ مهربانم
آجَه: مادر بزرگ مهربانم

۲۳-۵-پسوند «الجبی»:

این پسوند فعل لازمی را متعدی می‌سازد، و در آخر اسم و صفت و امر قرار می‌گیرد، هم‌چون مثال‌های زیر:

- تیاغ خوره ده سنگ تکالجبی کد (عصای خود را به سنگ تکیه داد)
- نیلغه ره خاو کالجبی کد (کودک را خواباند)
- زن خوره قاردالجبی کده (زن خود را ناراحت ساخت)

۲۴-۵-یای تصغیر و تحقیر:

این پسوند دلالت بر کوچکی، حقارت و یا معیوب بودن ملحق به خود دارد؛ مانند:

جَلّی: آدم ژنده‌پوش و مظلوم
دَغّی: لاغر و بی‌ارزش
چَقّی: چپ دست
لَرّی: کسی که آب دهانش سرازیر باشد
قَلْغی: دزد
چَکّی: کف دست، تصغیر چک (سیلی)
خَجّی: تصغیر خدیجه
تُورّی: تصغیر تورمحمد (اسم)

نُورَى: تصغیر نور محمد (اسم)

۲۵-۵-واو تصغیر و تحقیر:

این پسوند نیز معنی تصغیر، حقارت و ناکامل بودن ملحق به خود را می‌رساند؛ مانند:

بَجَوْ: بچه کوچک و حقیر

خُونْدُو (خورندو): پرخور و شکمو

لَبُو: کسی که لب‌های کلفت و آویزان داشته باشد

پَاتُو: تصغیر فاطمه

صَبْرُو: تصغیر صبرگل (اسم)

اَمِیْرُو: تصغیر امیر بیگم (اسم)

نازکُو: تصغیر نازک بدن یا تصغیر ناز بی‌بی (اسم اشخاص)

۲۶-۵-یای خطاب و احترام:

هرگاه در آخر کلماتی که دال بر قرابت و نسبت خویشاوندی است «ی» ما قبل مفتوح ملحق شود، دلالت بر خطاب توأم

با احترام و مهربانی دارد و نیز معنی نسبت و قرابت را می‌رساند؛ مانند:

آتِی: پدر بزرگوارم

آبِی: مادر مهربانم (به لهجه بهسودی)

کاکای: عموی محترم

عمِی: عمه مهربانم

بَجِی: فرزند عزیزم

بَرِی: طفلک نازدانه‌ام

دَمَکِی: کودک دوست داشتنی‌ام

تَغای: دایی بزرگوارم

نتیجه‌گیری

شناسایی و پاس‌داری میراث‌های فرهنگی کهن زبان فارسی، یعنی گویش‌های بومی می‌تواند اقدامی مؤثر درون‌زا برای حفظ و پاس‌داری این زبان باشد. امروزه خرده فرهنگ‌ها یا فرهنگ‌های محلی در آستانه انقراض هستند و گویش‌ها در مسیری تدریجی و شاید وحشتناک و شتاب‌زده محو می‌شوند و در سایه‌سار فرهنگ‌های تهاجمی، آینده زبان فارسی را تهدید می‌کنند.

گویش هزارگی نیز گرفتار فاجعه‌های این‌چنینی است؛ چنان‌چه از یک سو با ریزش واژگان اصیل و ریشه‌دار بومی و از سویی دیگر با بارش واژگان بیگانه مواجه است. در گویش هزارگی واژه‌های بسیاری وجود دارد که در گذشته

زبان فارسی مورد استعمال داشته‌اند اما امروزه به کلی متروک شده‌اند و یا در حال متروک شدن هستند، یکی از این موارد پسوندهای اصیل فارسی است که در فارسی کنونی در حال متروک شدن و فراموشی قرار گرفته‌اند، اما در گویش هزارگی هم‌چنان زنده‌اند و مورد استعمال قرار می‌گیرند؛ پسوندهای گویش هزارگی که تا کنون رایج می‌باشد ۲۶ پسوند و از این قرارند: «تو»، «لجی»، «له»، «لی» و «له»، «جی» و «چی»، «شه» و «سه»، «وگ»، «ده»، «اوک»، «لو»، «وال» و «واله»، «جات»، «چیلو»، «غو»، «چوک»، «وری»، «س»، «سوغوت»، «چلو»، «آخسو»، «نه» یا «ینه»، «ای»، «لجی»، «ی» تصغیر یا تحقیر، «و» تصغیر یا تحقیر، «ی» خطاب و احترام. از این میان پسوند «له» از زبان ترکی در این گویش باقی‌مانده که مورد استعمال آن در لهجه‌های ترکی در مورد فعل امر است و در هزارگی هم در عین همین معنی استعمال می‌شود ولی فعل امر «کردن» را به آن اضافه می‌کنند. پسوند «شه» و «سه» هم‌چون پسوند «له» مستقیم از ترکی در لهجه هزارگی باقی‌مانده و تا کنون به صورت زیاد در بین مردم هزاره در روابط روزانه شان استعمال می‌شود. پسوند «اوک» پسوند کهن فارسی است که در زبان هزارگی تا کنون باقیمانده و استعمال می‌شود. پسوند «وال» و «واله» نیز با زبان پشتو مشترک است و در هر دو جا مفهوم مالکیت را می‌رساند.

منابع

- پولادی، حسن، (۱۳۸۷)، هزاره‌ها (تاریخ، فرهنگ، سیاست، اقتصاد)، ترجمه علی عالمی کرمانی، کابل: انتشارات شریعتی.
- جهاندیده، محمد هادی، (۱۴۰۰)، «نقش وام واژه‌ها در گویش هزارگی: گفتمان کاوی رمان ملکه بامیان طبق الگوی فن لیوون»، نشریه مجله زبان‌شناسی گویش‌های ایرانی» دوره ۶، شماره ۱ (پیاپی ۸)، صص ۱۵۳-۱۸۷.
- رفعت، سید احمد، و نجاریان، محمدرضا (۱۴۰۲)، «دیگرگونی واک‌ها در لهجه هزارگی با تکیه بر دو بیتی‌های عامیانه»، پژوهشنامه اورمزد، صص ۱۷-۵۱.
- روستا، جمشید؛ بادیزی، محمد میرزایی، (۱۳۹۹)، «واکاوی پیشینه و خاستگاه هزاره‌های اوغانی و جرمانی»، نشریه پژوهش‌های علوم تاریخی، سال دوازدهم شماره ۴، پیاپی ۲۴، صص ۸۳-۱۰۰.
- شریعتی، حفیظ الله، (۱۳۹۰)، بررسی و توصیف گویش هزارگی افغانستان، رساله دکترا، وزارت علوم، تحقیقات و فناوری، دانشگاه علامه طباطبائی، دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی.
- شهرانی، عنایت الله، (۱۳۹۰)، اقوام و نژادها در افغانستان، ویراستار دکتر همت فاریابی، چاپ سوم، نشر کانون فرهنگی قزلب چوپان.
- مصباح زاده، سید محمد باقر، (۱۳۹۹)، هزاره کیست؟، کابل: مرکز پژوهش‌های آفتاب.
- مظفری، سید ابوطالب، (۱۳۷۶)، «گویش هزارگی، شاخه ای از زبان پارسی»، نشریه شعر، شماره ۲۱، صص ۲۲۰-۲۲۳.
- موسوی، سید اکبر، (۱۳۸۷)، هزاره‌های افغانستان، ترجمه اسدالله شفاپی، تهران: انتشارات اشک یاس.
- ناصر، محمد امین، (۱۴۰۲)، «تنوع ساخت فعل در گونه‌های فارسی کابلی، هروی و هزارگی افغانستان»، نشریه مجله زبان‌شناسی گویش‌های ایرانی» دوره ۸، شماره ۲، صص ۲۳۹-۲۶۵.
- نمیرانیان، کتیون و ناحیبه، زرمینه و کشاورزی، فاطمه و مرادی، سمیه و فروغی، رحیم، (۱۳۹۱)، «معرفی تکواژ تأییدی در گویش هزارگی افغانستان»، فصلنامه ادبیات و زبان‌های محلی ایران زمین، سال دوم شماره ۱ (پیاپی ۴، بهار ۱۳۹۱)، صص ۱۷۱ تا ۱۸۸.
- هروی، مایل، (۱۳۶۴)، «بررسی زبان هزارگی»، مجله کیهان فرهنگی، شماره ۸، صص ۳۵-۴۲.
- یزدانی، حسینعلی، (۱۳۷۱)، فرهنگ عامیانه هزاره، مشهد: انتشارات آزادی.
- Hazara» در دانشنامه بریتانیکا، مشاهده در تاریخ ۲۰۰۹، از:

<https://www.britannica.com/place/Afghanistan>

Study of suffixes in the Hazara Dialect of Afghanistan

Dr. Mohammad Reza Najjarian

Professor, Department of Persian Language and Literature, Yazd University

Elham Mousavi (Corresponding Author)

International PhD Student in Persian Language and Literature, Yazd University

Abstract

The Hazargi dialect is one of the ancient dialects of Greater Khorasan, which according to the few traces left by the ancestors, was once one of the most fertile linguistic areas of the northern slopes of Baba Mountain and the Hindu Kush and a large part of the center of Afghanistan-Hazaristan, which still has a large number of Millennial groups talk about it. Unfortunately, in recent decades, we have witnessed the decline of languages and dialects, which are the identity-cultural and historical factor of every nation and nation, and they are being forgotten one after another in the world, especially in Iran and Afghanistan. Today, subcultures are on the verge of extinction and dialects are disappearing in a gradual and accelerated way. And under the shadow of aggressive cultures, they threaten the future of the Persian language. On the other hand, the Hazargi dialect, which is the main focus of this research, is also plagued by such disasters; If, on the one hand, it is faced with the fall of original and native words and on the other hand with the fall of foreign words. In Hazargi dialect, there are many words that were used in the Persian language in the past, but today they are completely abandoned or are being abandoned. One of these cases is the original Persian suffixes that are being abandoned in modern Persian. They have been forgotten, but they are still alive and used in the Hazargi dialect. All the suffixes that are used in Persian language are also used in Hazaragi dialect, but in addition to them, there are also other suffixes in Hazaragi language that do not exist in Farsi or are rarely used. Considering the importance of the richness and knowledge of the Hazargi dialect is the richness of the Persian language, we have introduced these suffixes in this essay.

Key words: Afghanistan, Extension, Hazara Dialect, Persian Literature.

تحلیل اشعار عربی در منشآت فرهاد میرزا

دکتر محمد رضانجاریان (نویسنده مسئول)

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد

reza_najjarian@yazd.ac.ir

فرزانه سعادت‌مند

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد

saadatmand717@gmail.com

چکیده

فرهاد میرزا معتمدالدوله (۱۲۳۳-۱۳۰۵ ه. ق) از شاهزادگان و دولتمردان عصر قاجار است. او علاوه بر مناصب حکومتی دارای شخصیت علمی و فرهنگی بوده و آثاری از خود به جای گذاشته که یکی از آن‌ها منشآت اوست. این منشآت شامل نوشته‌ها یا نامه‌هایی است که مخاطبان‌ش در عصر ناصری اغلب از وابستگان سلطنت یا عمال حکومت بوده‌اند. سبک نوشته‌ها، منشیانه و مترسلانه است که در آن صناعات ادبی به وفور یافت می‌شود. که در این اثر به مناسبت‌های گوناگون اشعاری عربی را در نامه‌های خود به کار برده است. این اشعار از شاعران دوره‌های گوناگون ادبیات عرب هم‌چون نابغه ذبیانی، تأبط شرأ، ابوالعتاهیه، ابوالاسود الدوئلی، متنبی، ابونواس، ابوهلال عسکری و... دیده می‌شود. نگارنده بر آن است تا در این مقاله صورت صحیح اشعار را ذکر کرده، شاعران اشعار عرب را یافته و پس از تحلیل اطلاعات تاریخی فرهنگی، حکمی، اخلاقی و سیاسی موجود در شعر، ارتباط نحوی و بلاغی آن را با متن بیان کند. روش تحقیق تحلیلی - توصیفی و به شیوه سندکاوی - کتابخانه‌ای است.

کلیدواژه‌ها: فرهاد میرزا، منشآت، اشعار عربی، نثر فارسی سده سیزدهم.

۱- مقدمه

۱-۱ بیان مسأله

مکاتبات و مراسلات و دست‌نوشته‌ها صرف نظر از جایگاه ادبی در فهم وقایع و رخدادهای تاریخی یک دوره و نشان دادن شرایط اقتصادی و اجتماعی و سیاسی و اداری و مذهبی آن دوره تأثیر به‌سزایی دارد. منشور و فرمان‌ها و رسائل سلطانی که در مجموعه منشآت گرد آمده است منبع بسیار مهم و ارزشمند و اسناد معتبری است که در کشف حقایق تاریخی و ریشه‌بسیاری از وقایع راهگشای مورخان و اهل تحقیق تواند بود (مردانی، ۱۳۷۷؛ ۳۷).

درباره سابقه منشآت و پیشینه آن باید گفت از آغاز تشکیل دولتهای ایرانی تا اوایل قرن پنجم هجری دیوان در دربار سلاطین به زبان عربی بود و مکاتیب رسمی و دیوانی بدین زبان نوشته می‌شد تا اینکه ابوالعباس فضل بن احمد اسفراینی صاحب دیوان سلطان محمود غزنوی دیوان رسائل را از عربی به پارسی برگرداند و قواعدی بر نگارش نامه‌های فارسی وضع نمود از زمانی که دیوان از عربی به فارسی برگردانده شد یکی از کارهایی که دبیران را به خود مشغول می‌کرد تألیف و تدوین و یا جمع‌آوری وسایل خود و دیگران بود (المیهنی، ۱۳۷۵؛ ۱۲).

منشآت فرهاد میرزا معتمدالدوله از جمله این تحریرات است که در مورد مسائل مختلف سیاسی، مالی و اداری قلمرو حکمرانی وی آگاهی‌های مفیدی می‌دهد.

فرهاد میرزا معتمدالدوله (۱۲۳۳-۱۳۰۵ ه. ق) از شاهزادگان و دولتمردان عصر قاجار، والی فارس و بنادر جنوب ایران، حاکم خوزستان، لرستان و کردستان بود. اردکان فارس تیول فرهاد میرزا بود. او پسر پانزدهم عباس میرزا بود که در طی زندگی تقریباً هفتاد ساله خود علاوه بر فعالیتهای سیاسی دستی بر قلم هم داشت و شعر نیز می‌گفت. از جمله آثار او منشآت است. منشآت فرهاد میرزا اول بار به دستور مظفرالدین شاه تصحیح و چاپ گردید و او محمد نصیر حسینی ملقب به فرصت‌الدوله شیرازی را عهده‌دار تصحیح و نگارش تعلیقاتی بر حواشی تحریرات نمود. این کتاب پس از تصحیح در سال ۱۳۱۸ در بمبئی به چاپ رسید. در حدود ۱۰ سال بعد در سال ۱۳۲۷ ق این تحریرات به همراه منشآت میرزا مهدی خان استرآبادی و امیر نظام گروسی در تهران منتشر گردید. و در سال ۱۳۶۹ آقای غلامرضا طباطبائی مجد با مقابله نسخه چاپ سنگی فرصت‌الدوله و نسخه خطی به سال ۱۳۱۷ ق که به باور ایشان قدیمی‌ترین دست‌نویس این منشآت است اقدام به تصحیح و انتشار آن نمود (بهزادی، ۱۳۸۰؛ ۴۰ و ۴۵).

۱-۲ ضرورت انجام تحقیق

در جای جای نثر منشآت به فراخور متن و موضوع اشعار عربی دیده می‌شود که هر چند دلالت بر مهارت و دانش گسترده نویسنده دارد ولی از دیدگاه محتوا سبب تعقید و دشواری شده است. برای درک بهتر مخاطب از متن، ناگزیر باید اشعار عربی پس از اعراب‌گذاری و ترجمه ارتباط آن‌ها با متن مشخص گردد. در این میان مفهوم شعر عربی با تبیین فرهنگ و آداب و رسوم و حوادث انعکاس یافته در آن بیش از پیش راهنمای مخاطب خواهد بود.

۱-۳ پیشینه تحقیق

ناهید بهزادی در مقاله‌ای با عنوان «منشآت فرهاد میرزا معتمدالدوله» (۱۳۸۰) به زندگی نامه و ویژگی نامه‌های فرهاد میرزا می‌پردازد. او به خصوصیات منشآت در دو بخش وقایع نگاری و مکاتبات و مراسلات اشاره کرده است. محمدا میر عیبدی نیا، رحیم کوشش شبستری و سیدمحسن مهرابی در مقاله بررسی جایگاه لغت و کاربرد آن در منشآت فرهاد میرزای قاجار (1398)، نشان می‌دهد که استفاده نویسنده از واژگان کم کاربرد و مهجور یکی از شیوه‌های اصلی او برای خلق یک اثر ادبی است.

۲- بحث اصلی

۲-۱ دوره جاهلی

۲-۱-۱ نابغه ذبیانی

فدایت شوم گله گذاری خصلت زنان است و گله بازی شیمت مردان چون کله نمی‌بازیم پس آن به، به گله پردازیم اگر بفرمایید «لَمُبْلُغُكَ الْوَأَشَىٰ أَعْشُ وَ أَكْذَبُ» (فرهاد میرزا، ۱۳۶۹؛ ۴۳)

وَ إِن كُنْتَ قَدْ بُلُغْتَ عَنِّي جَنَائِيَّ لَمُبْلُغُكَ الْوَأَشَىٰ أَعْشُ وَ أَكْذَبُ

(ذبیانی، ۱۹۶۳، ج: ۱، ۱۹)

اگر از جانب من به تو شری برسد بدان آنکه برای تو خبری را سخن چینی می‌کند خائن‌تر و دروغ‌گوتر است. نواب مستطاب معتمدالدوله فرهاد میرزا بعد از فتنه بایه که در اواخر شوال سال ۱۲۶۹ هجری واقع شد، از طالقان به نواب مرحوم فرمانفرما فریدون میرزا در ربیع الاول ۱۲۷۰ نامه نوشته و در آن واقعه نواب معظم الیه به نواب معتمد الدوله با دوستی چندین ساله اهانت کرده است. هرچند گله گذاری را خصلت زنان می‌داند اما به ناچار به آن روی می‌آورد و با ذکر مصرع‌ای از اعتذاریه نابغه ذبیانی آن را خیانت و دروغ

۲-۱-۲ مضاض بن عمرو الجوهمی

الف: سرکار چرا هیچ در این باب یادی از این گمنام نفرمودید؟ حال آنکه در آن وقت هم قلب غلیل داشتم و هم طفل علیل، به کلی فراموش کردید، رسم مؤدت نه این بود و آیین فتوت نه چنین (فرهاد میرزا، ۱۳۶۹؛ ۴۴)

كَأَنَّ لَمْ يَكُنْ بَيْنَ الْحُجُونِ إِلَى الْأَصْفَا أَنِيسٌ وَلَمْ يَسْمَرْ بِمَكَّةَ سَامِرٌ

(یاقوت حموی، 1397، ج: ۲، ۲۲۵).

گویا بین حجون و صفا هیچ کس نماند و در مکه برایم افسانه گویی نیست.

فرهاد میرزا این بیت عربی را در ادامه شکایت و گله‌گذاری خطاب به نواب مرحوم فرمانفرما فریدون میرزا ذکر کرده است و کم لطفی و بی توجهی مخاطب نامه را گوشزد می‌کند. بیت در جایگاه تمثیل است و رابط نثر فارسی و بیت عربی همان ادات تشبیه «کأن» در آغاز است. حجون نام کوهی است به بالای مکه و در آن مقبره است (یاقوت حموی، 1397، ج: ۲، ۲۲۵). کوه صفا مکانی مرتفع بین مسجدالحرام و کوه ابوقبیس (یاقوت حموی، 1397، ج: ۳، ذیل صفا)

ب: در آن روزگار چه می‌دانستم که حقوق و خدمت پادشاهی باعث عقوبت و نعمت پادشاهی دیگر خواهد بود، وانگهی پادشاه قاهر قادری صبیبه مرا نامزد کرده بود. او کفو کریم بود. اگر فی‌المثل به فراشی و اوباشی می‌بخشید مرا چه توانایی و قدرت بود که خلاف کنم؟ ثانیاً پس از فوت شاهنشاه مرحوم چندی نگذشت از حالات مرحوم امپراطوری شد که الفت به کلفت و خوشی به ناخوشی انجامید که همه خارج و داخل شهادت دارند (فرهاد میرزا، ۱۳۶۹؛ ۳۱۴).

كَانَ لَمْ يَكُنْ بَيْنَ الْحُجُونِ إِلَى الصَّفَا أَنِيسٌ وَلَمْ يَسْمُرْ بِمَكَّةَ سَامِرٌ

(یاقوت حموی، ۱۳۹۷، ج ۲، ۲۲۵)

گویا بین حجون و صفا کسی نماند؛ دوستی که قصه بگوید در مکه نماند.

فرهاد میرزا در این سطور به وفاداری خود نسبت به پادشاه خطاب به میرزا ابوالقاسم امام جمعه تهران نوشته است و اشاره می‌کند و اینکه وقایع پیش آمده دلیلی برای عدم وفاداری او نسبت به پادشاه نیست و بیت عربی تأکید و تمثیلی برای مفهوم فارسی است و رابط آن هم ادات تشبیه «کان» است.

۲-۱-۳ تأبط شرأ

پس از آنکه چنین بی‌لطفی از سرکار شایع و اسرار ضایع شد اعتقاد همه سلب گشت. تدبیرها هبا شد و اندیشه‌ها هدر، «مَضَى مَا مَضَى وَقَضَى مَا قَضَى» (فرهاد میرزا، ۱۳۶۸؛ ۴۵)

لَتَقَرَّعَنَّ عَلَى السَّنِّ مَنْ نَدَمَ إِذَا تَذَكَّرْتَ يَوْمًا بَعْضَ أَخْلَاقِي

(تأبط شرأ، ۱۴۰۴ ق؛ ۱۴۴)

البته دندان را بر سر انگشت می‌فشاری بخاطر ندامت و پشیمانی در رفتار با من، هرگاه پاره‌ای از اخلاق من را به یاد آوری.

این بیت را شاعر عرب خطاب به هند زیبارو سروده و از او وفای به عهد می‌خواهد. در این بیت هم نوعی هشدار در بی‌محبتی او می‌دهد. فعل مؤکد به لاوم مفتوح و نون تأکید است (ذهنی تهرانی، ۱۳۷۵، ج: ۱ ص ۹۲) این بیت عربی در ادامه نثر فارسی و شکایت و گله‌گذاری خطاب به نواب مرحوم فرمانفرما فریدون میرزا ذکر شده است؛ با این مضمون که مخاطب روزی از چنین رفتار سوء که نسبت به او داشته است پشیمان خواهد شد.

۲-۱-۴ عمرو بن کلثوم تغلبی

نمی‌دانم در این بازیچه‌ها از آن قالیچه‌ها که اشکال غریب و شترهای نجیب دارد یکی به ما نصیب خواهد شد یا همه جزو یخدان‌های شکسته و انبان‌های بسته خواهد بود؟ «مَصُونًا مِنْ أَكْفِ اللَّامِسِينَا» (فرهاد میرزا، ۱۳۶۹؛ ۱۱۶).

وَتَذْذِيًا مِثْلَ حَقِّ الْعَاجِ رَحِصًا حَصَانًا مِنْ أَكْفِ اللَّامِسِينَا

(مختار سیدی، ۲۰۰۶؛ ۱۲۹)

پستانی نرم و روشن و ارزشمند هم‌چون گویی از عاج که از دستهای لمس‌کننده محفوظ است.

مصراع در جایگاه قید حالت و ادامه متن فارسی است. در معنا هم تمثیلی است از مضمون بیت عربی ذکر شده.

در کتاب «مَصُونًا» به جای «حَصَانًا» است.

۲-۱-۵ الفند الزمانی

و عن قریب به قوه یمین و اعانت شیطان لعین باز دوباره دوکاره خواهند شد و رفته رفته امیر هزاره آب رفته به جو خواهد آمد: «عَسَى الْآيَامُ أَنْ يُرْجِعَنَّ قَوْمًا كَالَّذِي كَانُوا» (فرهاد میرزا، ۱۳۶۹؛ ۱۵۴).

صَفَحْنَا عَنْ بَنِي ذُهْلٍ وَقُلْنَا الْقَوْمَ إِخْوَانُ عَسَى الْآيَامُ أَنْ يُرْجِعَنَّ قَوْمًا كَالَّذِي كَانُوا

از بنی ذهل درگذشتیم و گفتیم این گروه در حکم برادران هستند. امید است روزگار برگرداند این قوم را هم‌چنان که پیش از این بودند.

این نامه در رمضان ۱۲۸۴ خطاب به جناب حسنعلی خان وزیر مختار است در جواب نامه‌ای که توسط دو نفر از پیشخدمت‌های مرحوم والی ارسال کرده بود. در وقت مأموریت به کردستان که آن دو نفر میرزا نصرالله و میرزا شکر الله ملازم و نوکر باشند.

مصراع در ادامه سخن فرهاد میرزا و در توصیف احوال و اوضاع آن ایام با تمثیل آمده است. صاحب اقرب الموارد گوید: بنو ذهل گروهی از بنی شیبان بودند. برطبق یادداشت مصحح نامه به طنز و هجو و طیبت آراسته شده و در این نامه فرهاد میرزا سر شوخی و مزاح با حسنعلی خان باز کرده است ولیکن نامه حاوی نکاتی تاریخی است.

۲-۲ دوره مخضرم

۲-۲-۱ حطیئه

الف: و گفت تا آفتاب از مغرب برنیامده در توبه باز است و باب انابت فراز، به خدمت جناب جلالت مآب صدراعظم افخم دام اقباله مراسله نوشتم که شفاعتی از این گمنام در آستان همایون کنند که این چند ماه زمستان در خانه بمانم (فرهاد میرزا، ۱۳۶۹؛ ۳۱۲).

فَارْحَمَ عَلَىٰ بِأَفْرَاحٍ بِذِي مَرِّحٍ حُمِرُ الْحَوَاصِلِ لَامَاءُ وَلَا شَجَرٍ

(فرهاد میرزا، ۱۳۶۹؛ ۳۱۲)

مَاذَا تَقُولُ لِأَفْرَاحٍ بِذِي مَرِّحٍ زُغِبِ الْحَوَاصِلِ لَامَاءُ وَلَا شَجَرٍ

(آغانی، ۱۹۵۵؛ ۱۵۶)

چه قضاوت می‌کنی کسی را که چون جوجه پر در نیاورده ضعیف و ناتوان است. حال من چون پرنازک زیر چینه دان پرنده‌ای است هم‌چون گیاه نازکی که نه آب خورده و نه درخت ریشه داری است.

فرهاد میرزا این نامه را خطاب به جناب میرزا ابوالقاسم امام جمعه تهران نوشته و از او درخواست کرده که از او نزد صدراعظم شفاعت کند که از تبعید او به طالقان صرف نظر کند. این بیت عربی با امر در مفهوم ترحم و تمثیل است.

ب: در آن وادی اگر باز اعادی خدیعتی کنند که فلانی اراده فرار دارد و یا چنین و چنان گفته و کرده و آفتی دیگر و مخافتی بدتر حادث شود ما چه چاره سازیم؟ (فرهاد میرزا، ۱۳۶۹؛ ۳۱۲)

فَادْكَرْ صَبَابَتَنَا إِلَيْكَ وَشَوْقَنَا فَادْكَرْ بَنَاتِكَ أَنَّهُنَّ صِغَارُ

(آغانی، ۱۹۵۵ م؛ ۱۱۷)

میل و عشق و شوق ما را نسبت به خودت یاد کن و به یاد بیاور دختران خود را که کوچکنند.
بیت مذکور را زن حطیئه در مقابل این بیت حطیئه گفته که و او را از سفر کردن بازداشته است:
عُدَى السَّيْنِ إِذَا رَحَلْتُ لِرَجْعَتِي وَ ذَرَى الشُّهُورَ فَإِنَّهُنَّ قِصَارُ

(اصفهانی، ج ۲، ص ۱۱۷)

چون کوچ کردم آماده بازگشت من باش در این سالها و رها کن ماه‌ها را زیرا آن‌ها کوتاهند.
فرهاد میرزا پس از اینکه مدتی را در طالقان به تبعید می‌گذراند، با واسطه گری فردی مخیر می‌شود که به تهران بیاید و او بابت این موضوع مردد است. این بیت عربی تمثیل حال فرهاد میرزا به سفر حطیئه است.

۲-۲-۲ عمروبن معدی کرب الزبیدی (پیش از اسلام-۲۱ق.)

یا چنان کسی است که گمان داعیه در حق او رود که به حزم ملک داری باید ازعاج و اخراج بشود؟ یا العیاذ بالله بابی بوده که در عقیده اش خللی و در طریقه‌اش زللی باشد به قول استاد نه عمروبن معدی کرب هستم که بگویم: (فرهاد میرزا، ۱۳۶۹؛ ۳۱۳)

أَعْدَدْتُ لِلْحَدَثَانِ سَا بَغَةً وَعَدَاءً عَلَنَدِي

از برای سختی‌ها و بلاها شتر قوی و دراز پهلوی آماده کرده‌ام.
قصیده‌ای ۱۷ بیتی است و شعر عربی در ظاهر نقش مفعول دارد و تمثیلی برای مفهوم فارسی است. فرهاد میرزا در برابر قدرت پادشاه اظهار عجز و ناتوانی و هم‌چنین بی‌گناهی می‌کند.

۲-۳-۲ شاعران اموی

۲-۳-۱ مقنع کندی

مصدق حال خود چند شعری از مقنع کندی در نظر بود عرض شد، الحق خوب گفته (فرهاد میرزا، ۱۳۶۹؛ ۴۶)

وَ إِنِّ الَّذِي بَيْنِي وَ بَيْنَ بَنِي أَبِي وَ بَيْنَ عَمِّي لَمُخْتَلَفٌ جَدًّا
فَأَنْ يَأْكُلُوا لَحْمِي وَفَرَّتْ لِحُومِهِمْ وَ إِنِّ يَهْدِمُوا مَجْدِي بَنِيْتُ لَهُمْ مَجْدًا
وَ إِنِّ ضَيَّعُوا عَيْبِي حَفِظْتُ عُيُوبَهُمْ وَ إِنِّ هُمْ هَوَوَا غَيْبِي هَوَيْتُ لَهُمْ رُشْدًا
وَ إِنِّ زَجَرُوا طَيْرًا بِنَحْسٍ تَمْرُ بِي زَجَرْتُ لَهُمْ طَيْرًا تَمْرُ بِهِمْ سَعْدًا

آن کار و معامله‌ای که میان من و برادرانم و پسر عموهایم است واقعا مختلف و گوناگون است.
اگر ایشان گوشت مرا بخورند من گوشت آن‌ها را زیاد می‌کنم (می‌پرورانم آن‌ها را) و اگر برمجد و عظمت من خدشه وارد نکنند، من از برای ایشان مجد و بزرگواری بنا می‌کنم.
اگر عیب مرا فاش کنند من عیبهای ایشان را نگاه می‌دارم و اگر آن‌ها گمراهی و بدبختی مرا بخواهند من هدایت را از برای ایشان طلب می‌کنم.

اگر به مرغ فالگیری کنند و تفأل به نحوست بزنند، اگر مرغ بر من بگذرد من از برای ایشان تفأل سعد می‌زنم.

برای فرهاد میرزا اتفاقاتی پیش می‌آید و او خطاب به نواب مرحوم فرمانفرما فریدون میرزا می‌نویسد و شرح حال خود را بیان می‌کند. این ابیات در ادامه نثر فارسی و مفعول عبارت است. نیز تمثیلی از حال فرهادمیرزا است که توأم با نکات اخلاقی و تهذیب نفس است. اشعار به باورها و خرافات عرب اشاره دارد که با پراندن پرنده و میل او به راست و چپ تفأل می‌زدند.

۲-۳-۲ الاحوص الانصاری

این نامه را به نواب نصرالدوله فیروز میرزا در حکومت آذربایجان نوشته‌اند. ان شاء الله این شور و سرور و آن ناحیه و ناهیه بر سر کار مبارک است ولی از این عیش جمعی طیش دارند و از این سور برخی شور و بعض الناس یُنشدون ابیات الأحوص:

سَلَامُ اللَّهِ يَا مَطَرُ عَلَيْهَا وَلَيْسَ عَلَيْكَ يَا مَطَرُ السَّلَامُ
كَأَنَّ الْمَالَكِينَ نِكَاحُ سُلْمَى غَدَاةً نِكَاحَهَا مَطَرٌ نِيَامُ
وَإِنْ لَمْ يَنْكَحُوا إِلَّا كَفِينًا لَكَانَ كَفَيْتُهَا مَلِكٌ هُمَامُ

(فرهاد میرزا، ۱۳۶۹؛ ۵۵)

ای مطر سلام خدا بر آن محبوب سلمی نام باد.

ای مطر صاحبان نکاح سلمی در بامداد نکاح او در خواب بودند

اگر سلمی با او نکاح نمی‌کرد شایسته و لایق نکاح با پادشاه بزرگ بود

فرهاد میرزا این ابیات را به مناسبت وصلت و ازدواجی که روی داده بود آورده است. به نظر می‌رسد ازدواج رضا بیگ پیشخدمت نواب نصرالدوله است. این ابیات در جایگاه بدل است و تمثیلی برای عبارات فارسی. حطیئه به دختر همسرش که زیبارو بود عشق می‌ورزید ولی او را به نکاح مردی زشت رو به نام مطر درآوردند. این اشعار را با دیدن مطر و همسر پری چهره اش سرود. (البغدادی، ۱۴۱۸، ج ۲، ص ۱۳۵)

۲-۳-۳ ابوالاسود الدوئلی

و بعضی که اصحاب قیل وقال اند نه ارباب وجد و حال (ص ۵۵)

كَضْرَائِرِ الْحَسَنَاءِ قُلْنَ لَوْجُهَا حَسَدًا وَ بَغْيًا إِنَّهُ لَدَمِيمٌ

(ابوالاسود الدوئلی، ۱۳۹۵؛ ۱۹۹)

هووهای زن زیبا از روی حسد و بغض به او می‌گویند که وی زشت روست.

فرهاد میرزا این بیت را در رابطه با همان وصلت و ازدواجی که صورت گرفته و عده‌ای از آن خشنودند و عده‌ای

ناخشنود آورده است و این بیت در ادامه نثر فارسی و تمثیلی برای آن است و رابط آن حرف جر مفید تشبیه (ک) است. گویا شعر از ابن رومی است.

۲-۳-۴ نصر بن سیار

پس از آن واقعه این ابلهان چنان دانستند که اعلیٰ حضرت قدر قدرت همایون روحنا فدا، از انتقام این امر خطیر و اقتحام در این کار کثیر مضایقه خواهند فرمود (فرهاد میرزا؛ ۱۳۶۹؛ ۱۹۹)

وَإِنْ لَمْ يُطْفِئْهَا عَقْلَاءُ قَوْمٍ
يَكُونُ وَقُودَهَا جُثَّةُ عَظَامٍ

(نخجوانی، ۱۳۵۷؛ ۸۹)

اگر عقلای قوم آن آتش را خاموش نکنند، بدن‌های بزرگ تراشه آن آتش خواهد بود. در این سطور فرهاد میرزا از حسنعلی خان می‌خواهد که حتما جهت انتقام از قوم متجاوز اقدام کند. نصر بن سیار بیت را به مروان حمار گفته است. این بیت عربی را جهت تأکید و هشدار برای سخن خویش ذکر کرده است. در تاریخ طبری و تجارب السلف به جای عظام، هام آمده است. اعراب گذاری موارد مشخص شده در کتاب اشتباه بود که تصحیح شد.

۲-۴ دوره عباسی

۲-۴-۱ ابوالعناهیة

روزی سرهنگ جوان به اندرون روان بود، دید کاسه رنگاب که در حقیقت کذاب است آدم ناظر برای بعضی از خدمه‌ها حاضر کرده و در میان حیاط با میل و نشاط دو منظور موافق روی در هم نشسته‌اند و دست با یک‌دیگر آلوده و بسته‌اند؛ یحیی خان از ملاحظه این احوال به مدلول

إِنَّ الشَّبَابَ وَالْفَرَاغَ وَالْجِدَّةَ
مَفْسَدَةٌ لِلْمَرْءِ أَى مَفْسَدَةٌ

(راغب اصفهانی، ۱۴۰۲ ه؛ ۱۰۲۳)

با خانم درآویخت که این چه عار است و کنیزان بر سر او ریختند که این چه کار است (فرهاد میرزا، ۱۳۶۹؛ ۲۱۲) جوانی، پول داری و آسوده خاطر بودن بزرگ‌ترین مفسده برای انسان است. فرهاد میرزا این بیت را در ادامه سخن خود و بر اساس آن اتفاقی که روی داده است آورده است (ماجرای ارتباط یحیی خان با بانویی در دربار). بیت عربی در جایگاه مضاف الیه کلمه «مدلول» و در ادامه مفهوم فارسی است و حاوی نکات زهدی و اخلاقی است.

۲-۴-۲ حسین بن مطیر بن مکمل الاسدی

وَلَيْسَ فَتَى الْفِتْيَانِ مَنْ جُلُّ هَمِّهِ صَبُوحٌ وَإِنْ أَمْسَى فَفَضْلُ غَبُوقٍ
وَلَكِنْ فَتَى الْفِتْيَانِ مَنْ رَاحَ أَوْ غَدَا لَضَرَّ عَدُوٌّ أَوْ لَنَفْعٍ صَدِيقٍ

جوان جوانان آن کس نیست که بزرگترین قصد و اندیشه اش شراب صبحگاهی نوشیدن باشد و تا شب رسید قصدش به زیادتی شراب شامگاهی باشد.

ولیکن جوان جوانان کسی است که برای ضرر دشمنان یا نفع دوستان شب را سحر و صبح را به شام رساند.

وَلَيْسَ فَتَى الْفِتْيَانِ مَنْ رَاحَ وَاعْتَدَى لَشُرْبِ صَبُوحٍ أَوْ لَشُرْبِ غَبُوقٍ
وَلَكِنْ فَتَى الْفِتْيَانِ مَنْ رَاحَ وَاعْتَدَى لَضَرِّ عَدُوٍّ أَوْ لِنَفْعِ صَدِيقٍ

این ابیات بدون هیچ مقدمه‌ای در ابتدای نامه آمده است و به نوعی براءت استهلال است. چون در متن و فحوای نامه شکایت و گلایه وجود دارد. البته مصحح در بالای نامه چنین توضیح داده است که این نامه کاغذی است که نواب مستطاب معتمدالدوله فرهاد میرزا بعد از فتنه بابیه که در اواخر شوال سال یک هزار و دویست و شصت و نه هجری واقع شده از طالقان به نواب جنت مکان مرحوم فرمانفرما فریدون میرزا طاب ثراه در ربیع الاول ۱۲۷۰ نوشته‌اند که در آن واقعه نواب معظم الیه به نواب معتمدالدوله با دوستی چندین ساله اهانت فرموده‌اند (فرهاد میرزا، ۱۳۶۹؛ ۴۳).

۲-۴-۳ ابو عبد الله محمد بن ادریس الشافعی

ولی امیدوار چنانم که آن سلاله دودمان جلالت و خلاصه خاندان رسالت که منبع علم و کمال و منبع فضل و افضال است در این اشعار سست و گفتار ناتندرست به عین اغماض نگرند و به شین اعراض نگروند. (فرهاد میرزا، ۱۳۶۹، ۱۳۸)

وَعَيْنُ الرِّضَا عَنْ كُلِّ عَيْبٍ كَلِيلَةٌ وَلَكِنَّ عَيْنَ السُّخْطِ تُبْدِي الْمَسَاوِيَا

(شافعی، ۱۳۸۰، ۲۱۷)

چشم رضا و خشنودی از هر عیبی وامانده است و لکن چشم خشم بدی‌ها را اظهار می‌کند. فرهاد میرزا ابیات را در این نامه برای مؤیدالدوله نوشته است و از او می‌خواهد که درباره آن‌ها نظر بدهد؛ نظری با دیده اغماض و از سر لطف لذا این بیت را در ادامه سخن خود نقل می‌کند. در کتاب شاعر این شعر را عبدالله بن جعفر دانسته اما گویا از شافعی است. بیت عربی تأکید مضمون فارسی است.

۲-۴-۴ ابونواس

الف: مدتی چون طیری بی جناح و دیری بی مصباح مانده بودم نه قوت گریز داشتم و نه قدرت ستیز، تا از لطف کردگار از دو سلطان مبین و دو برهان متین؛ یعنی دو دریای زخار مرا آبی روی کارآمد فتدققا و کلاکما بحر (فرهاد میرزا، ۱۳۶۹؛ ۱۳۷)

تِلْكَ الْخَصِيبُ وَهَذِهِ مِصْرُ فَتَدَقَّقَا وَكِلَاكُمَا بَحْرُ

(ابونواس، ۱۹۸۰ م؛ ۱۰۲)

آن خصیب است و این مصر. جود و کرم‌تان را بریزید که هر دو دریای زخار هستید. فرهاد میرزا این مصرع عربی را در ادامه و تأکید عبارات فارسی آورده است؛ زیرا مقصود از دو سلطان مبین یکی قاموس المحيط مجدالدین فیروز آبادی است و دیگری شخصی فاضل و دانشمند در مجلس (فرهاد میرزا، ۱۳۶۹؛ ۱۴۰). بنا بر این مصراع عربی در ادامه مطلب فارسی با تشبیهی مضمّر است که آن دو را به خصیب و مصر مانند کرده است. ابونصر خصیب بن عبد الحمید بن ضحاک جرجانی الاصل و صاحب مصر اصلش از مذار ممدوح ابونواس بود. این شخص پدر ابوالعباس احمد بن نصر الخطیب وزیر منتصر عباسی است که به سال ۲۴۸ هجری قمری به جزیره کرت تبعید شد وجد احمد بن اسماعیل بن احمد خصیب است که کاتب عبیدالله بن عبدالله بن طاهر و مردی بلیغ و ادیب و شاعر بود خصیب از طرف هارون الرشید عامل مصر گشت (دهخدا، ذیل خصیب)

ب: در دنیای شمالی تویی ساخته‌اند به خیال که گلوله او حیز این فضا بیرون برود و به کره ماه بخورد و ماه چندین هزار ساله را تباه کند. الحمدلله که آن لوله ریخته نشد و آن گلوله گسیخته نگشت. حالا هم چه ضرور است که به یک قوت یموت و لایموت عوامل ملک و ملکوت بر باد رود (فرهادمیرزا، ۱۳۶۹؛ ۱۷۴)

فَلَمَّا أَكَلْنَاهَا وَ دَبَّ دَبِيْهُهَا إِلَى مَوْضِعِ الْأَشْرَارِ قُلْتُ لَهَا قَفِي
مَخَافَهُ أَنْ يَسْطُو عَلَى شُعَاعِهَا فَيَطْلُعَ نَدْمَانِي عَلَى سِرِّي الْخَفِي

زمانی که آن شراب را خوردیم و سرایت کرد سرایت کننده آن به موضع اسرار که دل باشد گفتم به او توقف کن. از برای ترس حمله شعاع و پرتو آن. پس ندیمان من از سر پنهان من مطلع شوند.

بیت تمثیلی برای مضمون عبارت فارسی است و در ظاهر قید زمان است با رابط (لَمَّا)

ج: ان شاء الله همیشه با عیش و سرود و نای ورود با جوانان به خمار و با عوانان به قمار مشغول باشید به قول ابونواس:

إِنَّمَا الدُّنْيَا غُلَامٌ وَ طَعَامٌ وَ مُدَامٌ وَإِذَا فَاتَكَ هَذَا فَعَلَى الدُّنْيَا سَلَامٌ

(ابونواس، ۱۹۸۰ م؛ ۹)

دنیا عبارت است از غلام و طعام و شراب و اگر این سه از تو فوت شود باید از جهان گذشت.

فرهاد میرزا در پایان نامه برای شعاع السلطنه آرزوی شادی و خوشی و خوشگذرانی می‌کند و این بیت ابونواس را در ظاهر بدل و در معنا جهت تاکید آورده است. در کتاب انعما به غلط ثبت شده است.

۲-۴-۵ ابو هلال عسکری

الحمدلله به غیرت ملوکانه و حمیت شاهانه لشکر جرّار به این دیار مامور فرمودند (فرهاد میرزا، ۱۳۶۹؛ ۱۹۹)

بِجَيْشٍ تَضِلُّ الْبُلُقُ فِي حَجَرَاتِهِ
بِثَرِبٍ أَخْرَأُ وَ بِالْشَامِ قَادِمُهُ

(ابو هلال عسکری، ۱۴۰۰ ق؛ ۶۹)

به لشکری که اسبهای ابلق در اطراف و نواحی آن گم شوند، لشکری که آخرش در یثرب است و اولش در شام (اشاره به انبوهی لشکر است)

فرهادمیرزا در توصیف عظمت و قدرت و انبوهی لشکر اعلی حضرت این بیت را اغراق‌گونه آورده است. موارد مشخص شده در کتاب خطا ضبط شده است. عبارت عربی با رابط بجیش بدلی است برای عبارت (لشکر جرار) که مشمول توصیف و اطناب هم شده است.

۲-۴-۶ ابو عبدالله احمد بن ابی فتن

وزیر جان، بعد از ولوله شر و سلسله قهر و خوف آزار و طوف، شنیدم باز دخیل نظام امور و کفیل مهامّ جمهور شده‌اید، آفرین بر آن زهره شیر و عرضه وزیر؛ ای کاش قدری از آن قوت قلب از شما سلب و به این بنده درگاه جلب می‌شد، مصداق حالت من قول شاعر است: (فرهاد میرزا، ۱۳۶۹؛ ۲۸۵)

تَمْشِي الْمَنَايَا إِلَى غَيْرِي فَأَكْرَهُهَا فَكَيْفَ أَمْشِي إِلَيْهَا بَارِزَ الْكَتْفِ
ظَنَنْتُ أَنْ نِزَالَ الْقَرْنِ مِنْ خُلُقِي وَإِنْ قَلْبِي فِي جَنَبِي أَبِي دُلْفِ

(ابن خلکان، ۱۳۲۴، ج ۴)

مرگ به سوی دیگران می‌رود و من آن‌ها را دوست ندارم. پس چگونه با شانه‌های باز به سوی مرگ بروم؟
گمان کردی که جنگ کردن از خلق من است و قلب من در میان دو پهلوی ابودلف است؟ یعنی فکر کردی شجاعت من مثل شجاعت ابودلف است؟

این دو بیت شعر از ابو عبدالله احمد بن ابی فتن است که خطاب به زنش گفته و تفضیل آن را در ضمن اخبار ابو دلف عجللی در جلد چهارم و فیات الاعیان می‌توان یافت. ابودلف عجللی قاسم بن ادریس بن معلق عجللی کرجی معروف به ابودلف عجللی (درگذشته ۲۲۵ یا ۲۲۶، بغداد) از فرماندهان نظامی برجسته مأمون عباسی و معتصم عباسی و از شاعران عرب زبان است که تألیفاتی نیز در این زمینه دارد. وی که مذهب تشیع را برای خود برگزیده بوده سر سلسله سلاطین بنودلف است و داستان او با افشین در تاریخ مسعودی بسیار معروف است (دهخدا، ذیل ابودلف).
فرهاد میرزا ابیات عربی را در توصیف و تمثیل مضمون فارسی و بدل برای «قول شاعر» است.

۲-۴-۷-۷ متنبی

الف: غفله آن حادثه کارته که هیچ زمان و اوان در این ولایت معهود نبود؛ اتفاق افتاده استخلاص من در آن میان غریب‌تر از همه بود که در آن تیرباران از فضل الهی و اقبال اعلی حضرت شاهنشاهی جستیم و رستیم و الحمدلله خستیم و شکستیم (فرهاد میرزا، ۱۳۶۹؛ ۱۹۹)

فَلَيْسَ الْفِرَارُ الْيَوْمَ عَارًا عَلَى الْفَتَى إِذَا عُرِفَتْ مِنْهَا الشَّجَاعَةُ بِالْأَمْسِ

امروز فرار برای جوانمرد شجاع ننگ نیست آن زمان که شجاعت روزگاران گذشته اش شناخته شود.

فرهاد میرزا در این سطور از فرار در واقعه اشراورامان و جنگی که رخ داده بنا به شرایط و مصالحی است سخن می‌گوید. بیت عربی تأکید می‌کند که فرار او به سبب ترس و بی‌درایتی نبوده است و باید شجاعت و خدمات دیرین او را به یاد آورند. موارد مشخص شده در کتاب اشتباه بود که تصحیح شد. در موسوعه این بیت از عبدالله بن غلفا آمده است؛ اما در کتاب شاعر این شعر متنبی است.

ب: به محارست ناموس و ممارست قاموس پرداخته و به حرمت ظاهر و انزوای بیت ساخته بودم، آن را هم آسمان نگذاشت (فرهاد میرزا، ۱۳۶۹؛ ۴۶)

مَا كُلُّ مَا يَتَمَنَّى الْمَرْءُ يُدْرِكُهُ تَجْرِي الرِّيحُ بِمَا لَا تَشْتَهِي السُّفُنُ

تمام امور روزگار برخلاف آرزو و میل انسان است، چنانچه وزش بادهای برخلاف خواهش و روزی کشتی‌هاست. نویسنده با ذکر این بیت از نامرادی و ناکامی خویش سخن گفته و اینکه گاهی انسان با همه تدبیرها و تلاش‌ها به هدف و مطلوب خود نمی‌رسد و ناکام می‌ماند. این بیت عربی تمثیل است که در ادامه سخن فارسی آمده است.

ج: فُزْتُ الْمَرْتَبَتَيْنِ وَ حُزْتُ الرُّتَبَتَيْنِ أَهْنِيكَ بِأَحْدِيهِمَا بِالرَّفَاءِ وَالْبَنِينَ وَ بِالْآخَرِ بِالْبَقَاءِ مَدَى السِّنِينَ (فرهاد میرزا، ۱۳۶۹؛ ۵۶)

وَهُمَا إِذَا اجْتَمَعَا لِنَفْسٍ مَرَّةً بَلَغْتَ مِنَ الْعِلْيَاءِ كُلِّ مَكَانٍ

هرگاه این دو تا به یکدفعه با هم جمع شوند، می‌توانی به علو و بلندی به هر مکانی برسی.

فرهاد میرزا بابت وصلت و ازدواجی که صورت گرفته ابتدا با یک مثل عربی و سپس با یک شعر از متنبی آن وصلت را تبریک گفته است و این بیت را در ادامه آورده است. مثل عربی چنین است: دو مرتبه بر تو تبریک و تهنیت می‌گویم: یکی با بِالرِّفَاءِ وَالْبَنِينَ یعنی به امید رفاه و سازگاری و فرزندان زیاد (ناظمیان، ۱۳۹۳، ۹۶) و تهنیت دوم با بِالْبَقَاءِ مَدَى السِّنِينَ یعنی سالیان دراز باقی بمان.

۷-۴ ابو تمام

هر چند که هر سال عطا می‌فرمودند حتی نارنج که با رنج از آن اشجار چیده‌اند امسال در غیاب این بنده به نور چشمان فرخنده بخشیده‌اند، راستی وجودی مغتنم و ذاتی محترم است (فرهاد میرزا، ۱۳۶۹؛ ۱۸۸)

هِيَهَات لَا يَأْتِي الزَّمَانُ بِمِثْلِهَا إِنَّ الزَّمَانَ بِمِثْلِهَا الْعَقِيمِ

هیاهات روزگار مثل او دیگر نمی‌آورد؛ زیرا روزگار برای آوردن مثل او عقیم و ناز است.

فرهاد میرزا در این نامه از اعتضادالسلطنه به سبب کم لطفی‌هایی که نسبت به او روا داشته و اینکه شخص دیگری را مورد لطف قرار داده است گلایه کرده اما در ادامه نامه تأکید می‌کند که آن شخص محترم و شریف است بیت با رابط شبه فعل (هیاهات) در توصیف و تأکید نثر آمده است.

۵-۲ شاعران ایرانی

۱-۵-۲ صفویه

شیخ بهایی

حَسْبُنَا كِتَابُ اللَّهِ كه از تلاوت او هر صباح ناچارم، که تعویذ فلاح است و حرز نجاح. راستی باقی مایه خرافات است و مایه آفات، مصراع: كُلَّمَا حَصَلْتُمُوهَا وَسَوْسَهُ (فرهاد میرزا، ۱۳۶۹، ۶۹)

أَيُّهَا الْقَوْمُ الَّذِي فِي الْمَدْرَسَةِ كُلَّمَا حَصَلْتُمُوهَا وَسَوْسَهُ

(شیخ بهایی، ۱۳۸۸؛ ۲۵۵)

ای گروهی که در مدرسه هستید هر چه خوانده‌اید مشمول وسوسه است.

فرهاد میرزا قرآن و علم دین را اصل و اساس دانسته و بقیه علوم را فرع و حتی گاهی مایه گمراهی می‌داند و این مصرع را در تأیید و تأکید حرف خویش آورده است.

۲-۵-۲ قاجاریه

فرهاد میرزا

الف: ولی امیدوارم که آن سلاله دودمان جلالت و خلاصه خاندان رسالت که منبع علم و کمال و منبع فضل و افضال است در این اشعار سست و گفتار ناتندرست به عین اغماض نگرند و به شین اعراض نگرند ان شاءالله در نظر شریف سرکار والا موقع قبول خواهد یافت و در تغییر و تبدیل هر چه بفرمایند مختارند زیاده زحمت است.

جَدِّ يَا أَصْلَ الْفُرُوعِ فَرَعَ الْأَصُولِ	يَا بْنَ بَحْرِ الْعُلُومِ وَابْنَ الْأَمَّا
مِنْ بَعْدِ أَنْ دَنَتْ بِذُبُولِ	أَنْتَ أَرْوَيْتَ رَوْضَةَ الْفَضْلِ
الَّتِي فِي الثَّرَى لِأَلِ الرَّسُولِ	أَنْتَ اسْمُ الْكِتَابِ رَسْمُ الطُّلُولِ
لَا عَفَى اللَّهِ رَسْمَ هَذِي الطُّلُولِ	لَا مَحَى اللَّهِ اسْمَ هَذَا الْكِتَابِ
قُلْتَ بِالْأَمْسِ لَاوْفَا لِمَلُولِ	أَنْتَ صَدَّقْتَنِي بِقَوْلِ الْأَذَى
أَنْتَ أَلْزَمْتَهُمْ بِفَضْلِ الدَّلِيلِ	خَذَلُونِي وَكَذَّبُونِي أَمَّا
كُوكِبٌ فِي دُجَى وَلَيْثٌ بَغِيلِ	رَضِيَ اللَّهُ عَنْكَ مَا دَامَ يَسْرَى

(فرهاد میرزا، ۱۳۶۹، ۱۳۸)

ای پسر دریای علوم و بزرگواریها و ای اصل فرع‌ها و فرع اصل‌ها
تو سیراب نمودی بستان فضل را پس از آنکه نزدیک بود خشک شود.
تو اسم کتاب هستی و رسم منازلی هستی که خاک آل پیغمبر است.
محو نکند خدا اسم این کتاب را و نابود نکند خدا رسم این طول را
تو قول مرا تصدیق کردی آن قولی که دیروز گفتم لاوفا لملول
مرا ترک و تکذیب کردند تو ملزم ساختی ایشان را به دلیل که فاضلی میان حق و باطل است.
خداوند از تو راضی باشد تا زمانی که سیر می‌کند ستارگان را در شب و شیر را در بیشه
فرهاد میرزا خطاب به سید حسین نواده مرحوم بحر العلوم سروده به جهت تشکر و قدردانی از لطف و حمایت او
ممدوح خود را با این اوصاف توصیف می‌کند: پسر دریای علوم و بزرگواریها، اصل فرع‌ها، فرع اصل‌ها، سیراب کننده
بستان فضل، اسم کتاب، رسم منازل آل پیغمبر. در آخر هم دعای تأیید دارد.
ب: جهت را معلوم دارید و علت را مرقوم. چنانچه در مقام تیسر به تعدیل این مطلب گرایند هم اقدس باری
خرسند و خشنود است و هم اعلی حضرت شهریاری - خَلَدَ اللَّهُ مُلْكَهُ - جواب فرمودند: درست خواهد شد، انتهی،
زیاده جسارت است.

بِكَ أَشْكُرُ وَأَشْكُو بِكَ أَسْمَعُ وَأَدْعُو

(فرهاد میرزا، ۱۳۶۹؛ ۳۴۴)

به تو شکایت می‌کنم و به تو شکر می‌کنم و به تو گوش می‌کنم و به تو دعا می‌کنم.
از سبک و سیاق عبارات و جمله‌ها به نظر این بیت سروده خود فرهاد میرزا باشد. این بیت بیشتر جنبه دعاگونه و
تشکر را دارد و در ادامه عبارات فارسی آمده است.

فَحَمْدًا لَهُ ثُمَّ حَمْدًا لَهُ عَلَى مَا هَدَانَا جَمِيلُ النَّعَمِ

(فرهاد میرزا، ۱۳۶۹؛ ۱۴۶)

سپاس او را باد، شکر و سپاسی دیگر، به خاطر این همه نعمتهای خوش وی
به نظر از خود عباس میرزا است. این بیت جنبه دعاگونه دارد و فرهاد میرزا در ماه رمضان سنه ۱۲۸۴ بعد از ناخوشی
و بیماری مهلکی که در ماه شعبان مبتلا شده بود این نامه را نوشته است و در آن نامه از اینکه دوباره سلامتی خود را
به دست آورده است اظهار شادمانی می‌کند و این بیت را در ادامه سخنش آورده است.

نامعلوم

از این واهمه شحنی سیاه اُنْثی گایِ خنْثی نمای تا سَحنه گریخت. کنیزهای عزیز و دایه پرمایه و خدم و حشم که محرم این کار و مجرم این عار بودند، هر یکی به جایی متواری گردیدند.

یَشْتَری ظَهْرَ حِمَارٍ بِقَنْطَارٍ وَیَكْتَری جُحْرَ فَاَرٍ بِدینارِ

(فرهادمیرزا، ۲۱۲، ۱۳۶۹)

پشت الاغ را با پوست گاو پر از زر می‌خرد و سوراخ موش را با دیناری کرایه می‌کند. در این عبارت فرهادمیرزا از آن ماجرای بی‌آبرویی که رخ داده بود و دستگیری و مجازات مجرمان سخن گفته و اینکه خاطیان و مجرمان از ترس به هر چیزی و هر راه نجاتی متوسل میشدند و این بیت عربی به شکل قید کیفیت تمثیلی برای عبارات فارسی است. سحنه نام مکانی در همدان است (یاقوت حموی، ۱۳۹۷، ج ۳، ذیل سحنه) = در باب قلمدان معهود حسب الامر مطاع به حضور مبارک فرستادم. بندگان حضرت والا دریافت خواهند داشت؛ چنانچه خالی از کلفت زر و زیور است و عاری از کسوت اصغر و احمر. هر آینه چون شاهدان بی‌پیرایه در نظر پاکبازان زیباتر است «معشوق خوبروی چه محتاج زیور است» ولی از حقارتش خجلم و از عدم قابلیتش منفعل، به این بیت حکیم همدانی تمسک بسته معذرت می‌خواهم:

الْمَرْءُ يُهْدِي عَلَى مِقْدَارٍ قُدْرَتِهِ وَالْغَمْلُ يَعْدُرُ فِي الْقَدْرِ الَّذِي حَمَلَا

(فرهاد میرزا، ۱۳۶۹؛ ۳۴۴)

هر کس به قدر قدرت خود هدیه می‌دهد و مورچه به بیش از قدرت حملش معذور است. بیت عربی در جایگاه تمثیل برای مضمون فارسی است. فرهاد میرزا در متن آورده است که این شعر از حکیم همدانی است. شاید از آن حکیم همدانی شاعری هم عصر فرهادمیرزا و از دوستان او بوده است.

نتیجه‌گیری

با بررسی ابیات عربی منشآت فرهادمیرزا نتایج زیر حاصل شد:

تعداد ابیات عربی به نسبت حجم کتاب اطناب گونه نیست. این ابیات و مصراع‌ها از دوره‌های مختلف تاریخ ادبیات عرب هم‌چون جاهلی، مخضرم، اموی و عباسی است؛ اما بیشترین بسامد از دوره عباسی است. سهوها و اشتباهات بسیاری در اشعار و عبارات عربی دیده و اصلاح شد. نیز ثبت شعر با اصل دیوان اختلاف دارد. سراینده اندی از ابیات مشخص نشد و با توجه به اینکه خود فرهاد میرزا هم شاعر بوده احتمال می‌رود سروده خود او باشد. چندین بیت عربی سروده خود فرهادمیرزا هم وجود دارد که دلالت بر تسلط او به زبان عربی دارد.

اشعار بیشتر در ادامه مطلب فارسی و تمثیل هستند؛ استفاده از ضرب‌المثل‌های عربی مثل بالرفا والبنین گواه مطلب است. در بعضی از موارد تأکید و تأیید موضوع. اطلاعات فرهنگی اجتماعی، حکمی و اخلاقی بسیاری در مضمون اشعار عربی دیده می‌شود هم‌چون تفأل زدن به پرواز پرنده، سفارش به حفظ حرمت، پرهیز از حسد، بی‌وفایی روزگار، بی‌ثباتی مقام‌های دنیوی. نیز مضامین شعری هم‌چون هجو و طنز و مدح اغراق گونه در کتاب دیده می‌شود.

منابع

- ابو الفرج اصفهانی، علی بن حسین (۱۳۲۳)، الاغانی، مصحح احمد شفقیطی، بیروت: دارالکتب.
- ابونواس (۱۹۰۸)، دیوان ابونواس، تحقیق بهجت عبدالغفور الحدیثی، بغداد: دارالرساله للطباعة.
- ابن خلکان، احمد بن محمد (۱۲۵۶)، و فیات الاعیان، مصحح عباس احسان، بیروت: دارالفکر.
- البغدادی، عبد القادر بن عمر (۱۴۱۸ هـ)، خزانه الادب، تحقیق و شرح: عبد السلام محمد هارون، القاهرة مکتبه الخانجی، الطبعة الرابعة.
- بهای، محمد بن حسین (۱۳۸۸)، کشکول، به کوشش صادق برزگر، قم: صبح پیروزی.
- تأبط شراً (۱۴۰۴)، دیوان تأبط شراً، به تصحیح علی ذوالفقار، بغداد: دارالغرب اسلامی.
- الدوئی، ابولاسود (۱۳۹۵)، دیوان ابولاسود، ریاض: المملكة العربية السعودية.
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷)، لغت‌نامه، چاپ دوم از دوره جدید، تهران، دانشگاه تهران.
- ذبیانی، نابغه (۱۴۲۶)، دیوان نابغه ذبیانی، مصحح طماس حمدو، بیروت: دارالمعرفه.
- ذهنی تهرانی، سید محمد جواد (۱۳۷۵)، الکلام الغنی؛ شرح فارسی بر باب اول مغنی، جلد ۱.
- راغب اصفهانی، ابوالقاسم الحسین بن محمد (۱۴۰۲)، محاضرات الادبار و مجاورات الشعرا و البلغا، بیروت: شرکت دارالارقم بن ابی الارقم.
- شافعی، محمد بن ادريس (۱۳۸۰)، دیوان شافعی، تحقیق و جمع آوری مجاهد مصطفی بهجت، شرح و ترجمه فارسی عباس اطمینانی، سنج: دانشگاه کردستان.
- عسکری، ابوهلال (۱۴۰۰)، دیوان العسکری، به تصحیح جورج قناز، دمشق: ناشر المطبعة التعاونية.
- عمروین کلثوم (۲۰۰۶)، معلقه عمروین کلثوم، به کوشش مختار سیدی، دمشق، مکتبه الرازی.
- معمدالدوله، فرهاد میرزا (۱۳۶۹)، منشآت، تصحیح غلامرضا طباطبایی، تهران: انتشارات علمی.
- المیهنی، محمد بن عبد الخالق (۱۳۷۵)، دستور دبیری، تصحیح سید علی رضوی بهابادی، یزد: بهاباد.
- ناظمیان، رضا (۱۳۹۳)، فرهنگ امثال و تعابیر، تهران: فرهنگ معاصر.
- نخجوانی، هندوشاه بن سنجر بن عبدالله (۱۳۵۷)، تجارب السلف، تصحیح و اهتمام عباس اقبال، چاپ سوم، تهران: کتابخانه طهوری.
- یاقوت حموی، شهاب الدین ابن عبدالله (۱۳۲۴)، معجم البلدان، بیروت: دارصادر.
- مقاله
- بهزادی، ناهید (۱۳۸۰)، منشآت فرهاد میرزا، کتاب ماه تاریخ و جغرافیا، ۱۳۸۰، ش ۵۱ و ۵۲، صص ۴۰-۴۵.
- عبیدی نیا، محمدمیر ورحیم کوشش شبستری و سیدمحسن مهربانی (1398)، بررسی جایگاه لغت و کاربرد آن در منشآت فرهادمیرزای قاجار، هفتمین همایش ملی متن‌پژوهی ادبی، صص ۱-۱۴.
- مردانی، فیروز (۱۳۷۷)، ترسل و نامه نگاری در ادب فارسی، کیهان فرهنگی، آبان ماه، ش ۱۴۷، صص ۳۷-۴۳.

Analysis of Arabic poems in Farhad Mirza's Monshaat

Dr. Mohammad Reza Najarian (Corresponding Author)

Professor, Department of Persian Language and Literature, Yazd University

Farzaneh Saadatmand

PhD Student, Persian Language and Literature, Yazd University

Abstract

Farhad Mirza Motamed al-Dawla (1233-1305 AH) was one of the princes and statesmen of the Qajar era. In addition to holding government positions, he had a scientific and cultural personality and left behind works, one of those is his Monashat. These Monashat include writings or letters whose audience in the Nasrid era was often the royal family or government officials. The style of the writings is manuscript and prose, in which literary techniques are abundant. In this work, he used Arabic poems in his letters on various occasions. These poems are from poets of different periods of Arab literature such as Nabagheh Dhubayani, Tabbat Sharra, Abu al-Atahiya, Abu al-Aswad al-Duali, al-Mutanabbi, Abu Nuwas, Abu Hilal al-Askari, and etc. The author aims to find the poets of Arab poetry in this article and, after analyzing the historical, cultural and political information contained in the poem, express its semantic relationship with the text. The research method is analytical-descriptive and document-library

Keywords: Farhad Mirza, Monshaat, Arabic poetry, Persian prose, 13th century

مؤلفه‌های شعر زنانه در شعر محجوبه هروی

دکتر محمدرضا نجاریان (نویسنده مسئول)

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد

reza_najjarian@yazd.ac.ir

بسام الدین حازم

کارشناس ارشد بین‌المللی دانشگاه یزد

hazimbasmuddin@gmail.com

چکیده

محجوبه هروی (۱۲۸۵ - ۱۳۴۵ ه. ش) شاعر توانای بادغیس «کُشک هرات» در قرن سیزدهم هجری معاصر با حکومت امیر عبدالرحمان خان است که از پدرش فقه و صرف و نحو و ادبیات و علوم دینی و خوشنویسی آموخت. سروده‌های او شامل پنج هزار بیت در قالب غزل، قصیده، مُمخّس و رباعیات به چاپ رسیده است. دیوان محجوبه به کوشش محمد غلام غواص، در سال ۱۳۴۷ ش. / ۱۹۶۸ م. در هرات منتشر شده است. در اشعار او مضامین دینی و مذهبی، حماسی، اصطلاحات طبیعی، وصف طبیعت، بهار و عید، علم و دانش، غم و اندوه و فریاد زنانه و مظلومانه توأم با اعتراضی شجاعانه دیده می‌شود. موضوع این مقاله بررسی مؤلفه‌های مهم شعر زنانه در اشعار محجوبه هروی است؛ هم‌چون: زبان و جنسیت، واژگان، نحو، نگرش‌های زنانه، مسائل اجتماعی و سیاسی و فرهنگی زنان افغانستان.

کلیدواژه‌ها: محجوبه هروی، شعر معاصر افغانستان، شعر زنان، ادبیات پایداری.

مقدمه

بیان مسأله

به طور کلی زبان به دو دسته علمی (حقیقی) و ادبی (مجازی) تقسیم می‌شود که شکل و ساختار کلام وجه تمایز آنهاست. در زبان عملی بافت کلام به گونه‌ای است که معنا سهل‌الوصول و فاصله زبان و معنا بسیار نزدیک باشد؛ اما در زبان ادبی ساختار زبان به گونه‌ای است که مخاطب با درنگ به معنا پی می‌برد. از این روی می‌توان پدیده‌های زبانی را بنا بر هدف گوینده از به کار بردن عناصر زبانی تقسیم کرد. تودوروف می‌گوید: «اگر آن‌ها را با هدفی کاملاً کاربردی جهت ارتباط به کار بریم، با نظام زبان کاربردی روبه‌رویم که در آن‌ها نماهای زبانی ارزش مستقل ندارد و چیزی نیستند جز وسیله ارتباطی؛ اما می‌شود نظام‌های زبانی دیگری را تصور کرد که در آن‌ها هدف کاربردی به مرتبه دوم عقب می‌نشیند و نمادهای زبانی ارزشی مستقل به دست می‌آورد» (تودوروف، ۱۳۸۵، ص ۳۹). در کارکرد دوم، زبان، تنها معنا را همراهی نمی‌کند بلکه خود دلالتی مستقل دارد.

ورت‌گرایان روس، زبان را عنصر اصلی آفرینش شعر می‌دانند. به عقیده آن‌ها شعر «تهاجمی سازمان یافته بر زبان عادی» (ولک و وارن، ۱۳۸۲، ص ۱۹۰) است. شعر نظام حاکم بر زبان مرسوم را درهم می‌ریزد. یاکوبسن معتقد است: «تدبیرات، نمایشگر درهم ریختن سازمان یافته گفتار متداول است» (تری ایگلتن، ۱۳۶۸، ص ۴).

زبان ابزار انتقال معنا، هیجانات ذهنی و عاطفی و اندیشه‌هاست و بخش عمده نوآوری و خلاقیت در حوزه زبانی آثار ادبی شکل می‌گیرد. البته تفکیک زبان مردانه از زنانه و بازشناسی گفتار مردان از زن چندان آسان نیست. در هر زبانی برخی از سازه‌های زبانی در گفتمان یکی از دو جنس مذکر و مؤنث رواج بیشتر دارد. هر یک از دو جنس زن و مرد ساختارهای زبانی متفاوتی را به کار می‌برند. اگر در زبانی عناصر بر تفاوت‌های جنسی و مذکر و مؤنث دلالت دارند به زبان مربوط نیست؛ بلکه نتیجه ارزش‌های فرهنگی و باورهاست. ما نمی‌توانیم منکر وجود گفتار زنانه یا گونه کاربردی زنانه در زبان فارسی باشیم.

۱-۲ سابقه پژوهش

درباره محجوبه هروی از نویسندگان مختلف پژوهش‌هایی وجود دارد که به اهم آن اشاره می‌شود: علی اکبر مشیر سلیمی در کتاب «زنان سخن‌ور» (۱۳۳۷) سرگذشت چندین تن از شاعران زن را با نمونه‌هایی از شعر آنان می‌آورد که به سرگذشت محجوبه هروی نیز اشاره کرده و اشعار او را پنج هزار بیت گفته است. محجوبه را بانوی سخنور، آزاده و هواخواه آزادی و دموکراسی دانسته است.

محمد حنیف بلخی در کتاب «پرطاووس» (۱۳۶۴) ذیل معرفی شاعران و سخن‌سرایان افغانستان، با ذکر سرگذشتی از محجوبه بیان می‌کند که او در جشن استقلال ۱۳۴۱ ه. ش از طرف مراکز علمی و ادبی در کابل دعوت شده بود. اکثر شاعران موجود با او مشاعره نمودند که هر یک را به سبک شیرین جواب داده است.

اسماعیل شفق در مقاله «بازگشت ادبی در شعر فارسی افغانستان» (۱۳۹۰) یادی از محجوبه هروی کرده، او را از جمله شاعران معروف قرن سیزده دانسته و نمونه‌ای از شعرش را ذکر نموده است.

روح الامین امینی در کتاب «جنبش‌های اجتماعی زنان مجموعه مقالات» (۱۳۹۳) محجوبه هروی را از جمله زنان روشنفکر بیان نموده است.

محمد شعیب مجدّدی در کتاب «شاعران آزاد در قفس» (۱۳۹۶) به سرگذشت شاعرانی پرداخته است که در حالات ناگوار و ناهنجار با درد تبعد، غم جدایی، افسانه‌تنبهایی همراه با احساس آزاد اندیشی به سر می‌برده‌اند؛ نیز از زندگی محجوبه هروی شاعر زن نیمه نخست سده حاضر سخن می‌راند.

مژگان فرامنش در کتاب «چاردیواری» گزیده شعرهای محجوبه هروی (۱۳۹۷) درباره زندگینامه محجوبه، آغاز شاعری، خانواده، مناصب شغلی، شیوه شاعری، روزنامه‌نگاری و تأثیرپذیری از شاعران دیگر ذکر می‌کند.

مژگان فرامنش در مقاله «نقد و بررسی سروده‌های محجوبه هروی» (۱۳۹۸) از چهار زاویه زبانی، محتوایی، زنانگی و تأثیرپذیری و تأثیرگذاری، شعر محجوبه را نقد کرده است. به لحاظ محتوایی، در شعر او زن منفعلی دیده می‌شود که از همه زندگی شکایت دارد، کاملاً شعر غمگینانه هست. از زاویه زنانگی، زنی که در پشت جملات شعر دیده شده چهره مردانه دارد؛ یعنی ظرافت و لطافت زنانه را نمی‌توان در شعرهایش یافت.

ذکیر فقیرزاده در پایان‌نامه کارشناسی ارشد با عنوان «سبک‌شناسی اشعار محجوبه هروی» (۱۳۹۹) اظهار کرده که بیشتر سبک زبانی دوره بازگشت در شعر شاعر دیده می‌شود، اما در حوزه مؤلفه‌های زنانه در پایان‌نامه مذکور تحقیق جامعی دیده نمی‌شود.

۱-۳- ضرورت و اهمیت تحقیق

شناخت کارکردها و ظرفیت‌های زبان، یکی از عناصر موفقیت هر شاعر یا نویسنده‌ای است که عرصه را برای هنرنمایی‌ها و ایجاد خلاقیت‌های وی فراهم می‌آورد. در هر متن ادبی نشانه‌ها، نظام‌ها، سنت‌های هنری و زبانی ویژه‌ای وجود دارد که هویتی ادبی به آن‌ها می‌بخشد و می‌توان آن‌ها را به دلیل بسامد زیاد به عنوان ویژگی‌های سبکی آن آثار قلمداد کرد. سروده‌های محجوبه بازگوکننده دردهایست که متحمل می‌شود. بیان پر سوز این بانوی آزاده ما را بر آن می‌دارد تا مؤلفه‌های زنانه را بیان کنیم. در هر زبانی برخی از سازه‌های زبانی در گفتمان یکی از دو جنس مذکر و مؤنث رواج بیشتری دارد. هریک از دو جنس زن و مرد ساختارهای زبانی متفاوتی را به کار می‌برند. اگر در زبانی عناصر بر تفاوت‌های جنسی دلالت دارند به زبان مربوط نیست؛ بلکه نتیجه ارزش‌های فرهنگی و باورهاست. می‌توان گفت «زبان زنانه» وجود ندارد؛ اما نمی‌توانیم منکر وجود «گفتار زنانه» یا «گونه کاربردی زنانه» در زبان فارسی باشیم.

۲- زبان زنان

درمورد زبان زنان پرسش‌هایی مطرح می‌شود، از قبیل اینکه آیا ذاتاً نوشتار زنانه با نوشتار مردانه تفاوتی تعیین‌کننده دارد؟ و اینکه اگر اختلافی وجود دارد چگونه می‌توان نوشتار زنانه را تعریف کرد؟ در این رابطه منتقدان قائل به زبان زنانه و مردانه هستند. تحقیقات نشان داده است که میان جنسیت و رفتار زبانی همبستگی‌هایی وجود دارد و به همین سبب است که زبان زنان و مردان تفاوت‌هایی با یک‌دیگر پیدا می‌کند که بر حسب میزان ارتباط‌های اجتماعی زنان و مردان کم و زیاد می‌شود؛ بدین صورت که تفاوت‌ها گاهی در حد اصطلاحات و ویژگی‌های آهنگ کلام باقی می‌ماند

و گاهی نیز تا سطح واژگانی، دستوری و آوایی گسترش می‌یابد (نصرالله امامی، ۱۳۸۵، ص ۲۸۷). زبان‌شناسان اصطلاح گویش جنسیتی را برای بیان تفاوت‌های زبانی دو جنس وضع کرده‌اند که بر اساس آن گویش جنسیتی به گونه‌ای از زبان گفته می‌شود که تداعی کننده گوینده مذکر و مؤنث است. این تفاوت‌ها میان آثاری که زنان و مردان نوشته‌اند؛ نیز باید به گونه‌ای خود را نشان دهد. برخی معتقدند توصیف زن در آثار مردانه به وسیله مردان و با ابزارهای زبانی مردسالار صورت می‌گیرد و به همین دلیل، زنان خود را با میانجی‌گری زبانی مردانه می‌شناسد و از این رو، فهم زنان از خویشتن نمی‌تواند فهمی اصیل باشد.

۲-۱- سبک‌شناسی فمینیستی

اصطلاح سبک‌شناسی فمینیستی را نخستین بار در نوشته‌های «سارا میلز» می‌بینیم. پژوهش سبک بر اساس دیدگاه سبک‌شناسی فمینیستی، بنیادی ایدئولوژیک دارد که در واقع عبارت از خوانش اجتماعی متن و بررسی وضعیت یک ایدئولوژی در سخن است. کار سبک‌شناسی زنانه، عبارت است از بررسی سبک از چشم‌انداز باورها و عقاید مربوط به موقعیت اجتماعی و حقوق زن (فتوحی، ۱۳۹۰، ۳۹۵).

۲-۲ - مبانی سبک زنانه

بحث از سبک‌شناسی زنانه با این سؤال شروع می‌شود که سبک زنان در کدام بخش‌های اثر ادبی نمایان می‌شود؟ در ساخت‌های زبان، شگرد روایت، فرم و صورت‌های زیبایی‌شناسیک یا چیزی دیگر؟. دو مسأله را جدا از هم به بحث می‌گذاریم: یکی مسأله زبان و جنسیت و دیگری ماهیت ادبیات زنان یا زنانه‌نویسی. در موضوع نخست نسبت جنسیت و ذات زبان بحث می‌شود و موضوع دوم یعنی ماهیت زنانه‌نویسی به بررسی سرشت نوشتار زنان، مسائل و روحيات زنان و بازتاب هویت زنانه در ادبیات زنان می‌پردازد.

۲-۲-۱- زبان و جنسیت

آیا می‌توان برای ذات زبان، ویژگی‌های زنانه و مردانه یا مذکر و مؤنث قائل شد؟ به نظر نمی‌رسد که عناصر زبان در ذات خود، با جنسیت ربطی داشته باشند یا تمایزهای جنسی را نشان دهند. زبان‌شناسان اصطلاح «گویش جنسیتی» را برای بیان تفاوت‌های زبانی دو جنس وضع کرده‌اند. گویش جنسیتی به گونه‌ای از زبان گفته می‌شود که تداعی کننده گوینده مذکر یا مؤنث است. این اصطلاح با وجود کاربرد زیادی که دارد چندان روشن‌گر نیست. بخشی از این ابهام ناشی از تفاوت «جنس» با «جنسیت» است، جنس اشاره به مشخصه‌های زیست‌شناسیک و فیزیک بدنی زن و مرد دارد در حالی که «جنسیت» بر مشخصه‌های هر یک از دو جنس بر اساس موقعیت فرهنگی دلالت دارد. «جنسیت» اشاره دارد به نقشی اجتماعی، رفتارها، فعالیت‌ها و اقتضائاتی که یک جامعه معین برای زنان و مردان مناسب می‌داند. «مرد» و «زن» مقوله‌های جنسی هستند ولی «مردانه» و «زنانه» مقوله جنسیتی‌اند. تمایزهای جنسی و زیست‌شناسیک مرد و زن بسیار آشکار است؛ اما تبیین تمایزهای فرهنگی و نقش اجتماعی مرد و زن آسان نیست؛ زیرا نقش و منزلت مرد یا زن در بین گروه اجتماعی و حتی از خانواده‌ای به خانواده دیگر فرق دارد. جنبه‌های جنسی در جوامع مختلف انسانی

تنوع چندانی ندارد در حالی که مسائل مربوط به جنسیت بسیار متنوع است (حق‌شناس، ۱۳۷۰، ص ۴۵). ابهام دیگر ناشی از آن است که اصطلاح گویش جنسیتی با این فرض وضع شده که در برخی جوامع، زبان زن و مرد از بنیاد با هم تفاوت دارند. با آنکه در برخی زبان‌ها کاربردهای خاص جنسی می‌توان دید؛ اما آن کاربردها چه در سطح واژگانی و نحوی و چه در تعبیر یا شگردهای گفت‌وگویی چندان اندک و حتی وابسته به موقعیت‌های متنوع است که نمی‌توان بر پایه آن تمایزهای زبانی جنسیت‌ها را تبیین کرد. با وجود تلاش‌ها و بحث‌های بسیار درباره جنسیت در زبان هنوز ماهیت زبان جنسی به روشنی متمایز و مشخص نیست؛ زیرا وجود عناصر واژگانی و دستوری مذکر و مؤنث در یک زبان، نتیجه قرارداد زبانی و مولود فرهنگ و ذهنیت یک قوم (جامعه زبانی) است. بنابراین زبان در ذات خود حامل تمایز و تبعیض جنسی نیست. امر نامگذاری در اصل، متضمن دلالت است و نه ارزش‌گذاری یا تمایز، مثلاً اسکیموها برای برف بیش از ۵۰ نام دارند؛ ولی فارسی‌زبانان فقط یک نام. تنوع نام برف در زندگی آن مردمان است. بنابراین آنچه تبعیض یا تمایز را پدید می‌آورد، ارزش‌های فرهنگی است (اسمیت و ویلسون، ۱۹۷۹، ص ۶۴). با وجود ابهام در مسئله زبان جنسی برخی پرسش‌هایی که در پژوهش‌های زبان‌شناسی درباره زبان زنان و مردان مطرح می‌شود از این قرار است:

رفتارهای زبانی زنان و مردان چه تفاوتی دارد؟

آیا زنان دارای یک گونه زبانی ویژه هستند؟ آیا «زبان زنانه» به معنی گونه کاربردی وجود دارد؟

مرزبندی دو قطبی (زن/مرد) تا چه حد در ذات زبان وجود دارد؟

تفاوت ساخت‌های آوایی زبان زنان با مردان در چیست؟

آیا ویژگی‌های ساخت‌واژی زبان زنان با مردان فرق دارد؟

آیا در زبان زنان، واژگانی هست که مردان آن را به کار نمی‌برند یا نباید به کار برند؟ (رمزگان زنانه)

ساخت جمله زنان چه تفاوتی با جمله‌های مردان دارد؟ (جنسیت دستوری)

منظور (معنای ثانوی) جمله‌ها در سخن زنان چه تفاوتی با گفتار مردان دارد؟

پاسخ به این پرسش‌ها ساده نیست؛ زیرا تفاوت‌های جنسیتی در زبان یک امر فرهنگی است و از این رو این پرسش‌ها در فرهنگ و جامعه زبانی پاسخ‌های متفاوتی خواهد داشت؛ مثلاً در زبان فارسی به دشواری می‌توان نوشتار (و نه گفتار) زنان در سطوح آوایی، واژگانی و نحوی از نوشتار مردان متمایز کرد؛ زیرا تهیه فهرستی از واژه‌ها و ساخت‌های نحوی فارسی که ذاتاً تعلق به زنان یا مردان داشته باشد ممکن نیست یا در فارسی جنسیت (مذکر و مؤنث بودن اسم و صفت و ضمیر و فعل) وجود ندارد؛ در حالی که در زبان‌های عربی و انگلیسی هست و زبان‌های آلمانی و اسلاوی علاوه بر مذکر و مؤنث برای جنس خنثی نیز عناصر زبانی دارند (باطنی، ۱۳۷۰، ص ۴۶).

عناصری چون صورت‌های آوایی کاربرد واژه‌ها، تعبیر و صورت‌های نحوی هستند که اگر چه ذاتاً ربطی به جنسیت زن ندارند؛ زنان آن‌ها را بیشتر به کار می‌برند و به گونه‌ای برجسب (سخن زنان) دارند. پژوهشگران تلاش‌هایی برای بیان مشخصات زبان زنانه کرده‌اند و مشخصه‌هایی را هم بر شمرند؛ از جمله «لیکاف» در کتاب قدرت گفت‌وگو چهارده مشخصه ذیل را برای توصیف گفتار زنانه برشمرده است:

به نظر می‌رسد زنان اغلب نکات آوایی را با دقت کمتری نسبت به مردان به کار می‌برند.

گستره لحن و آهنگ در سخن زنان تنوع بیشتری نسبت به مردان دارد.

زنان حسن تعبیر و کلمات مصغر را بیش از مردان به کار می‌برند.

زنان صورت‌های زبانی بیانگر را بیش از مردان به کار می‌برند. قید و صفت بیانگر عواطف‌اند؛ ولی اسم و فعل حاوی دلالت عقلانی اند. بسامد قید و صفت در کلام زنان بیش از مردان است.

زنان بیش از مردان از صورت‌های غیر صریح و مبهم زبان استفاده می‌کنند مانند یک جور، یک عالمه.

زنان بیش از مردان در دادن پاسخ صریح طفره می‌روند؛ مثل: خب، من واقعا نمی‌دونم، ولی ممکنه...

الگوهای آوایی مورد استفاده زنان شبیه پرسش‌اند و بیان‌گر شک و تردیدند یا نیاز به تأیید دارند.

صدای زنان جاندارتر از مردان است.

زنان در سخن گفتن بیش از مردان محجوب و مؤدب هستند.

زنان خود را به عقیده واحدی متعهد نمی‌کنند.

زنان در محاوره بیش از مردان مایلند تا دیگری کلامشان را قطع کند و چندان علاقه‌ای به تکمیل بحث و به سر انجام رساندن موضوع ندارند.

زنان هنگام سخن گفتن مراقبند تا زبان درست به کار ببرند. آنان نسبت به مردان از گرامر درست‌تری استفاده می‌کنند و عبارات عامیانه را کمتر به کار می‌گیرند.

سبک ارتباطی زنان بیش‌تر متمایل به همگرایی و همدلی است تا مباحثه و رقابت و مجادله.

زنان در ارتباط کلامی بیش از مردان از عوامل غیرزبانی (اعضای بدن و لحن و آهنگ) بهره می‌گیرند.

زبان‌شناسان ویژگی‌های دیگری نیز برشمرده‌اند؛ مانند اینکه کاربرد جمله‌های ناتمام با مکث و سکوت در سخن زنان بیشتر است. زن‌ها تمایل زیادی به پرسیدن دارند. آن‌ها سه برابر مردان سؤال می‌کنند و اغلب مایلند سؤال‌های کوتاه بیشتری بپرسند و هدف آنان این است که شریک خود را وارد گفت‌وگو کنند. زنان برای بیان نظرات خود، کلمات بیش‌تری به کار می‌گیرند. بخش بزرگی از این امر ناشی از میل آن‌ها به شرح جزئیات و ارائه توضیح بیشتر است. آن‌ها معمولاً نسبت به نیازهای شنونده، حساس‌ترند. زنان همدلی و حمایت زبانی با مخاطب نشان می‌دهند و برای کنترل ارتباط و ادامه گفت‌وگوها می‌کوشند (فتوحی، ۱۳۹۰، صص ۳۹۸-۳۹۹).

۲-۲-۲ - محافظه‌کاری زبان زنانه

پیربوردیو می‌گوید: «زنان زبان موجه (تلفظ موجه) را سریع‌تر می‌پذیرند؛ زیرا آنان در برابر عادات مسلط محکوم به اطاعت هستند و بر اثر تقسیم کار میان جنس‌ها که نقش خاصی را در عرصه مصرف به آن‌ها اختصاص می‌دهد و بر اثر منطق ازدواج که برای زن یگانه راه یا راه اصلی ارتقای اجتماعی است و زنان در مسیرش از پایین به بالا می‌روند، برای پذیرش الزامات جدید بازار کالاهای نمادین، آمادگی بیشتری دارند و این پذیرش در درجه اول در مدرسه صورت می‌گیرد» (اسمیت و ویلسون، ۱۹۷۹، ص ۶۳). کاربران مؤنث در قیاس با جنس مذکر از صورت‌های بهتر و درست‌تر زبان استفاده می‌کنند؛ زیرا آن‌ها نسبت به اهمیت اجتماعی متغیرهای زبانی مربوط به طبقه اجتماعی خود حساس‌ترند.

۲-۲-۳ - زنانه‌نویسی چیست؟

زنانه‌نویسی یعنی نوشتن از مسائل، مشکلات و حالات و روحیات خاص زنان به منظور شناساندن 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 مسائل اند و به لحاظ فقدان تجربه زیستی در نگارش آن به پای زنان نمی‌رسند؛ مثلاً نگارش تجربه عواطف مادری، آغاز حاملگی، احساس مادر شدن و سقط جنین. تنها زنان از عهده نگارش لذت بارداری و کشیدن بار سنگین جنین و گذراندن اوقات با جنین بر می‌آیند (فتوحی، ۱۳۹۰، ص ۳۰۲).

۲-۳ - لایه‌های سبک زنانه

بحث از ویژگی‌های سخن زنانه را در پنج سطح زبانی دنبال می‌کنیم:

۲-۳-۱ - لایه آوایی

گفتار زنانه در فارسی، معمولاً دارای لحنی عاطفی و کشش‌ها و آکسون‌های نرم است. این نرم‌آهنگی، بیان‌گر گونه‌ای لحن احساساتی، مؤدبانه، منفعلانه و خجول است و غالباً درون‌مایه‌ای مبتنی بر خودکم‌بینی و خودکم‌شماری دارد. تکیه بر تأثیرات لحن و آوای کلام در سخن زنان بیش از مردان است. مردان از سه سطح تقابلی زیر و بمی صدا برخوردارند، در حالی که صدای زنان دارای چهار سطح است و این خود سبب می‌شود که آنان بتوانند به راحتی عواطف گوناگون را ابراز کنند. گونه کاربردی زبان زنان را در محاورت روزمره ایرانی، زبان «اوا خواهری» می‌گویند. در سویه مقابل آن گونه زبانی «جاهلی/داهی» و گونه بابا شملی است که زمخت، تحکم‌آمیز و تداعی‌کننده مردانگی است و اگر زنی از این گونه زبانی استفاده کند نشان‌گر خصلت‌های مردانه اوست.

۲-۳-۲ - لایه واژگانی

زنان برای نام‌گذاری دقیق و تفکیک پدیده‌های جزئی از واژه‌های بیشتری استفاده می‌کنند؛ به همین جهت، گستره واژگانی آن‌ها از مردان بیشتر است و طیف واژه‌های متنوعی برای توصیف احساسات و زیبایی‌ها به کار می‌برند. جزئی‌نگری زنان در کاربرد نام رنگ‌ها مشخص می‌شود. آن‌ها رنگ سبز را با طیف‌های جزئی فراوان خوب می‌شناسند مانند سبز ارثی، سبز چمنی، سبز چناری، سبز دودی، سبز سیدی، سبز سیر، سبز شوییدی، سبز علفی، سبز فسفری، سبز فلفلی، سبز لجنی و سبز مغز پسته‌ای؛ اما مردان نام فروع رنگ‌ها را به دشواری به یاد می‌آورند. زنان می‌توانند واژگان ساده را با تسلط بیشتری بیان کنند. بخش خاصی که حوزه‌های گفتار مردانه و زنانه را در فارسی جدا می‌کند دو قلمرو دشنام و نفرین است. دشنام‌ها و نفرین‌های مردان متفاوت از زنان است. زنان از آن رو بیشتر نفرین می‌کنند که از قدرت کمتر برخوردارند و وجه کلام‌شان، تمنّایی و دعایی است. «یکی از مهم‌ترین جنبه‌های زبان ادبی در شاعران زن، میل آنان به استفاده از ابیاتی است که صنایع ادبی ساده‌ای داشته باشند. در شعر زنان، کمتر با صنایع پیچیده‌ای مانند ابهام و ایهام‌های مختلف، تشبیهات مرکب و استعاره‌های پیچیده و مفهومی مواجهیم» (وفایی و خواجه-پور، ۱۳۹۷، ص ۱۴۹).

۳-۲ - ۳ - لایه نحوی

کاربردهای نحوی پربسامد زنان عبارت‌اند از: جمله‌های ساده و هم‌پایه، وجه عاطفی، حذف، قطع جمله‌ها

أ- جمله‌های ساده

کوتاهی جمله با جزئی‌نگری نیز در ارتباط است. زنان عموماً جزئیات را می‌بینند. این نگاه ریزبین، محدوده جمله را کوچک می‌کند. به این صورت که آن‌ها در آن واحد در یک فضای کوچک چیزهای خرده ریز زیادی را رصد می‌کنند و بی‌درنگ از همه آن‌ها گزارش می‌دهند. طبیعتاً زمان تمرکز روی شیء کوتاه است و در نتیجه جمله، هم کوتاه و هم خبر می‌شود. این یکی از مشخصات بارز نحو روایی زنان است. یک نوشته رمانتیک، جمله‌های علت و معلولی کمتری نسبت به یک رساله فلسفی دارد. بیشتر جمله‌های گفتمان فلسفی متشکل از علت و معلول یا شرط و جواب شرط است؛ اما زبان رمانتیک زنانه خبری و احساسی است و سبک روایت زنان متمایل به توصیف و بازگویی است. اصولاً زنان خیلی مُستدل حرف نمی‌زنند و با تأکید بر موضوع، تکرار، کاربرد مترادف و قید و صفت، ایده خود را بیان می‌کنند. تکرار و بیان جزئیات به جای برهان می‌نشیند؛ یعنی اقناع مخاطب به وسیله تکرار به جای اقناع مخاطب از طریق برهان و استدلال (سنتی مردانه) می‌نشیند.

ب- جمله‌های هم‌پایه

میزان ساخت‌های هم‌پایه در سخن زنان زیاده‌تر از مردان است. پیوند جمله‌های متن در نوشتار زنان بیشتر از طریق هم‌نشینی و مجاورت صورت می‌گیرد و میزان پیوندهای دستوری و جمله‌های وابسته که دارای بند پایه و پیرو هستند اندک است. ساخت‌های دستوری مرکب و پیچیده، فرایندهای ذهنی می‌طلبد. برخی معتقدند زنان از عهده چنین فرایندهایی بر نمی‌آیند. با بررسی جمله‌های زنان چنین به نظر می‌رسد که زنان چندان به نوشتن نثرهایی با سبک جمله‌های پیچیده و بلند و تو در تو علاقه‌مند نیستند.

ج- حذف جمله‌ها و جمله‌های مقطع

زنان در گفت‌وگو، بیش از مردان تمایل به قطع کلام و تغییر مسیر گفت‌وگو دارند. به همین دلیل جمله‌های ناتمام با مکث و سکوت در سخن ایشان بیشتر است و مسکوت گذاشتن موضوع را از ویژگی‌های سخن زنانه می‌شمارند.

د- وجه عاطفی

بسامد جمله‌های تعجبی و عاطفی در سخن زنان بیشتر از مردان است مانند: خدا مرگم بده! الهی بمیرم!

۳-۲ - ۴ - لایه بلاغی

سخن زنان کنایی‌تر از مردان است و زنان بر معانی ضمنی بیش از معانی صریح تأکید دارند. اغراق و مبالغه نیز در سخن زنان باید بیشتر باشد.

أ- غلبه کنایه و تعریض

زنان در گفتار روزمره خود و در موقعیت‌های زنانه، از عناصر کنایی و طعن‌آمیز بیش از مردان بهره می‌برند.

ب- استعاره‌های زنانه

نویسندگان ایرانی از استعاره‌های حیوانات برای توصیف زن و مرد و نشان دادن مرزبندی میان دو جنس و بیان موقعیت آن‌ها بهره برده‌اند. نویسندگان با کاربرد استعاره‌هایی مثل آهو، میش، گوسفند، ماده گاو (توالد و تناسل)، کرگدن (پوست کلفت)، پلنگ و بره وضعیتی از موقعیت فرهنگی و اجتماعی زنان را وصف می‌کنند. زنان هم‌چنین با استعاره‌های کالا و لوازم قابل خرید و فروش، لباس و اثاثیه منزل وصف شده‌اند. پیدایش چنین استعاره‌هایی در زبان خاستگاه فرهنگی دارد و برآمده از ذهنیت و نگرش نویسنده نسبت به جایگاه زن و مرد در جامعه و روابط اجتماعی میان آنهاست.

۲-۳-۵- لایه کاربردی

زنان در محافل رسمی، مؤدبانه‌تر و با گونه‌های معتبرتر زبان سخن می‌گویند و برای گونه رسمی و مؤدبانه زبان اعتبار زیادی قائل‌اند. در مقابل مردان گونه غیر معتبر زبان را بیشتر به کار می‌برند. به همین دلیل گونه‌های جاهلی و یا لاتی، در بین مردان بیش‌تر شایع است (فتوحی، ۱۳۹۰، صص ۴۰۴-۴۱۰).

۲-۴- مؤلفه‌های شعر زنانه در دیوان اشعار محجوبه هروی

در اشعار زنان محتواهای زنانه در اولویت قرار گرفته و جنبه هنری یعنی شگردهای بیانی، شکل و ساختار ادبی در مرتبه دوم توجه قرار دارد. زنان فرم ادبی نوین به‌نام فرم زنانه، طرح نکرده‌اند؛ زیرا اشتباهی بیان اندیشه و مصائب و مسائل زنانه چنان شدت یافته که نیازی به کوشیدن برای فرم ساختار ادبی احساس نمی‌شود:

۲-۴-۱- سطح واژگانی

ساده‌نویسی و ساده‌گویی

از مشخصات شعر محجوبه ساده‌گویی است که امکان ارتباط بهتر و بیشتر آنان را با مخاطب فراهم می‌آورد. او از واژگانی ساده چون خار، چشم، مهر، آتش، رخسار، زیبا، غم، دل استفاده کرده است:

خداوندا به‌چشمم خار گردان جمله گلها را	برون کن از دلم مهر بتان ماه سیما را
سیه از زلف ایشان روزگارم را مکن یا رب	مسوز از آتش رخسارشان این بی سر و پا را
دلم را سرد کن از مهر مهرویان و محبوبان	به چشمم زشت گردان طلعت خوبان زیبا را
مکن تلخ از لب شیرین لبان چون کوهکن کامم	مساز از شور لیلی طلعتان مجنون صفت ما را
تو آن شاهی که از انعام عام خود عطا کردی	وصال حضرت یوسف پس از هجران زلیخارا رسانیدی
چو وامق گشت سر گشته به‌کوه و دشت آشفته	به او بعد از غم و اندوه عذرا را

خداوندا به روی غوث اعظم شاه جیلانی
رهایی ده ز قید غم به لطف خود صفورا را
(هروی، ۱۳۷۹، ص ۵۶)

ب) واژگان زنانه

بسیاری از ترکیبات، عبارات و واژگان شعر محجوبه متناسب با جنسیت اوست. «برخی واژه‌ها و اصطلاحات زنانه‌اند و برخی مردانه. این یک قانون نیست؛ اما در طول زمان و بر اثر کثرت استعمال بعضی واژگان و اصطلاحات زنانه و برخی مردانه شده‌اند» (بهمنی و باقری، ۱۳۹۱، ص ۴۵). «در بسیاری از زبان‌ها، واژه‌ها و اصطلاحات معینی وجود دارند که تنها از سوی یکی از دو جنس مورد استفاده قرار می‌گیرد و جنس دیگر از کاربرد آن‌ها خودداری می‌کند. مردان فارسی زبان صورت‌هایی مثل خدا مرگم بده، را زنانه و در مقابل زنان نیز اصطلاحاتی مانند «چاکرم» را مردانه می‌انگارند» (مدرسی، ۱۳۶۸، ص ۱۶۳). محجوبه با بیان آه و ناله، و استعاره زن به گل لاله، دیدگاه زنانه خود را بیان کرده است:

نکردی خواب نوشین گر رسیدی به گوشت ناله شبگیرم ای دوست
ز بس غمها که محجوبه کشیدم چو لاله در جوانی پیرم ای دوست
(همان، ص ۸۶)

ای ز رخت لاله و گل منفعل ای ز قدت سرو و صنوبر خجل
ناوک آه من از آهن گذشت بر تو نشد کارگر ای سنگدل
(همان، ص ۱۵۷)

خوابم ز مژه پریده امشب آهم به فلک رسیده امشب
سیلاب سرشک هم‌چو دریا جاری است ز هر دو دیده امشب
(هروی، ۱۳۷۹، ص ۶۳)

هروی از واژه زن، نسوان، دختر، کنیز، حجاب، ماشطه، عروس، گیسوان، رخ، ناز، فریاد و فغان در شعر زیر بهره می‌برد که نشان از توجه وی به این قشر اجتماع دارد:

چو برقع برگرفت آن سرو ناز سیمتن از رخ
شکستی رونق مشک خطا و عنبر سارا
مگر باد صبا بگذشت بر جعد سمن سایش
کنم محجوبه فریاد و فغان چون بلبل و قمری
تو پنداری که طالع گشت ماه ده چهار امشب
گشادی تا گره از گیسوان مشکبار امشب
مشام جان معطر کرده چون مشک تثار امشب
که رفت از بزم ما آن سرو قد گل‌عذار امشب
(هروی، ۱۳۷۹، ص ۶۴)

بر سبزه چسان پا نهم از بهر تماشا
کارم ز ریاحین و بنفشه نگشاید
برپای دل از سوزن مژگان تو خار است
کز کاکل مشکین تو صد عقده به کار است
(همان، ص ۶۶)

یک دعا گفتم و دوصد دشنام از سؤال عطایت افزون است
از غم حسن سبز شیرینی چهره‌ام زرد و اشک گلگون است

(همان، ص ۷۴)

ای شوخ حنا بهانه سازی دست تو به خون من خضاب است (همان، ص ۶۵)
به یاد نرگس مستانه او همیشه کار چشم اشکباریست (همان، ص ۹۰)

تمایلات و گرایش‌های جنسیتی از یک سو، ریشه در تفاوت‌های زیست‌شناختی و سوی دیگر، ریشه در نقش فرهنگی و اجتماعی دارد. نیز استفاده از کلمات خاص زنان؛ مثل حاملگی و زایمان و...

با آمران مکتب و با سر معلمه با دختران مدرسه شاگردها همه (همان، ص ۳۶)
کز همه نسوان مخدر چو من ماشطه کم شد به عروس سخن (همان، ص ۲۳۲)
زمره نسوان شدند آزاد از قید حجاب بیشتر از پیشتر ساعی علم و اکتساب (همان، ص ۱۹)
فلک که چو یوسف صدیق را غلام نمود عجب مدار که محجوبه را کنیز کند (همان، ص ۱۱۴)

کن (زن) + بیز (پسوند تصغیر) = یزه (دوشیزه). با پهلوی، پازند «کنیچک» قیاس شود. امروزه به معنی زن و مجازاً به معنی پرستار است (دهخدا، ۱۳۷۷، ذیل کنیز). هروی شکایت از بی‌وفایی کرده است:

به من مهربانی و فضل خدا شد که مهر تو از خاطر من جدا شد
به اول همه مهر الفت تو کردی به آخر مبدل وفا با جفا شد
گرفتم دل از مهر من سرد کردی بگو آن‌همه عهدو پیمان کجا شد
اگر چه که ترک وفا رسم زن بود بحمدالله آیین و رسم شما شد
نگردد دگر مایل دانه خال چو مرغ دل از دام زلفت رها شد
کسی گشت محجوبه مفتون به یاری یقین دان گرفتار دام بلا شد
(همان، ص ۱۱۳)

محجوبه با به کار بردن واژگانی؛ چون سیه بخت، شور بخت، زردروی، طالع و اقبال، زار و خسته سبب می‌شود تا خواننده اوج عاطفه را حس کند و در واقع به اندوه درونی یک زن پی ببرد:

هر چند زردروی و سیابخت مانده‌ام از حق بخواه تا که کند نامه‌ام سفید
(هروی، ۱۳۷۹، ص ۱۱۰)
کسی که طالع و اقبال و بخت ازو برگشت هر آنچه دشمن او کرد دوست نیز کند
(همان، ص ۱۱۴)

هرگز ز جفای دهر ای خسرو عهد شیرین نشدش کام که بختش شور است
(همان، ص ۹۳)

افتادن در تراب، افتادن به چنگال، همای گلشن، بلبل، حجاب، گواه شدت مظلومیت یک زن است:
گوهر پاکم و لیکن در خلایب افتاده‌ام پرتو خورشیدم اما در تراب افتاده‌ام
من همای گلشن قدسم ز نیرنگ قضا پایم اندر دام شد در پیچ و تاب افتاده‌ام

باز خاص شاهم اندر قید زالی مبتلا بی پر و منقار و ناخن در عقاب افتاده‌ام
بلبلی بودم به صحن بوستان با دوستان وه که تنها در قفس با صد عذاب افتاده‌ام
آهویی بودم به صحرای ختن مأوای من از قضای بد به چنگال کلاب افتاده‌ام
حال آن ماهی چه باشد کز آب افتد جدا هستم آن ماهی که اکنون دور ز آب افتاده‌ام
در ریاض باغ بودم طوطی شکر شکن این زمان هم آشیانه با غراب افتاده‌ام
خاک بر سر باد در کف آب بر رو دایما در میان آتش حسرت کباب افتاده‌ام
بی حسابم شاید ار بخشند در یوم الحساب زانکه من با درد و رنج بی حساب افتاده‌ام
کی توانم چهره مقصود دیدن بی حجاب من که چون محجوبه با چندین حجاب افتاده‌ام
(هروی، ۱۳۷۹، ص ۱۷۷)

۲-۴-۲- سطح نحوی

براساس فرانش بینافردی هالیدی، شاعر به مثابه سوژه‌ای است که در شرایط متفاوت که بر زبان او مؤثر است با خواننده اثر ارتباط می‌گیرد و از زبان برای ارائه افکار و احساسات خود بهره می‌گیرد. برای بررسی این رابطه، سطح نحوی اشعار در سه وجه خبری، امری و التزامی تحلیل می‌گردد. لیکاف درباره گرایش زنان به مؤدبانه سخن گفتن و به گویش معیار سخن گفتن اشاره کرده و آن را در ارتباط مستقیم با نداشتن اعتماد به نفس در زبان می‌داند و بیان می‌کند که موارد استفاده زنان از جمله‌های پرسشی و دستورمند و تأکیدی بیش‌تر است (فرکلاف، ۱۳۷۹، ص ۱۹۲).
جمله‌های پرسشی، تأکیدی و به طور غیر مستقیم، دستورمند، پیش از آن که به جنسیت مرتبط باشد، با قدرت در پیوند است. در نوشتار مردانه نیز در مواجهه با قدرت (بویژه سیاسی)، این گونه ساختارها بیشتر نمودار می‌شوند. قابل انتظار است که در زبان زنان نیز که همواره در رویارویی با قدرت مردان بوده‌اند، این نوع کاربرد جمله‌ها شاخص‌تر باشد و از این میان نیز، در نوشته‌های زنان هم متناسب با میزان حساسیت و دغدغه آنان، این متغیر، نوسان یابد. در این بخش، بسامد و نوع کاربرد جمله‌های پرسشی، تأکیدی در شعر محجوبه بررسی می‌شود:

ا- جمله‌های پرسشی

جمله‌های پرسشی معمولاً بیان‌کننده آرزوهایی تحقق‌پذیرتر اما دشوار هستند؛ از همین رو شاعر با عدم اطمینان و به شکل جمله پرسشی آن را بیان می‌کند. هرچند هالیدی معتقد به رابطه یک به یک میان کنش کلامی و وجه سخن نیست و می‌گوید امکان دارد افراد درگیر در ارتباط برای انجام یک کنش کلامی از وجهی نا هم‌خوان با آن استفاده کنند، مثلاً از وجه عاطفی برای امر استفاده کنند (مهاجر و نبوی، ب ۱۳۷۶، ص ۵۱). از هدف‌های مهم فرانش بینافردی در ساختار زبان، اثرگذاری بیشتر بر مخاطب است. استفاده از ساختار پرسشی از جانب زنان شاعر در جهت تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب است. در عین حال گاهی زنان در قالب این جمله‌ها، کلیت زندگی زنانه روزمره را زیر سؤال می‌برند.
ای سرو قدّ مه جبین از من چرا رنجیده‌ای ای گل‌داز نازنین از من چرا رنجیده‌ای

(هروی، ۱۳۷۹، ص ۱۹۳)

ای قمری اینقدر همه کوکو برای چیست؟ مهر و وفا چو هیچ ازیشان ندیده ای

(همان، ص ۱۹۲)

ای ماه بی مهر امشب کجائی؟ از پیش چشم پنهان چرائی
(هروی، ۱۳۷۹، ص ۱۹۸)

من مردم از آرزوی رویت تو پیش که جلوه می‌نمائی؟
(همان، ص ۲۰۷)

چرا مضمون دیگر کس به‌نام خویشتن سازی؟ سخن را می‌شناسد هر که دارد فهم و ادراکی
(همان، ص ۲۲۰)

ب- وجه عاطفی

در اشعار محبویه هروی وجه عاطفی از لابه‌لای کلام زنانه‌اش کاملاً مشخص است. عاشقانه‌هایی که علی‌رغم محیط زن‌ستیز و مردانه افغانستان در شعر او جلوه‌گر می‌شود:

دل تواند ز هوای سدره و طوبی گذشت لیک نتواند ز فکر آن قد رعنا گذشت
عمر ما در گفت‌وگوی جعد او آمد به‌سر قصه زلف درازش از شب یلدا گذشت
(همان، ص ۲۱۴)

دل زمن برده بتی عشوه گری صنمی لب شکری مو کمری
مردم و زنده شدم چون آورد بوی زلف تو نسیم سحری
(همان، ص ۲۰۵)

ج- جمله‌های تأکیدی

تأکید در شعر شاعران زن بیشتر از طریق تکرار یک واژه، شبه‌جمله یا جمله، صورت می‌گیرد. در تجزیه و تحلیل آماری علاوه بر جمله، واژگان تأکیدی نیز لحاظ شده تا در کل، میزان گرایش شاعران زن به استفاده از تأکید، تبیین گردد. مشخص است که محبویه به عنوان یک زن بسیار از تأکید در افسوس و قسم استفاده می‌کند:

قسم به قامت سرو تو ای سهی بالا	قسم به نرگس مست تو ای پری سیما (همان، ص ۵۸)
توئی مطلب من تویی مقصد من	به تورات و انجیل و فرقان خدایا (همان، ص ۶۱)
خدای من که غفور و رحیم و رحمان است	همیشه نام خوشش ورد صبحگاه من است (همان، ص ۶۵)
به ناوک‌های آن مژگان خونریز	به چشمک‌های چشم پر خمارت (همان، ص ۷۰)
خدا روزی کند ما را چنین روز	به حق آل و اصحاب پمپر (هروی، ۱۳۷۹، ص ۱۳۵)

د- جمله‌های دستورمند

سبک نوشتن زنان عموماً ساده و عاری از تصنع است؛ زیرا چه گفتن در اولویت است تا چگونه گفتن. زنان از شیوه‌هایی بهره می‌گیرند که خواننده را مستقیماً مخاطب قرار می‌دهد. مری هایت معتقد است عدم پیچیدگی جمله‌ها از لحاظ دستوری در نوشتار زنان است. از این رو در این بخش به شیوه دخل و تصرف شاعران زن در دستوری زبان توجه می‌شود. اکثر زنان از جمله شاعر مورد نظر چندان تمایلی ندارند که ارکان دستوری جمله را دست‌کاری کنند و بیشتر سعی دارند که قواعد نحوی زبان را رعایت کنند و اگر جابه‌جایی‌هایی در ارکان جمله صورت می‌گیرد، این امر

کمتر موجب پیچیدگی زبان‌شان می‌گردد. شاید به این دلیل که آنان، در درجه اول می‌خواهند آنچه را که در ذهن دارند، به مخاطب منتقل کنند. از یک سو، ذهن زنان نظام‌مندتر و منظم‌تر از ذهن مردان است، و از سوی دیگر تلاشی است تا حضور رسمی خود را در موقعیت‌های اجتماعی تثبیت کنند. در بعضی از جملات محبوه ساختار دستورمند رعایت نشده است و گویا از زبان معیار خارج شده است:

بر گدایی آمده محبوه در کوی شما / شیء الله ای شه ملک سخاوت السلام (هروی، ۱۳۷۹، ص ۱۳۳)

۳- دیدگاه‌های زنانه محبوه هروی

محبوه هروی از جمله شاعرانی زن است که از نگاه یک زن به جامعه و افراد آن نگریسته است و در صدد بوده تا ذهنیت و اندیشه‌های خود را در مواضع مختلف به‌نمایش بگذارند. یونگ در ساختار شخصیت انسان به دو بعد زنانه و مردانه اشاره کرده و بر این باور است که «سویه ملایم و توأم با عواطف لطیف و مهربانی را بعد زنانه می‌نامند به طوری که نبود یا کمبود آن در مردان یا زنان موجب خشونت محض و روان‌نژندی می‌شود» (یونگ، ۱۳۷۶، ص ۱۷۳).

۳- ۱- نگرش‌های زنانه

انتخاب موضوع و گفت‌وگو یکی از مهم‌ترین تفاوت‌های میان زنان و مردان است؛ «هرچند در بسیاری از جوامع زنان و مردان به‌طور مشترک در بیشتر فعالیت‌های اجتماعی شرکت دارند؛ اما به‌نظر می‌رسد در برخی از زمینه‌ها زنان و در برخی زمینه‌ها مردان نقش فعال‌تری را دارند، این امر سبب پیدایش تفاوت‌های زبانی معینی میان این دو گروه می‌گردد، به عنوان مثال، زنان در زمینه‌هایی مانند خیاطی، بافندگی، آشپزی و آرایش تجربه بیشتری دارند و به همین دلیلی بسیاری از اصطلاحات مربوط به این حوزه‌ها زنانه به‌نظر می‌رسند؛ اما در زمینه‌هایی مانند امور نظامی، مکانیکی، فلزکاری، به‌طور کلی کارهای سنگین مردان فعال‌ترند و از این رو اصطلاحات مربوط به این حوزه‌ها بیشتر مردانه هستند» (مدرسی، ۱۳۶۸، ص ۱۶۰). از ویژگی‌های شعری محبوه هروی این است که آن در انتخاب موضوع نیز تا حدودی زنانه عمل کرده‌اند و مسائل اجتماعی، عاطفی و خانوادگی را در اشعار خود بیان کرده‌اند:

۳- ۱- ۱- عشق به جنس مخالف

در واقع «عشق برای زن به‌مثابه والاترین میل طبیعی او در نظر گرفته شده است و هنگامی که زن آن را متوجه مردی می‌کند، در وجود او به دنبال خدا می‌گردد» (دوبوار، ۱۳۸۰، ص ۵۶۷). عشق از مهم‌ترین مضامین در اشعار محبوه هروی است که آن‌را با تفکر مردانه و تا اندازه‌ای زنانه خود بیان کرده است، محبوه زن شاعریست که با شجاعت و همت بلندش توانسته است از عشق سخن بگوید که در جامعه افغانستان صحبت روی این مسایل آن هم برای یک زن کاری بس مشکل است. زن همواره در جایگاه معشوق بوده اما اینکه خودش عاشق باشد هنجارشکنی است که در شعر محبوه می‌توان دید. معشوق در شعر محبوه زمینی‌ست و مقام آن نه مانند معشوق سبک خراسانی زمینی و نه معشوق عرفانی سبک عراقی آسمانی. محبوه به این باور است که زندگی بدون عشق اهمیت ندارد و هیچ دولتی نمی‌خواهم بدون عشق عقل بدون عشق سودی ندارد. نگاهی که شاعر به‌مقوله عشق دارد نگاهی همراه با لطافت و

توأم با احساسی خوشایند است که زبانی لطیف در پس آن قرار دارد و باعث می‌شود که خواننده به سمت این مقوله سوق پیدا کند:

چو خواندم نکته‌ای از دفتر عشق	نهادم جان و دل را برسر عشق
مرا بس باشد این دولت به‌عالم	که گشت پادشاه کشور عشق
نخواهم تاج و تخت سلطنت را	بود تاجم به‌سر از افسر عشق
سپاه عقل من آواره گردید	هجوم آورد بردل لشکر عشق
دگر از تیغ دشمن کی هراسم	که گردیدم شهید خنجر عشق
حقیقت می‌شود عشق مجازی	چو باشد پیر کامل رهبر عشق
مس ذات تو گردد زر سراپا	به‌یمن آفتاب انور عشق
خوشا روزی که گردم از سر عشق	چو محجوبه شهید اکبر عشق

(هروی، ۱۳۷۹، ص ۱۵۵)

محجوبه از شدت اندوه ناشی از فراق و دوری از معشوق به دنبال تسکین است:

ای دلبر بی‌وفا کجایی	از پیش نظر نهان چرائی
من مردم از آرزوی رویت	تو پیش که جلوه می‌نمائی؟
چون شمع بسوختم سراپا	از آتش دوری و جدائی
نه بی‌تو قرار و طاقتم هست	نه با تو رسم ز نارسائی
تا چند ز دیده اشک بارم	تا به کی نظر نمی‌درایی؟
هر چند که دوری از کنارم	لیکن به‌میان جان مائی
بیمار شدم چو نرگسانت	از لعل لب بکن دوائی
یارب بدی از خزانه غیب	محجوبه زار را شفائی

(همان، ص ۲۰۷)

هروی می‌گوید زن زمانی که عشق را در زندگی خود بفهمد و درک کند، آسیب‌پذیر و شکننده می‌گردد:

من از لعل لب در خون نشستم	ز آب دیده در جیحون نشستم
ز دست خط و خال و زلف و کاکل	به‌این روز سیاه اکنون نشستم
به گلشن هم‌چو لاله داغ بر دل	به‌یاد آن رخ گلگون نشستم
به‌پای سرو و شمشاد و صنوبر	ز شوق آن قد موزون نشستم
ز هجر لیلی شیرین ادائی	به‌کوه دشت چون مجنون نشستم
عزیز من ز بیداد جدایی	درین بیت‌ال‌حزن محزون نشستم
چو محجوبه جدا از دوستان	ز جور گردش گردون نشستم

(هروی، ۱۳۷۹، ص ۱۷۴)

۳-۱-۲- توجه به طبیعت

زنان با طبیعت ارتباطی تنگاتنگ و ژرف دارند، درواقع زن «درمیان گیاهان و حیوانات، موجودی بشری است، به صورت نفس آزادی. در آن واحد، از خانواده و نرها رها شده است. در راز جنگل‌ها، تصویری از تنهایی روح خود و در افق‌های گسترده دشت‌ها، چهره حساس تعالی را می‌یابد» (دوبوار، ۱۳۸۰، ص ۱۴۶). محجوبه نمودی ویژه از انس عمیق با طبیعت دارد و در پناه آن آرام گرفته است. واژگان طبیعت در شعر او بار عاطفی زنانه دارد؛ هم‌چون، طوطی، لاله، گل، بلبل، قمری، بنفشه، سنبل، گلنار. او در شعر زیر گونه‌ای بهاریه را ترسیم کرده و در بندهای پایانی به لطف خداوند اشاره می‌کند. وی با نگاه جزئی‌نگر به توصیف زیبایی‌های طبیعت می‌پردازد:

حَبْدًا فصل گل و ایام جانبخش بهار باد عنبر بیز گشته ابر مروارید بار
موسم عیش و نشاط عندلیبان در رسید شد برابر از خوش و خرمی لیل و نهار
خسرو سیارگل بنشست بر تخت حمل لشکر غارت‌گر دی کرد از عالم فرار
چون دم جانبخش عیسی مرده را جان می‌دهد می‌کند احیای آموات زمین باد بهار
عید و نوروز و بهار عالم افروز آمده نو عروسان چمن کردند صد زیب و نگار
بوی مرغول دلاویز بنفشه در چمن کرده عالم را معطر هم‌چو آهوی تَترار
عقده‌های طَرُّهٔ خم در خم سنبل به‌باغ گشته چون زنجیر زلف ماهرویان مشک بار
آفرین بر کلک نقاشی که بر سطح زمین کرده گوناگون و رنگارنگ صد نقش و نگار
پی به معنی می‌برد محجوبه از صورت کسی کو به قدرت‌های رب‌العالمین کرد افتکار

(هروی، ۱۳۷۹، ص ۲۵۹)

۳-۱-۳- بیان وضعیت زنان در جامعه

در قرن هشتم «زنان مخصوصاً زنان غیر مسلمان دارای حقوق و امتیازات سلحشوری بودند که دوشادوش مردان می‌جنگیدند. زنان حرمسرای تیمور به شیوهٔ زنان مسلمان رفتار نمی‌کردند و عادت و رفتار آنان بیشتر شبیه اعمال زنان مغولی بود. زنان حرمسرا در امور کشور مداخله نمی‌کردند و فقط بعضی اوقات موفق می‌شدند که از شدت خشم و غضب تیمور در مجازات شاهزادگان بکاهند». (کلاویخلو، ۱۳۶۴، ص ۲۵۸). هروی بحث از ازدواج اجباری دختران و زنان را نزد مخاطب بخوبی روشن می‌گرداند و با یاری از زبان زنانه‌اش دست به این نقد و تحلیل می‌زند تا اینکه از سرگذشت، رنج و درد آنان سخن گفته است:

محجوبه که از جهانیان مستور است از ظلم زمانه زنده اندر گور است
بی طلعت زیبایی تو ای جان جهان در هر طرفی دیده گشاید کور است
در آرزوی شربت وصلت باشد پیوسته ز درد هجر تو رنجور است
مشکل که کند طوف حریم کویت کو پای شکسته است و منزل دور است
هر گز زجفای دهر ای خسرو عهد شیرین نشدش کام که بختش شور است
از زندگی و جوانی او را چه حظ است کز صحبت دلستان خود محجور است

(هروی، ۱۳۷۹، ص ۹۳)

ازدواج در افغانستان در عالم ناآگاهی و بی‌خبری طرفین صورت می‌پذیرد. درد محجوبه درد بسیاری از خانم‌هایی است که در افغانستان زندگی می‌کنند. در میان شاعران زن این دوره، آن‌که بیش‌ترین شکایت را از روزگار دارد، آن‌که بیش از دیگران از بخت بد و ناسازگاری زمانه، نامناسب بودن فضای خانواده برای رسیدن به آرزوهایش سر می‌دهد، محجوبه است. او می‌گوید:

یوسف جانم به زندان بدن افتاده ام نور قدسم لیک در ظلمات تن افتاده ام
همچو طوطی با کلاغم هم‌نفس در این قفس همچو بازشه به دست پیر زن افتاده ام
در ریاض باغ بودم طوطی شکر شکن این زمان هم آشیانه با غراب افتاده ام

(هروی، ۱۳۷۹، ص ۱۷۷)

۳- ۱- ۴- مادرانه سرایی (مهر مادری)

در نگاه فروید «مادر برای کودک موجودی جداگانه نیست و به شکلی نادرست به عنوان بخشی از کودک به حساب می‌آید و امیال او با امیال مادر درآمیخته است. از این‌جا عقدهٔ ادیپ آغاز می‌شود (موللی، ۱۳۸۳، ۵۳). یونگ می‌گوید: «کودک در آغاز، در حالتی از همسانی بی‌خبرانه در هم‌زیستی کامل با مادر زندگی می‌کند. مادر شرط اولیّهٔ روانی و جسمی کودک است. با بیدارشدن خودآگاهی من، این هم‌زیستی به تدریج ضعیف می‌شود و خودآگاهی با ناخودآگاه یعنی وضع قبلی خود آغاز به مخالفت می‌کند و این مرد را که شخصیت فردی‌اش رفته رفته تشخص بیشتری می‌یابد، از مادر جدا می‌سازد» (یونگ، ۱۳۷۶، ص ۵۰). ژان لکان معتقد است «عالم و مادر یک وجود واحد را تشکیل می‌دهند. فروید نیز بر آن بود که در این مرحله تفاوتی میان اصل لذت و اصل واقعیت وجود ندارد» (موللی، ۱۳۸۳، ص ۳۷). هروی بعد از مرگ شوهر که حیات خوشی با وی نداشت بدون فرزند، به‌خاطر عاطفهٔ مادرانه خود، خواهرزادگان را تربیت و تسکین می‌نموده است. آنان هم می‌میرند، اما رابطهٔ مادر و فرزند را با شرح فداکاری‌های مادر، توصیف کند:

شبی از غم دلم رسید به جان خاطر آشفته هم‌چون زلف بتان
در دلم بود عقده و بندی که ندارم به دهر فرزندی
بعد مردن مرا که یاد کند؟ روح من در دعا که شاد کند؟
مُتَلَهِّف شدم ز رنج و ملال غرق گشتم به فکر و خیال

(هروی، ۱۳۷۹، ص ۱۳)

۲- ۱- ۵- روحیه ضد جنگ

عاطفه‌ها و احساسات زنانه راه هرگونه جنگ و جدل را سد می‌کند و او را به سمت ترویج محبت و مهر ترغیب می‌نماید. محجوبه نیز از این خصیصه به‌دور نبوده‌اند و در اشعار آنان مبارزه با جنگ و ستیز دیده می‌شود. او مدام در پی صلح است و ترک‌کننده جنگ و خونخواری:

مدام بر سر صلحیم و ترک خونخواری ز خنجر مژه و تیر غمزه در جنگ است
ز روی مرحمت و لطف یک دم بنواز که اشکم از غم تو تار و قامتم چنگ است

(هروی، ۱۳۷۹، ص ۸۸)

۳-۱-۶- تنهایی و ناامیدی

محبوبه از قضاوت مردم، طعنه، حالت خود، بی وفایی مردم و زمان می‌نالد که او را در تنهایی خود رها کرده‌اند:

شنو حال خرابم ای برادر	برد چشمم پر آب و دل پر آذر
به‌غربت مانده‌ام رنجور و تنها	ندارم هیچ کس غمخوار و یاور
مرا صد غم به بالای هم آمد	برادر گو بین احوال خواهر!
مزن طعنه که حرفم را شکستی	نکردی گوش قول هم‌چو گوهر
قضای آسمان چون گشت نازل	بصیران کور کردند عاقلان کر
اگر رحلت نکردی قبله گاهم	نمی بودم چنین حیران و مضطر
چو او زین دار فانی رخت بر بست	بماندم باد در کف خاک بر سر
ز دست ظلم تیر انداز هجران	به‌خاک و خون چو بسمل می‌زنم پر
نه غمخوار و نه همراه و نه دمساز	بجز آن خالق قیوم اکبر
اگر محبوبه بینم روی یاران	بگویم قصه دوری سراسر

(هروی، ۱۳۷۹، ص ۱۳۵)

محبوبه در اوج ناامیدی و اندوه قرار دارد، شاعری که نه صبر دارد و نه خواب:

ای دوست چرا زمن رمیدی؟	جز مهر و وفا زمن چه دیدی؟
بر قول رقیب گشتی از من	آیا چه سخن از او شنیدی
پروای دو عالم نبود	یکبار اگر ترا بدیدی
ای صبر ز سینه‌ام برفتی	وی خواب ز دیده‌ام پریدی
ای آه تو سوختی وجودم	ای اشک تو پرده‌ام دریدی
ای کاش ز یآوری طالع	محبوبه به‌کوی او رسیدی
تا خاک زمین مقدمش را	در دیده چو طوطیا کشیدی

(هروی، ۱۳۷۹، ص ۲۰۰)

شاعر غمگین و دل‌زده از این که بار غم و اندوه زندگی را بر دوش بکشد به صبر روی می‌آورد:

مبادا هیچ کس را این چنین حال	غریب و بی‌کس و بیمار و رنجور
از این بدتر نباشد هیچ دردی	جدا از یار با اغیار رنجور
نمی یابد شفا از هیچ شربت	به جز از شربت دیدار رنجور
چه بودی گر به‌جای من همی بود	رقیب ناکس غدار رنجور
چو خود بیمار بی صاحب ندیدم	اگر چه دیده‌ام بسیار رنجور
چرا تب لرزه دارد خود افلاک	مگر باشد چو من بیمار رنجور!
ندارم شربتی محبوبه جز صبر	که نوشم هم‌چو زهر مار رنجور

(هروی، ۱۳۷۹، ص ۱۳۲)

۳- ۱- ۷- انتظار و مظلومیت

«زنان همیشه منتظرند. منتظر سرزدن جوانه‌های عشق و شادمانی، منتظر آمدن همسر و فرزندان و منتظر به واقعیت پیوستن رؤیاهای دوران کودکی و نوجوانی» (آذری، ۱۳۹۱، ص ۳۷). محجوبه در این شعر در انتظار عشقی است که به سراغش بیاید و او را از این غم و اندوه رهایی بخشد:

نگارا مردم از هجران رویت	چه باشد گر دهی راهم به‌سویت
به‌این سرگشته وادی حرمان	کجا گردد میسر طوف کویت
همه شب تا سحر در انتظارم	مگر آرد نسیم صبح بویت
دلم تنگ است از غم چون دهانت	تم زار است هم‌چون تار مویت
نگارینا از آن لبهای شیرین	شکر ریزد به‌وقت گفت‌وگویت
ندارم هیچ مقصودی به‌خاطر	نباشد در دلم جز آرزویت
اگر روزی گذر سازی به‌خاکم	شوم زنده به‌گور از شوق رویت
بدیها را به‌خود لازم گرفتن	نباشد لایق روی نکویت
جمالت را کجا محجوبه بیند	صبا را نیست چون راهی به‌کویت

(همان، ص ۶۹)

۳- ۱- ۸- تسلیم

برشمردن ویژگی‌های بارز ظاهری و باطنی از موضوعات عمده در شعر همه شاعران است. هروی در برابر شکایت‌های هجران بر این باور است که بلا از سوی حق است و او باید تسلیم شد:

شکایت‌های هجران هست باقی	اگر تحریر سازم صد رساله
ز دست خلق محجوبه چه نالی	بلا را کرده چون خالق حواله

(هروی، ۱۳۷۹، ص ۱۹۴)

۳- ۱- ۹- خو گرفتن به سختی‌ها و درد طلبی

«جلوه‌های خو کردن به سختی و درد دوستی در عشق در کلام شاعران زن بسامد بالایی دارد» (وفایی و خواجه‌پور، ۱۳۹۷، ص ۱۶۰). محجوبه از فراق و درد و تحمل در مقابل غم‌ها سخن می‌گوید. وی این آلام را در جان خود احساس می‌کند، اما هم‌چنان برای ادامه این دوستی و هجران اصرار می‌ورزد و می‌گوید:

دلم آن غم که از هجران کشیده	نه بیند نشنود هیچ آفریده
عذابی دیده‌ام از فُرت دوست	که یعقوب از غم یوسف ندیده
ز جام وصل یک جرعه نخوردم	هزاران زهر هجران را چشیده
مرا تاریک شد چشم جهان بین	چو رفتی از نظر ای نور دیده
ز هجر لعل میگون دل آرام	مرا خون دل از دیده چکیده
چرا لاله به‌سینه داغ دارد	مگر او را چو من دردی رسیده

بنفشه ماتمی و سرفکنده است مگر او هم ز گلروئی بریده
ز بس محجوبه بار غم کشیدم قدم اکنون به سان نون خمیده

(هروی، ۱۳۷۹، ص ۱۹۶)

محجوبه در برابر فقر و بیچارگی خود می‌گوید تا از پا نیفتاده خسته نمی‌شود و به خداوند پناه می‌برد:

ز سهم حادثه حفظ خدا پناه من است مدام مرحمت او امید گاه من است
ز فقر و فاقه پریشان نمی‌شدم هرگز کریم و مُغنی و مُعطی چو پادشاه من است
خدای من که غفور و رحیم و رحمان است همیشه نام خوشش ورد صبحگاه من است
ز درد و دوری جانان به مرگ نزدیکم تن نزار و رخ زرد من گواه من است
ز خلق چشم ترخم مدار محجوبه کسیکه رحم به حالت کند اله من است
(هروی، ۱۳۷۹، ص ۶۵)

۴- نتیجه‌گیری

درباره مؤلفه‌های شعر زنانه در شعر محجوبه هروی نتایج زیر به دست آمد:

واژه زن، کنیز، نسوان، دختر، سیه بخت، شور بخت، زرد روی، حجاب، ناله و آه امری مقوله‌ای است که زنان از آن استفاده بیشتری نسبت به مردان می‌کنند، و محجوبه نیز در شعر خود با بیان آه و ناله، و مانند کردن خود را به گل لاله که استعاره زن است، دیدگاه زنانه خود را در شعر بیان کرده است.

ازدواج در افغانستان به گونه‌ی معمول، در عالم ناآگاهی و بی خبری طرفین صورت می‌پذیرد. هروی در صدد است تا بحث از ازدواج اجباری دختران و زنان را در نزد مخاطب به خوبی روشن گرداند و با یاری از زبان زنانه‌اش دست به این نقد و تحلیل می‌زند تا اینکه از سرگذشت، رنج و درد آنان سخن گفته است.

محجوبه زنی شاعرست که با شجاعت و همت بلندش توانسته است از عشق سخن بگوید که در جامعه افغانستان صحبت روی این مسائل آن هم برای یک زن کاری بس مشکل است.

مؤلفه‌های شعر زنانه محجوبه در سطح زبانی عبارتند از: الف) سطح واژگانی: واژه‌های خاص زنانه، ساده‌گویی ب) سطح نحوی: جمله‌های پرسشی بیان‌کننده آرزوهای تحقق‌پذیر اما دشوار؛ وجه عاطفی و عاشقانه‌ها، جمله‌های تأکیدی مثل قسم و افسوس، جمله‌های دستورمند عاری از تصنع به دور از جابجایی

دیدگاه‌های زنانه محجوبه هروی عبارتند از: نگرش‌های زنانه در زمینه‌هایی مانند خیاطی، بافندگی، آشپزی و آرایش، عشق به جنس مخالف و اندوه فراق و تسکین درد، توجه به طبیعت، وضعیت زنان در جامعه، مادرانه سرایی، روحیه ضد جنگ، تنهایی و ناامیدی، انتظار و مظلومیت، خودستایی، خوگرفتن به سختی‌ها و درد طلبی

منابع

- اخوت، احمد. (۱۳۷۱). دستور زبان داستان. اصفهان: فردا
- اقبال، ابراهیم و همکاران. (۱۳۸۶). «تحلیل داستان سیواوش بر پایه‌ی نظریات یونگ». پژوهش زبان و ادبیات فارسی، سال ۴، شماره‌ی ۸، صص ۶۹-۸۵.
- امامی، نصرالله. (۱۳۷۸). مبانی و روش‌های نقد ادبی. تهران: دیبا.
- تایسن، لوئیس. (۱۳۸۷). نظریه‌های نقد ادبی معاصر. ترجمه‌ی مازیار حسین‌زاده و دیگران، تهران: نگاه امروز.
- ذوالفقاری، محسن. (۱۳۸۱). از زهره تا بامداد خمار: شیوه‌های نقد ادبی در ایران (نقد نظری و نقد عملی). اراک: دانشگاه اراک.
- رحیمی، مصطفی. (۱۳۷۶). تراژدی قدرت در شاهنامه. تهران: نیلوفر.
- ریاحی، لیلی. (۱۳۷۶). قهرمانان خسرو و شیرین، انتشارات امیر کبیر، تهران.
- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۴). آشنایی با نقد ادبی. تهران: سخن.
- سیاسی، علی‌اکبر. (۱۳۵۰). روان‌شناسی شخصیت. تهران: سیمرغ.
- طبری، محمد بن جریر، تاریخ طبری، ترجمه‌ی ابو علی محمد بلعمی، به اهتمام محمد جواد مشکور، کتاب فروشی خیام، تهران، ۱۳۶۳.
- علی‌پور، احمد و همکاران. (۱۳۸۶). روان‌شناسی عمومی. تهران: دانشگاه پیام نور.
- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۴). شاهنامه. به کوشش سعید حمیدیان، جلد ۱، تهران: قطره.
- فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه، بر اساس چاپ مسکو، نشرپیمان، چاپ دوم، تهران، ۱۳۸۱.
- گنجی، حمزه. (۱۳۷۸). روان‌شناسی عمومی. تهران: بعثت.
- مرتضوی، منوچهر. (۱۳۶۹). فردوسی و شاهنامه. تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات ادبی.
- نسفی، عزالدین. (۱۳۸۱). زبده الحقایق. تصحیح حق‌وردی ناصری، تهران: طهوری.
- یونسی، ابراهیم. (۱۳۶۹). هنر داستان‌نویسی. تهران: نگاه.

سیر بررسی فرایند واجی کشش جبرانی

افشار نجف زاده

دانشجوی دکتری زبان‌شناسی، دانشگاه آزاد اسلامی، اردبیل، ایران

Afshar.n@chmail.ir

چکیده

دوبخشی بودن فرایند کشش جبرانی، ارائه تحلیل جامع از آن را با مشکل مواجه نموده است. واج‌شناسی زایشی به دلیل خطی بودن و فقدان بازنمایی میانی از عهده تبیین این فرایند برنمی‌آید. واج‌شناسی خودواحد به دلیل غیرخطی بودن می‌تواند فرایند کشش جبرانی را توضیح دهد اما در توضیح برخی موارد از جمله حذف از آغازه هجا دچار مشکل می‌شود. نظریه بهینگی استاندارد، فقط قائل به دو سطح درون‌داد و برون‌داد است و سطح بازنمایی میانی در آن وجود ندارد در این نظریه، همه گزینه‌ها به صورت هم‌زمان ارزیابی می‌شوند این محدودیت باعث می‌شود که بهینگی استاندارد هم فاقد سازوکار لازم برای تحلیل این فرایند باشد. تسلسل‌گرایی هماهنگ که یکی از رویکردهای اشتقاقی نظریه بهینگی است علاوه بر درون‌داد و برون‌داد، قائل به سطوح میانی نیز می‌باشد. تدریجی‌بودن بخش ارزیاب در این رویکرد، ایرادات بهینگی استاندارد را برطرف نموده و این امکان را فراهم می‌سازد که دو بخش این فرایند در چند مرحله ارزیابی شده و در نهایت گزینه بهینه به دست بیاید. در این پژوهش با بررسی داده‌هایی از زبان ترکی آذربایجانی گویش اردبیلی در چارچوب رویکرد تسلسل‌گرایی هماهنگ، کفایت و کارایی این رویکرد مورد تایید قرار گرفت. این رویکرد می‌تواند در بررسی فرایندهای واجی زبان‌ها و گویش‌های ایرانی مورد استفاده پژوهشگران قرار گیرد.

کلیدواژه‌ها: فرایندهای واجی، کشش جبرانی، نظریه بهینگی، تسلسل‌گرایی هماهنگ.

۱. مقدمه

کشش جبرانی به فرایندی از کشش یک واج، اکثراً واکه، اشاره می‌کند که این کشش، پاسخی به فرایند حذف یا کوتاه‌شدگی واج دیگر است. در واقع یک واج به جبران آن چه که حذف شده‌است، کشیده می‌شود. چهار نوع منطقی برای کشش جبرانی وجود دارد:

(الف) حذف یک واکه منجر به کشش واکه مجاور می‌شود.

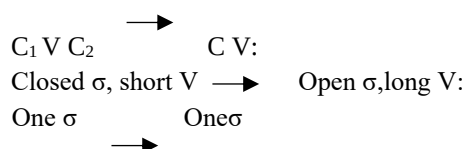
(ب) حذف یک همخوان منجر به کشش واکه مجاور می‌شود.

(ج) حذف یک واکه منجر به کشش همخوان مجاور می‌شود.

(د) حذف یک همخوان منجر به کشش همخوان مجاور می‌شود (کاویتسکایا، ۲۰۰۲).

رایج‌ترین نوع فرایند کشش جبرانی، نوع الف می‌باشد که در آن حذف یک همخوان، منجر به کشش واکه قبل می‌گردد این فرایند به صورت شکل (۱) نمایش داده می‌شود:

شکل ۱: کشش جبرانی نوع اول



بر اساس شکل (۱) این نوع کشش جبرانی با تغییراتی در ساختار هجا همراه است، بدین ترتیب که هجای بسته با واکه کوتاه، تبدیل به هجای باز با واکه کشیده شده است.

فرایند کشش جبرانی برای نظریه‌های واج‌شناسی همواره از اهمیت خاصی برخوردار بوده و به همین دلیل در چارچوب‌های متعددی مورد بررسی قرار گرفته‌است. علت آن، ماهیت دوبخشی فرایند کشش جبرانی است که در بخش اول آن همخوانی حذف و در بخش دوم واکه‌ای کشیده می‌شود، این ویژگی تحلیل یکپارچه دوبخش آن را با مشکل مواجه می‌کند (کاویتسکایا، ۲۰۰۲: ۴). واج‌شناسی زایشی به دلیل خطی بودن از عهده تبیین این فرایند بر نمی‌آید (هیز، ۱۹۸۹: ۲۶۰). واج‌شناسی خودواحد به دلیل غیرخطی بودن می‌تواند آن را توضیح دهد اما در توضیح برخی موارد از جمله حذف از آغاز هجا دچار مشکل می‌شود. نظریه بهینگی استاندارد فقط قائل به دو سطح درون‌داد و برون‌داد است و سطح بازنمایی میانی در آن وجود ندارد. در این نظریه همه گزینه‌ها به صورت هم‌زمان ارزیابی می‌شوند این محدودیت‌ها باعث می‌شود که نظریه بهینگی استاندارد نیز فاقد سازوکار لازم برای تحلیل فرایند کشش جبرانی باشد. تسلسل‌گرایی هماهنگ که یکی از رویکردهای اشتقاقی نظریه بهینگی است علاوه بر درون‌داد و برون‌داد، قائل به سطوح بازنمایی میانی نیز می‌باشد. تدریجی بودن بخش ارزیاب در این رویکرد، ایرادات نظریه بهینگی استاندارد را برطرف نموده و این امکان را فراهم می‌سازد که دو بخش این فرایند در چند مرحله ارزیابی شده و در نهایت گزینه بهینه به دست بیاید (سامکو، ۲۰۱۱: ۱۰).

در این پژوهش، سازوکارهای نظریه‌های مختلف واج‌شناسی برای تبیین فرایند واجی کشش جبرانی مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرد و با ارائه داده‌هایی از زبان ترکی آذربایجانی گویش اردبیلی، کفایت و کارایی رویکرد تسلسل‌گرایی هماهنگ در ارائه تحلیلی یکپارچه از دوبخش این فرایند مورد ارزیابی قرار می‌گیرد.

۲. پیشینه پژوهش

به اعتقاد جم (۱۳۸۸)، نظریه بهینگی استاندارد در تبیین فرایند کشش جبرانی با مشکل مواجه است؛ چرا که تنها به دو سطح درون‌داد و برون‌داد قائل است و سطوح میانی در آن مفروض نیست. بر اساس پژوهش علی‌نژاد و زاهدی (۱۳۸۸) این فرایند در نظریه مورایی، به دلیل حذف واحدی از لایه واجی و آزاد ماندن مورای آن در لایه مورایی صورت می‌گیرد. رضی‌نژاد (۱۳۹۱) با تحلیل داده‌هایی از زبان ترکی آذربایجانی در چارچوب رویکرد تسلسل‌گرایی هماهنگ نشان داد که این رویکرد، مخصوصاً در تبیین فرایندهایی که از چند مرحله تشکیل شده‌اند، کارایی بهتری نسبت به رویکرد بهینگی استاندارد دارد. تحقیق ابراهیمی و اخلاقی (۱۳۹۶) نشان داد که فرایند کشش جبرانی در گویش تایبادی با حذف سایشی و انسدادی چاکنایی در جایگاه میانی و پایانی و همچنین حذف غلت/w/ به وجود می‌آید. ثباتی (۱۳۹۶) انگیزه اصلی فرایند کشش جبرانی را حفظ وزن مورایی واژه می‌داند که تحلیل‌های خطی در نشان‌دادن آن دچار مشکل هستند اما تحلیل غیرخطی مورایی می‌تواند از عهده تبیین آن برآید.

به اعتقاد سزار (۱۹۸۶) حذف از جایگاه پایانه هجا منجر به کشش جبرانی می‌شود اما حذف از جایگاه آغاز هجا باعث کشش واکه نمی‌شود چون هیچ‌یک از شرایط وقوع کشش جبرانی فراهم نیست. هیز (۱۹۸۹) با اتکا به مفهوم مورا، مشکلات تحلیل‌های خطی در توضیح فرایند کشش جبرانی را برطرف می‌کند. در چارچوب نظریه مورایی، کشش جبرانی هنگامی روی می‌دهد که همخوان مورایی پایانه هجا حذف و مورای آن به واکه قبلی متصل شود. مهم‌ترین نکته در تحلیل مورایی این است که فرایند کشش جبرانی، سازوکاری برای حفظ مورا می‌باشد. کاویتسکیا (۲۰۰۲) نشان داد که کشش جبرانی نه به خاطر انتقال و جابجایی مورا بلکه به خاطر واجی‌شدن دیرش آوایی موجود در برخی از محیط‌های آوایی اتفاق می‌افتد. گرایش آوایی جهانی نشان می‌دهد که واکه هجاهای باز بلندتر از واکه هجاهای بسته است علاوه بر این واکه‌ها قبل از همخوان‌های واک‌دار بلندتر از بی‌واک‌ها می‌باشند. به اعتقاد سامکو (۲۰۱۱) نظریه بهینگی استاندارد به دلیل داشتن دو سطح بازنمایی درون‌داد و برون‌داد قادر به توضیح کشش جبرانی نیست. برای توضیح کشش جبرانی به سطح میانی نیز نیاز است؛ چرا که ابتدا یک همخوان مورایی حذف و سپس مورای آزاد آن به واکه قبلی متصل شده و باعث کشش آن می‌شود. تاماریت (۲۰۱۶) معتقد است که نظریه بهینگی استاندارد نمی‌تواند گزینه بهینه را انتخاب کند؛ چرا که همخوان مورایی پایانه هجا در برون‌داد حذف می‌شود. کلبان (۲۰۱۹) معتقد است که نظریه بهینگی استاندارد به دلیل ارزیابی هم‌زمان درون‌دادها و داشتن دو سطح بازنمایی یعنی درون‌داد و برون‌داد قادر به ارائه توضیحی جامع از فرایند کشش جبرانی نیست اما رویکرد بهینگی اشتقاقی قادر به معرفی برون‌داد بهینه می‌باشد؛ چرا که در این رویکرد اشتقاق برون‌داد از درون‌داد در چند مرحله صورت می‌گیرد.

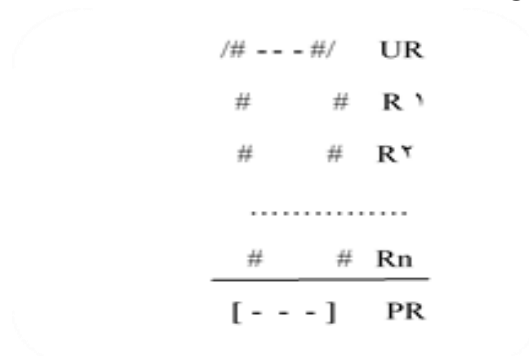
۳. تجزیه و تحلیل داده‌ها

چالش بزرگ نظریه‌های واج‌شناسی همواره این بوده است که تحلیلی یکپارچه از دو بخش فرایند کشش جبرانی ارائه نمایند از همین رو کارایی و کفایت این نظریه‌ها بر اساس میزان توانایی‌شان در تبیین فرایند کشش جبرانی محک می‌خورد. در ادامه مثال‌های مربوط به این فرایند در چارچوب نظریه‌های مطرح واج‌شناسی بررسی می‌گردد:

۳-۱. واج‌شناسی زایشی

واج‌شناسی زایشی یا واج‌شناسی معیار با انتشار اثر معروف چامسکی و هاله به نام «انگاره آوایی زبان انگلیسی SPE» از اواسط دهه ۱۹۵۰ مطرح شد. واج‌شناسی زایشی، مجموعه‌ای از قواعد است که بر صورت‌های زیرساختی اعمال می‌شود و یک صورت آوایی معین را تولید می‌کند. در این نظریه، درون‌داد حاصل از حوزه نحوی «بازنمایی زیرساختی» نامیده می‌شود که دارای اطلاعات غیرقابل پیش‌بینی تلفظی است و لزوماً باید به ذهن سپرده شود. این درون‌داد نحوی در ابتدا از صافی قواعد واجی زبان عبور نموده و تغییرات قابل پیش‌بینی و نظام‌مند را می‌پذیرد. این حوزه، همان حوزه نظام آوایی است و برون‌داد آن «بازنمایی آوایی» نامیده می‌شود. این دو سطح در شکل ۲ نمایش داده شده‌است (کردزعفرانلو کامبوزیا، ۱۳۹۲: ۳۳).

شکل ۲: اشتقاق برون‌داد از درون‌داد در واج‌شناسی زایشی



قاعده‌های به کاررفته در انگاره SPE قواعدی خطی هستند و به صورت مرحله‌ای عمل می‌کنند؛ یعنی با هر بار اعمال شدن بر صورت زیرین، یک تغییر بر آن اعمال می‌گردد تا در نهایت به تولید بازنمایی آوایی یا صورت اشتقاقی مورد نظر منجر شود. قواعد واجی قواعدی هستند که فرایندهای واجی متکی به بافت یا مقید به بافت را نشان می‌دهند. از این‌رو به آن‌ها قواعد حساس یا مقید به بافت گفته می‌شود که خاص زبان هستند. مثلاً کشش واکه بعد از حذف همخوان‌های چاکنایی در زبان فارسی یک قاعده حساس به بافت است. صورت کلی قاعده‌های مقید به بافت به صورت شکل ۳ است:

$$A \rightarrow B / \text{---} C$$

شکل ۳: قاعده‌ی مقید به بافت

سمت چپ این قاعده (تغییر ساختاری) و سمت راست آن (توصیف ساختاری) را نشان می‌دهد. تغییر ساختاری نشان‌دهنده تغییرات مشخصه‌ای A به صورت B است. خط مورب به معنی (در بافت...) مورد نظر این تغییر صورت می‌گیرد. سمت راست خط مورب نشان‌دهنده بافتی است که در آن مشخصه A دچار تغییر می‌شود. این نوع قاعده -نویسی به قاعده واجی نیز موسوم است و مبتنی بر دو سطح بازنمایی است (کردزعفرانلو کامبوزیا، ۱۳۹۲: ۳۴). با توجه به دو سطحی بودن بازنمایی در واج‌شناسی زایشی، امکان توصیف فرایند دوبخشی کشش جبرانی در قالب قاعده‌های واجی وجود ندارد؛ به همین دلیل برای نمایش فرایند کشش جبرانی از قاعده‌های واجی گشتاری استفاده می‌شود. این قاعده‌ها برای تبیین چند فرایند وابسته به هم یعنی فرایندهایی که هنگام وقوع آن‌ها بیش از یک عنصر واجی تغییر می‌کند به کار می‌روند. این عناصر واجی معمولاً به طبقه‌های طبیعی متفاوتی تعلق دارند؛ مثلاً ممکن است طی یک

فرایند واجی، یک واکه و یک همخوان به طور هم‌زمان دچار تغییر شوند به طوری که این تغییر دوگانه هم‌زمان را نتوان در دو قاعده مستقل صورت‌بندی کرد. از جمله فرایند (حذف همخوان و کشش جبرانی واکه قبل) است که در آن یک همخوان چاکنایی حذف می‌شود و واکه مجاور برای جبران فقدان آن کشیده می‌شود تا طول واژه به لحاظ زمانی ثابت بماند. این فرایند در زبان فارسی و برخی از گویش‌های ایرانی شواهد زیادی دارد. در چنین مواردی نمی‌توان در دستور زایشی، قاعده واجی ارائه داد، بلکه این‌گونه موارد با گشتارهای واجی به صورت شکل ۴ نشان داده می‌شود (کردزعفرانلو کامبوزیا، ۱۳۹۲).

شکل ۴: گشتار کشش جبرانی

$$\begin{array}{l} \text{a. } \begin{array}{ccccc} & & & \left[\begin{array}{c} + \text{son} \\ + \text{ant} \end{array} \right] & \\ \text{a.} & \text{V} & \text{s} & & \\ & 1 & 2 & 3 & \end{array} \longrightarrow \begin{array}{ccc} 1 & 1 & 3 \end{array} \\ \\ \text{b. } /kasnus/ \longrightarrow kaanus = [ka.nus] \end{array}$$

سزار (۱۹۸۶) اعتقاد دارد که این قاعده نمی‌تواند همه موارد مرتبط از جمله حذف همخوان از آغاز هجا را که منجر به کشش جبرانی نمی‌شود، توضیح دهد. هم‌چنین نمی‌تواند توضیح دهد که چرا وقتی که همخوان حذف شده توسط همخوان دیگری دنبال شده‌باشد، کشش واکه رخ می‌دهد اما وقتی که همخوان حذف شده توسط واکه دنبال شود علی‌رغم حذف همخوان، کشش واکه اتفاق نمی‌افتد. به عبارت دیگر این نظریه، فاقد عنصری مانند «مورا» می‌باشد که بتواند بر اساس آن کشش یا عدم کشش واکه در هنگام حذف همخوان را توضیح دهد.

مثال (۲) حذف از آغاز هجا را در زبان لاتین نشان می‌دهد:

$$(۲) \quad /snurus/ \longrightarrow [nurus] \quad \text{«عروس»}$$

واج‌شناسی زایشی در توضیح حذف /s/ در مثال شماره (۲) با مشکل مواجه می‌شود؛ چرا که با حذف /s/ از جایگاه آغاز هجا، کشش جبرانی روی نمی‌دهد. این نظریه نمی‌تواند توضیح دهد که چرا حذف از آغاز هجا منجر به کشش نمی‌شود در حالی که حذف از پایانه هجا باعث کشش واکه پیشین می‌گردد. رویکردهای خودواحد‌قادر هستند این مشکل را حل نمایند (هیز، ۱۹۸۹).

واج‌شناسی زایشی در طول سال‌های متمادی به صورت نظریه‌های مختلف، توسعه و تکامل یافت که در یک تقسیم‌بندی کلی به دو دسته واج‌شناسی محدودیت‌بنیاد و واج‌شناسی قاعده‌بنیاد تقسیم می‌شوند. در رویکردهای محدودیت‌بنیاد مانند نظریه بهینگی بر انتخاب برون‌داد بهینه توسط نظامی از محدودیت‌های رتبه‌بندی شده و قابل نقض تاکید می‌گردد و در واقع بار توضیحی نظریه زبانی بر دوش مجموعه‌ای از محدودیت‌های برون‌داد محور قرار دارد، اما در رویکردهای قاعده‌بنیاد یک صورت زیرساختی در نظر گرفته می‌شود و با اعمال گشتارهایی بر آن به صورت مرحله به مرحله به برون‌داد مربوط به خودش تبدیل می‌شود. در این رویکردها بار توضیحی نظریه زبانی بر عهده مجموعه‌ای از قواعد بازنویسی درون‌داد محور گذاشته شده‌است (مک‌کارتی و پرینس ۱۹۹۳).

این نظریه‌ها خود در دو گروه خطی و غیرخطی دسته‌بندی می‌شوند. در رویکردهایی که مبتنی بر انگاره‌های خطی از واج‌های زبان‌اند، مانند واج‌شناسی ساختگرایی و واج‌شناسی زایشی قبل از دهه (۱۹۷۰) از جمله انگاره به دست داده شده در مدل SPE ساختار واجی به صورت رشته‌ای متشکل از عناصر زنجیری در نظر گرفته می‌شود که هم‌چون دانه‌های تسبیح توسط یک رشته نخ به هم وصل هستند. در رویکردهای غیرخطی برای نمودهای واجی چند بعد یا لایه در نظر گرفته می‌شود و واحدها و مشخصه‌های واجی بر روی لایه‌های موازی و شبه مستقل مرتب می‌شوند که از طریق اصول پیوندی به هم مربوط می‌گردند (فاکس ۲۰۰۰). به عنوان نمونه‌ای از این رویکردها می‌توان واج‌شناسی خود واحد را مثال زد که در سال ۱۹۷۶ توسط گلداسمیت در مورد زبان‌های نواختی مطرح گردید.

۲-۳. واج‌شناسی خودواحد

گلداسمیت (۱۹۷۶) در رساله دکترای خود با کار و تحقیق در زبان‌های نواختی، واج‌شناسی خودواحد را مطرح ساخت و سپس آن را به زبان‌های آهنگین تعمیم داد. واج‌شناسی خودواحد در حقیقت حوزه‌ای از واج‌شناسی زایشی است. تفاوت واج‌شناسی زایشی و واج‌شناسی خودواحد در این است که: واج‌شناسی زایشی، انگاره‌ای خطی است. این بدان معنی است که چند واحد واجی روی یک محور یا لایه قرار دارند و در کنار هم روی همین لایه بر یک‌دیگر تأثیر می‌گذارند، اما در واج‌شناسی خودواحد شواهدی ارائه می‌شود که تحلیل واجی نباید خطی باشد. هاکت فرض خطی بودن تحلیل واجی را زیر سوال برد و در مقابل آن فرض «غیرخطی» را مطرح کرد. گلداسمیت معتقد است که یک مشخصه، مستقل از سایر مشخصه‌ها در زنجیره واجی تأثیر می‌گذارد. وی تحلیل خود را با واج‌شناسی زبان «ایگبویی» یکی از زبان‌های آفریقایی شروع کرد. او در مطالعه زبان‌های نواختی متوجه شد که طرح نواختی مستقل از عناصر واجی، روی زنجیره واجی تأثیر می‌گذارد و موجب تغییر معنایی می‌شود. گلداسمیت بازنمایی واجی را از حالت خطی درآورد و آن را به صورت شبکه مطرح کرد. وی معتقد است در بازنمایی واجی، چند لایه وجود دارد. فضای بازنمایی، یک فضای چندبعدی است که در هر بُعدش یک یا چند مشخصه مستقل تولیدی قرار دارد. همان‌طور که در نحو، نمودار درختی وجود دارد و هر عبارت یک سازه مستقل از سایر عبارات شناخته می‌شود در واج‌شناسی نیز می‌توان با استناد به داده‌ها و شواهد زبانی به چنین استقلال در مورد یک یا چند مشخصه دست یافت (کردزعفرانلو کامبوزیا، ۱۳۹۲). در چارچوب واج‌شناسی خودواحد پژوهش‌های زیادی در مورد فرایند کشش جبرانی صورت گرفته‌است که در ادامه معرفی می‌گردد:

۱-۲-۳. واج‌شناسی مورایی

نظریه مورایی را اولین بار هایمن (۱۹۸۵) مطرح کرد. علت طرح نظریه مورایی این است که میان زبان‌های دارای فرایند کشش جبرانی و زبان‌های فاقد آن تمایز قائل شود. «مورا» یک سازه هجاست که واسط بین لایه هجا و لایه واجی است. واحدهایی می‌توانند در لایه واجی به موراها متصل شوند که حامل وزن واجی باشند (کردزعفرانلو کامبوزیا، ۱۳۹۲). در نظریه مورایی ساختمان هجا متشکل از سه لایه می‌باشد: لایه هجا، لایه زمانمند مورا (که با علامت μ نشان داده می‌شود) و لایه واجی. عناصری از لایه واجی که حامل وزن باشند بر وزن هجا تأثیر گذاشته و به موراها وصل می‌شوند. میزان کشش واحدهای واجی و هم‌چنین وزن هجا، با وصل کردن واحدها و هجاها به موراها نشان داده می‌شود.

شود، به این صورت که واج‌های کوتاه و هجاهای سبک به یک مورا و واج‌های کشیده و هجاهای سنگین به دو مورا وصل می‌شوند. هیز (۱۹۸۹) اصول تعیین ساخت هجایی را در چارچوب نظریه مورایی به ترتیب زیر ذکر می‌کند:

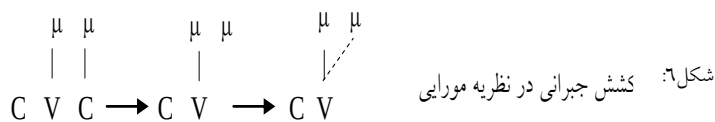
ابتدا به واج‌های حامل وزن هجایی به تعداد لازم مورا اختصاص داده می‌شود.

سپس هر واکه به همراه همخوان یا همخوان‌های آغاز به یک گره هجا وصل می‌گردد.

آن‌گاه در زبان‌هایی که همخوان پایانه بر وزن هجا تاثیر می‌گذارد از طریق قاعده وزن موضعی، یک مورای دیگر برای وصل شدن به آن‌ها تولید می‌شود. شکل زیر قاعده وزن موضعی را نشان می‌دهد.

شکل (۵): قاعده وزن موضعی هیز (۱۹۸۹)

قاعده وزن موضعی هیز: مطابق این قاعده به همخوان‌های پایانه α بر وزن α لایه واجی α لایه مورایی μ لایه هجایی σ اختصاص داده می‌شود، در نهایت واحدهای واجی باقی‌مانده (همخوان‌های غیرمورایی) به هجای سمت چپ خود متصل می‌شوند. در چارچوب نظریه مورایی، کشش جبرانی هنگامی روی می‌دهد که همخوان پایانه هجا که حامل موراست، حذف و مورای آن به واکه پیشین متصل می‌گردد. در این رویکرد کشش جبرانی برای حفظ مورای و وزن هجا اتفاق می‌افتد. این فرایند را می‌توان به صورت شکل شماره (۶) نشان داد (هیز، ۱۹۸۹).

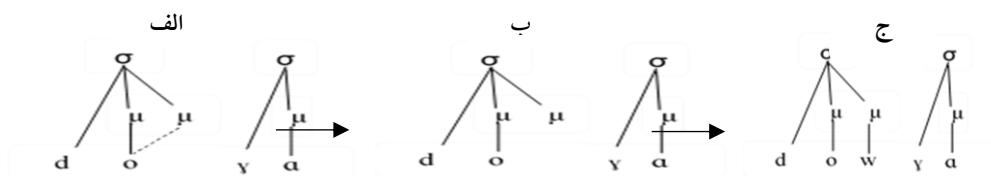


در ادامه، به بررسی دو مثال از زبان ترکی آذربایجانی در چارچوب نظریه مورایی می‌پردازیم:

(۴)	الف	/dow.ɣa/	→	[do: ɣa]	آش دوغ
	ب	/su.war/	→	[suar]	آبیاری کن

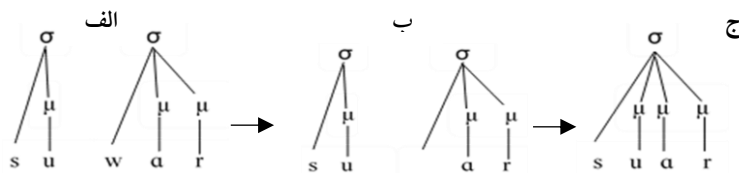
در مثال (۴الف) همخوان غلت /w/ در پایانه هجای اول قرار گرفته و با حذف آن واکه پیشین کشش یافته است، اما در مثال (۴ب) همخوان مذکور در آغاز هجای دوم قرار گرفته و حذف شده است اما این حذف منجر به کشش واکه پیشین نگردیده است. در ادامه، این فرایند در چارچوب نظریه مورایی بررسی می‌گردد:

شکل ۷: نمایش کشش جبرانی در واژه‌ی /dow ɣa/ در چارچوب نظریه مورایی



بخش (الف) شکل فوق صورت زیرساختی واژه را نشان می‌دهد. در بخش (ب)، همخوان غلت /w/ از جایگاه پایانه هجای اول حذف و مورای آن آزاد می‌ماند. در بخش (ج) مورای آزاد به واکه پیشین متصل شده و موجب کشش آن می‌شود. به این ترتیب تعداد موراها و وزن هجا بعد از حذف همخوان پایانه هجا ثابت می‌ماند. اکنون مثال (۴ب) مورد بررسی قرار می‌گیرد:

شکل ۸: نمایش حذف و عدم کشش در واژه‌ی /su. wair/ در چارچوب نظریه مورایی



در شکل (8) همخوان غلت /w/ در آغاز هجای دوم قرار گرفته و حذف شده است؛ چرا که در زبان ترکی آذربایجانی همخوان‌های غلت در آغاز و پایانه هجا حذف می‌شوند. با حذف همخوان غلت /w/ از آغاز هجای دوم بر خلاف مثال (۴الف) کشش واکه پیشین اتفاق نمی‌افتد چرا که آغاز هجا در زبان ترکی آذربایجانی جایگاهی مورایی نیست. نکته جالب در مثال فوق این است که با حذف همخوان آغاز هجا و با توجه به این که هجای اول، هجایی باز و فاقد پایانه است، هسته‌های دو هجا به هم رسیده و با هم تلاقی می‌کنند و التقای واکه‌ها به وجود می‌آید با توجه به اینکه التقای واکه‌ها در این زبان مجاز نیست، برای برطرف کردن آن، دو واکه در هم ادغام شده و واکه مرکب شکل می‌گیرد.

مهم‌ترین نکته در تحلیل مورایی این است که فرایند کشش جبرانی سازوکاری برای حفظ مورای می‌باشد. بنابراین بر اساس این رویکرد فقط حذف عناصر مورایی موجب کشش جبرانی می‌شود. کاویتسکایا (۲۰۰۲) نشان می‌دهد که قسمتی از پیش‌فرض‌های نظریه مورایی در مورد فرایند کشش جبرانی درست نیست و تحلیل فرایند کشش جبرانی هم در ساخت‌های CVC و هم ساخت‌های CVCV در این نظریه با مشکل مواجه است. اولین مشکل نظریه مورایی این است که این نظریه بیان می‌کند که فقط حذف عناصر حامل وزن می‌تواند منجر به وقوع فرایند کشش جبرانی شود، بنابراین زبان‌هایی که دارای نظام وزنی هستند الزاماً فرایند کشش جبرانی در این زبان‌ها باید وجود داشته باشد، در صورتی که کاویتسکایا (۲۰۰۲) زبان‌هایی مانند پیرو و نگاجان را معرفی می‌کند که هیچ شواهدی از وجود مورا در این زبان‌ها نیست اما فرایند کشش جبرانی در آن‌ها دیده می‌شود. علاوه بر این نظریه مورایی ادعا می‌کند که تنها عناصر حامل وزن با فرایند کشش جبرانی مرتبط هستند در حالی که در زبان‌هایی مانند فریولان و گویش‌های اسلاوی ماهیت غیرمورایی عنصر آغاز هجا در بروز کشش جبرانی نقش دارند.

۳-۳ نظریه بهینگی

نظریه بهینگی نخستین بار در دهه‌ی ۱۹۹۰ توسط پرینس و اسمولنسکی (۱۹۹۳/۲۰۰۴) معرفی شد و توسط مک‌کارتی (۲۰۰۲ و ۲۰۰۸) بسط یافت. بر اساس این نظریه، برون‌دادهای خوش‌ساخت یک زبان از تعامل میان محدودیت‌هایی که

با هم در رقابت هستند حاصل می‌شوند. در نظریه بهینگی، فرض بر این است که محدودیت‌ها جهانی هستند و همه محدودیت‌ها در همه زبان‌ها وجود دارند تنها تفاوتی که وجود دارد، رتبه‌بندی بین محدودیت‌هاست ممکن است محدودیتی در یک زبان، دارای رتبه بالاتری نسبت به بقیه محدودیت‌ها و در زبان دیگر دارای رتبه پایین‌تری باشد. طبق نظریه بهینگی، دستور جهانی شامل حوزه‌ای به نام محدودیت‌ها CON است که تمامی محدودیت‌ها را در بر می‌گیرد. علاوه بر مجموعه محدودیت‌های جهانی، نظریه بهینگی از دو بخش اصلی تشکیل شده است: مولد GEN و ارزیاب EVAL. مولد مجموعه‌ای از گزینه‌ها را از یک درون‌داد خاص تولید می‌کند و این گزینه‌ها به بخش دیگر یعنی ارزیاب، فرستاده می‌شود. گزینه‌ها برای این که برون‌داد بهینه یک درون‌داد خاص باشند باهم رقابت می‌کنند و کار ارزیاب، پیدا کردن این برون‌داد بهینه است. این ارزیابی به وسیله اعمال یک سلسله محدودیت زبان‌ویژه، به مجموعه گزینه‌ها انجام می‌شود. تعامل محدودیت‌ها در نظریه بهینگی بر اساس مرتبه آن‌هاست. محدودیت‌ها در نظریه بهینگی تخطی‌پذیر هستند و حتی برون‌دادهای بهینه نیز، برخی محدودیت‌ها را نقض می‌کنند؛ این تخطی‌ها، تنها برای جلوگیری از نقض محدودیت‌های رتبه بالاتر رخ می‌دهد و باید در کمترین حد باقی بمانند (پرینس و اسمولنسکی ۱۹۹۳/۲۰۰۴). بنابراین، برون‌داد بهینه، گزینه‌ای است که کمترین میزان تخطی را داشته باشد.

رتبه‌بندی محدودیت‌ها در تابلو نمایش داده می‌شود. در نظریه بهینگی دو نوع محدودیت وجود دارد: محدودیت-های پایایی: این محدودیت‌ها در تلاشند از اعمال تغییرات زیاد، میان ورودی و خروجی دستگاه واجی جلوگیری کنند و نوعی همانندی را مابین درون‌داد و برون‌داد تضمین نمایند تا از ایجاد فاصله ساختاری زیاد، میان آن دو جلوگیری شود. گزینه‌هایی که محدودیت‌ها را نقض کنند، با علامت تخطی(*) مشخص می‌شوند. نظریه بهینگی به چند دلیل در تحلیل فرایند کشش جبرانی با مشکل مواجه است: در این نظریه فقط دو سطح بازنمایی وجود دارد: درون‌داد و برون‌داد. اما برای توضیح فرایند کشش جبرانی نیاز به سطح میانی هم هست. در فرایند کشش جبرانی ابتدا باید یک همخوان مورایی حذف شود و سپس مورای آزاد به واژه پیشین متصل شده و باعث کشش آن گردد بنابراین بهینگی استاندارد در تحلیل کشش جبرانی با مشکل مواجه می‌باشد (سامکو، ۲۰۱۱).

در نظریه بهینگی، همه گزینه‌های ممکن به صورت هم‌زمان و در یک مرحله مورد ارزیابی قرار می‌گیرند و هیچ سازوکاری وجود ندارد که در آن یک عنصر حذف شود و سپس عنصر همجوار کشش یابد و در عوض حذف و کشش باید هم‌زمان و به یکباره اتفاق بیفتد. مهم‌ترین مشکلی که در این تحلیل وجود دارد این است که گزینه‌ای که حذف و کشش دارد از محدودیت‌های پایایی بیشتری نسبت به گزینه‌ای که فقط حذف دارد تخطی می‌کند؛ در نتیجه بخش ارزیاب گزینه‌ای را انتخاب می‌کند که از محدودیت‌های کمتری تخطی نموده‌است یعنی گزینه‌ای که حذف دارد اما کشش ندارد. این امر با واقعیت زبان مطابقت ندارد چرا که برون‌داد بهینه زبان، گزینه‌ای است که حذف و کشش دارد (تاماریت، ۲۰۱۶). تابلوی (۱) این امر را نشان می‌دهد:

تابلوی (۱): رقابت گزینه دارای حذف و کشش با گزینه دارای حذف

μ $d \ \emptyset \ j \ m \ a$	MAX	DEP _[p]
$\mu \ \mu \ \mu$ $d \ \emptyset \ m \ a$	*	*

μ μ $\text{d } \emptyset \text{ m a}$	*	

در تابلوی (۱) گزینه‌ی b فقط از محدودیت MAX تخطی کرده است که حذف عنصر را جریمه می‌کند اما گزینه‌ی a از هر دو محدودیت حذف و درج مورا تخطی کرده است. در نتیجه گزینه‌ی a در رقابت با گزینه‌ی b شکست خورده و از گردونه رقابت خارج می‌شود.

مشکل دیگر نظریه بهینگی در تحلیل فرایند کشش جبرانی این است که در چارچوب بهینگی استاندارد، درون‌داد، فاقد ساخت هجایی و مورایی می‌باشد. به عبارت دیگر ساختار هجایی و مورایی در صورت زیرساختی شکل نگرفته است. فقدان ساخت هجایی در صورت زیرساختی به طور خاصی با فرایند کشش جبرانی در ارتباط است؛ چرا که در کشش جبرانی، ضروری است که همخوان پایانه هجا حذف شود و حذف از جایگاه آغاز هجا منجر به کشش جبرانی نمی‌شود بنابراین ابتدا باید مشخص شود که یک عنصر متعلق به پایانه هجاست یا نه و این امر تا زمانی که ساختار هجایی شکل نگرفته باشد امکان‌پذیر نیست. این امر مشکل بزرگی برای تحلیل‌های بهینگی استاندارد به شمار می‌رود چرا که کشش جبرانی در اثر حذف همخوان مورایی پایانه هجا انجام می‌گیرد. تحلیل کشش جبرانی به شدت به این امر وابسته است که ساخت هجایی و سپس ساخت مورایی تعیین شده باشد. با توجه به این که در بهینگی، ارزیابی به صورت موازی و هم‌زمان انجام می‌شود، هیچ ساز و کار صوری برای اطمینان از این امر وجود ندارد که ابتدا ساخت مورایی شکل بگیرد و سپس همخوان پایانه هجا حذف شود (سامکو، ۲۰۱۱). رویکرد تسلسل‌گرایی هماهنگ که یکی از رویکردهای اشتقاقی نظریه بهینگی است این مشکل را حل می‌کند.

۳-۴. رویکرد تسلسل‌گرایی هماهنگ

تسلسل‌گرایی هماهنگ رویکرد اشتقاقی نظریه بهینگی استاندارد می‌باشد. بخش اشتقاقی این رویکرد، چارچوب مناسبی برای بررسی فرایند کشش جبرانی می‌باشد. این مدل اولین بار توسط پرنس و اسمولنسکی در سال ۱۹۹۳ مطرح شد اما با توجه به اینکه در آن زمان رویکرد بهینگی استاندارد مورد توجه بود کنار گذاشته شد. این نظریه مجدداً توسط مک‌کارتی در سال‌های (۲۰۰۲-۲۰۰۰) مطرح شد. در چارچوب نظریه بهینگی استاندارد، مولد می‌تواند تغییرات متعددی را به طور هم‌زمان بر روی درون‌داد اعمال کند تا گزینه بهینه حاصل شود و همه این گزینه‌ها به صورت هم‌زمان و در یک نوبت مورد ارزیابی قرار می‌گیرند اما در رویکرد تسلسل‌گرایی هماهنگ، بخش مولد در هر مرحله از فعالیت فقط یک تغییر می‌تواند در درون‌داد ایجاد کند به عبارت دیگر درون‌داد فقط از یک محدودیت پایایی می‌تواند تخطی کند این ویژگی بخش مولد را «تدریجی بودن» می‌گویند. بر اساس این ویژگی، اشتقاق برون‌داد از درون‌داد نه در یک مرحله بلکه در چند مرحله انجام می‌گیرد. تفاوت اصلی این رویکرد با نظریه بهینگی استاندارد در نحوه فعالیت بخش مولد است (مک‌کارتی، ۲۰۱۰).

مک‌کارتی (۲۰۱۶) برای نشان دادن تفاوت‌های بهینگی استاندارد و تسلسل‌گرایی هماهنگ مثالی از زبان یاولمانی

ارائه می‌دهد:

/taxa:-k²a/ → /ta. xak²/ «آو، دن»

در چارچوب بهینگی استاندارد گزینه‌هایی که از درون‌داد $/taxa:-k^?a/$ به دست می‌آیند تفاوت‌های زیادی با درون‌داد فوق دارند:

$/ta. xa. k^?a/$, $/ta. xa: k^?/$, $/ta. xak^?/$, $/ta. xa:k^?/$, $/taxa /$

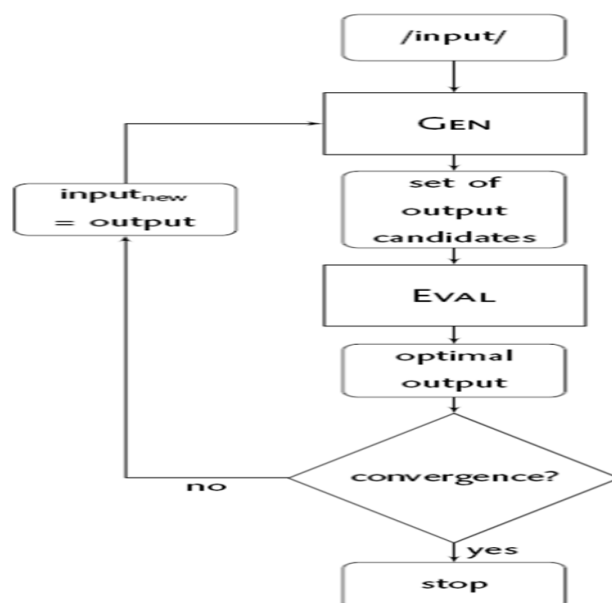
در بهینگی استاندارد بخش مولد چند تغییر هم‌زمان روی درون‌داد اعمال می‌کند اما در رویکرد تسلسل‌گرایی هماهنگ، بخش مولد محدود شده و در هر مرحله فقط یک تغییر روی $/taxa:-k^?a/$ بخش مولد در چارچوب رویکرد تسلسل‌گرایی هماهنگ گزینه‌های زیر را تولید می‌کند:

اما بخش مولد نمی‌تواند گزینه‌های زیر را تولید کند چون بیش از یک تغییر نسبت به درون‌داد دارند:

$/ta. xak^?/$, $/taxa /$

بنابراین گزینه‌های تولیدشده توسط مولد در تسلسل‌گرایی هماهنگ تفاوت کمی نسبت به درون‌داد دارند این ویژگی مهم «تدریجی بودن» نامیده می‌شود. با نگاهی به برون‌داد $/ta. xak^?/$ می‌بینیم که این برون‌داد دو تغییر نسبت به درون‌داد $/taxa:-k^?a/$ دارد: حذف و کوتاه‌شدن واکه. در توجیه این دو تغییر باید گفت که رویکرد تسلسل‌گرایی هماهنگ همانند یک چرخه عمل می‌کند به این صورت که در مرحله اول، بخش مولد با اعمال یک تغییر نسبت به درون‌داد، گزینه‌هایی را تولید می‌کند که فقط یک تغییر نسبت به درون‌داد دارند در این مرحله یکی از گزینه‌ها به عنوان برنده انتخاب و به عنوان درون‌داد جدید وارد مرحله بعدی شده و مجدداً تعدادی گزینه از آن تولید می‌شود و این چرخه ادامه پیدا می‌کند تا در نهایت گزینه بهینه انتخاب گردد. شکل (۹) این چرخه را نشان می‌دهد:

شکل (۹): اشتقاق برون‌داد از درون‌داد در رویکرد تسلسل‌گرایی هماهنگ



با توجه به شکل (۹) فرایند اشتقاق از درون‌داد شروع می‌شود. به این صورت که این درون‌داد وارد بخش مولد شده و مجموعه‌ای از گزینه‌ها از آن تولید می‌گردند. مهم‌ترین تفاوت رویکرد تسلسل‌گرایی هماهنگ با نظریه بهینگی در نحوه فعالیت بخش مولد است. به این صورت که در بهینگی استاندارد، بخش مولد به صورت آزادانه همه گزینه‌های ممکن را تولید می‌کند اما در تسلسل‌گرایی هماهنگ، بخش مولد محدود شده و در هر مرحله از اشتقاق فقط می‌تواند گزینه‌هایی با یک تغییر و تفاوت نسبت به درون‌داد اولیه تولید کند. یعنی بخش مولد دیگر آزاد نبوده و محدود شده

وگزینه‌های تولیدشده در هر مرحله فقط از یکی از محدودیت‌های پایایی MAX, DEP, IDENT می‌توانند تخطی نمایند (مک‌کارتی، ۲۰۱۶).

برای ارزیابی عملی کارایی و کفایت رویکرد تسلسل‌گرایی هماهنگ در تبیین فرایند کشش جبرانی، مثالی از زبان ترکی آذربایجانی گویش اردبیلی مورد بررسی قرار گرفته و مراحل اشتقاق برون‌داد از درون‌داد از طریق ترسیم تابلوی بهینگی و تعریف و رتبه‌بندی محدودیت‌های مرتبط نمایش داده می‌شود:

در زبان ترکی آذربایجانی گویش اردبیلی، همخوان‌های غلت /w, j/ در گفتار سریع و محاوره‌ای حذف می‌شوند. جدول (۱) داده‌های مربوط به حذف همخوان غلت /w/ از جایگاه پایانه هجای اول را در این زبان نشان می‌دهد:

جدول (۱): داده‌های مربوط به حذف همخوان /w/ از جایگاه پایانه هجا

حذف همخوان غلت /w/ از جایگاه پایانه هجای اول			
معنی	برون‌داد	درون‌داد	ردیف
شکارچی	[ʔo:. ʃi]	/ʔow. ʃi/	۱
آش دوغ	[do:. ɣa]	/dow. ɣa/	۲
مرتع	[kə:. ʃan]	/kəw. ʃan/	۳
طویله	[tə:. la]	/təw. la/	۴
دولت	[də:. lat]	/dəw. lat /	۵

بررسی داده‌های جدول فوق نشان می‌دهد که همخوان غلت /w/ از پایانه هجای اول و بعد از واکه‌های /o, Ø/ حذف شده و برای جبران آن واکه قبلی کشش یافته‌است. در ادامه مراحل اشتقاق یکی از مثال‌های جدول فوق یعنی /dow. ɣa/ «آش دوغ» در چند مرحله به نمایش درمی‌آید. مرحله اول اشتقاق به شکل تابلوی (۲) خواهد بود:

تابلوی (۲): مرحله اول: همخوان پایانه مورایی در واژه /dow. ɣa/ «آش دوغ»

μ μ μ dow. ɣa	WBP	w/CODA*
a. 	μ μ μ dow. ɣa	*
b. 	μ μ dow. ɣa	!*

بررسی داده‌های تابلوی (۲) نشان می‌دهد که گزینه a از محدودیت w/CODA* تخطی نموده‌است. گزینه b که همخوان پایانه غیرمورایی دارد، از محدودیت WBP تخطی نموده‌است. این تخطی، مهلک بوده و گزینه b را از گردونه رقابت، خارج می‌کند. گزینه a برنده و به عنوان درون‌داد وارد مرحله بعدی می‌شود.

تابلوی (۳): مرحله دوم: حذف همخوان غلت /w/ در واژه /dow. ɣa/ «آش دوغ»

μ μ μ dow. ɣa	w/CODA*	*FLOAT
a. 	μ μ μ dow. ɣa	!*

b.	$\begin{array}{c} \mu \mu \\ \mu \\ do \\ ya \end{array}$	*

تابلوی (3) نشان می‌دهد که گزینه‌ی a از محدودیت *w/CODA تخطی نموده‌است. در گزینه‌ی b با حذف همخوان غلت /w/ از جایگاه پایانه‌ی هجای اول، محدودیت مذکور ارضا می‌شود اما با توجه به اینکه مورای آن آزاد مانده از محدودیت *FLOAT تخطی نموده‌است. این محدودیت در این زبان نسبت به محدودیت قبلی رتبه‌ی پایین‌تری دارد و با توجه به همین امر گزینه‌ی b برنده شده و وارد مرحله‌ی بعدی اشتقاق می‌شود.

تابلوی (4): مرحله‌ی سوم: اشتراک‌گذاری مورای واژه /dow. ya/ «آش دوغ»

	$\begin{array}{c} \mu \mu \\ \mu \\ do \\ ya \end{array}$	*FLOAT	*SHARE
a.	$\begin{array}{c} \mu \\ \mu \mu \\ do \\ ya \end{array}$	*!	
b.	$\begin{array}{c} \mu \\ \mu \mu \\ dow. \\ ya \end{array}$		*

تابلوی (4) نشان می‌دهد که در گزینه‌ی a پس از حذف همخوان غلت /w/ از جایگاه پایانه‌ی هجای اول، مورای آن آزاد مانده و از محدودیت *FLOAT تخطی نموده‌است. گزینه‌ی b برای ارضای محدودیت فوق از راهکار اشتراک‌گذاری مورای بهره می‌گیرد. هر چند اشتراک‌گذاری مورای بر اساس محدودیت *SHARE مجاز نیست اما با توجه به این که محدودیت *FLOAT نسبت به آن از رتبه‌ی بالایی برخوردار می‌باشد، بهترین راهکار برای ارضای محدودیت فوق می‌باشد. بنابراین گزینه‌ی a از چرخه‌ی رقابت خارج و گزینه‌ی b وارد مرحله‌ی بعد می‌گردد.

تابلوی (5): مرحله‌ی چهارم: کشش جبرانی در واژه‌ی /dow. ya/ «آش دوغ»

	$\begin{array}{c} \mu \mu \mu \\ N dow. ya \end{array}$	*SHARE	*V:
a.	$\begin{array}{c} \mu \mu \mu \\ N dow. ya \end{array}$	*!	
b.	$\begin{array}{c} \mu \mu \mu \\ /dow. ya \end{array}$		*

تابلوی (5) نشان می‌دهد که گزینه‌ی a از محدودیت *SHARE تخطی مهلکی نموده و از گردونه‌ی رقابت حذف شده است. گزینه‌ی b با دریافت مورای آزاد هم‌جوار، دومورایی شده و کشش می‌یابد به عبارت دیگر در این مرحله از اشتقاق، فرایند کشش جبرانی به وقوع می‌پیوندد. اکنون با توجه به ترتیب محدودیت‌ها در تابلوهای 2 تا 5 می‌توان رتبه‌بندی کاملی از همه‌ی محدودیت‌های فعال در فرایند کشش جبرانی در زبان ترکی آذربایجانی ارائه داد:

WBP >> *w / CODA >> *FLOAT >> *SHARE >> *V:

مرتبه‌بندی محدودیت‌های فوق نشان می‌دهد که در زبان ترکی آذربایجانی، محدودیت WBP بالاترین رتبه را در بین محدودیت‌های فعال در فرایند کشش جبرانی دارد. این محدودیت، همخوان پایانه غیرمورایی را جریمه می‌کند. در مرتبه دوم، محدودیت *w/CODA قرار دارد. این محدودیت، حضور همخوان غلت /w/ را در جایگاه پایانه هجا جریمه می‌کند. در رتبه بعد، محدودیت *FLOAT قرار دارد که مورای آزاد را جریمه می‌کند. پس از آن محدودیت *SHARE قرار دارد که اشتراک‌گذاری مورای را جریمه می‌کند و در رتبه آخر هم محدودیت *V قرار گرفته است که کشش واکه را جریمه می‌کند.

تجزیه و تحلیل مراحل اشتقاق مثال فوق از زبان ترکی آذربایجانی در چارچوب رویکرد تسلسل‌گرایی هماهنگ نشان داد این رویکرد نسبت به چارچوب‌های قبلی از سازوکار بهتری برای بررسی کشش جبرانی برخوردار است و می‌تواند تحلیل یکپارچه و واحدی از این فرایند ارائه نماید.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش، سعی گردید ابتدا سیر تاریخی بررسی فرایند کشش جبرانی در چارچوب نظریه‌های مختلف واج‌شناسی مورد بررسی قرار گیرد. در همین رابطه ابتدا واج‌شناسی زایشی مورد بررسی قرار گرفت که فقط به دو سطح بازنمایی یعنی درون‌داد و برون‌داد قائل بوده و چارچوب مناسبی برای تحلیل این فرایند نیست. سپس چارچوب واج‌شناسی خودواحد مورد بررسی قرار گرفته و سعی شد با ارائه مثال‌هایی از زبان ترکی آذربایجانی، نحوه بررسی این فرایند در چارچوب این نظریه روشن شود. تحلیل‌ها نشان داد که نظریه مورایی از ابزار مناسبی برای بررسی فرایند کشش جبرانی برخوردار است چرا که علاوه بر درون‌داد و برون‌داد، سطح میانی بازنمایی نیز در آن وجود دارد اما در توضیح برخی از مثال‌ها با مشکل مواجه است. در ادامه فرایند کشش جبرانی در چارچوب نظریه بهینگی بررسی گردید. با توجه به اینکه این نظریه هم مانند نظریه واج‌شناسی زایشی فقط به دو سطح بازنمایی درون‌داد و برون‌داد معتقد است و هیچ سطح بازنمایی میانی در آن وجود ندارد، در تبیین فرایند کشش جبرانی با مشکل مواجه می‌شود. در نهایت فرایند کشش جبرانی در چارچوب رویکرد تسلسل‌گرایی هماهنگ مورد بررسی قرار گرفت. این رویکرد علاوه بر سطح بازنمایی درون‌داد و برون‌داد به سطح بازنمایی میانی نیز قائل است و همین ویژگی باعث می‌شود که از سازوکار مناسبی برای تحلیل فرایند کشش جبرانی برخوردار باشد. در همین راستا با ارائه داده‌هایی از زبان ترکی، کفایت و کارایی این رویکرد به اثبات رسید. با توجه به ویژگی تدریجی بودن این رویکرد که بر اساس آن اشتقاق برون‌داد از درون‌داد نه در یک بلکه در چند مرحله انجام می‌گیرد به نظر می‌رسد چارچوب مناسبی برای بررسی فرایندهای واجی در زبان‌ها و گویش‌های ایرانی باشد.

منابع

- ابراهیمی، شیما و الهام اخلاقی (۱۳۹۶). بررسی فرایند آوایی کشش جبرانی در گویش تایبادی بر اساس نظریه بهینگی. دوفصلنامه زبان‌شناسی گویش‌های ایرانی دانشگاه شیراز، ۲ (۱)، ۲۳-۴۴.
- بی‌جن‌خان، محمود (۱۳۸۴). واج‌شناسی نظریه بهینگی. تهران: سمت.
- ثباتی، الهام (۱۳۹۶). تجزیه و تحلیل کشش جبرانی واکه در گونه‌های کردی ایلامی باتکیه بر تحلیل مورایی. فصلنامه علم زبان، ۴ (۷)، ۸۱-۹۸.
- ثمره، یدالله (۱۳۶۴). آواشناسی زبان فارسی (آواها و ساخت آوایی هجا). تهران: نشر دانشگاهی.
- جم، بشیر (۱۳۸۸). نظریه بهینگی و کاربرد آن در تبیین فرایندهای واجی زبان فارسی. رساله دکتری زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه تربیت مدرس.
- حق‌شناس، علی محمد (۱۳۷۶). آواشناسی. تهران: آگاه.
- دبیرمقدم، محمد (۱۳۸۳). نظریه بهینگی. مجله متن‌پژوهی ادبی، ۷ (۲۰)، ۴۰-۵۲.
- رضی‌نژاد، محمد (۱۳۹۱). توالی هماهنگ در زبان ترکی آذربایجانی. مجله یزدان و زبان‌شناسی، ۸ (۱۶)، ۱۵-۳۳.
- کردزعفرانلو کامبوزیا، عالیه (۱۳۸۵). واج‌شناسی رویکردهای قاعده بنیاد. تهران: سمت.
- Hayes, Bruce (1989). Compensatory Lengthening in Moraic Phonology. *Linguistic Inquiry* 20: 253-306.
- Kavitskaya, Darya. (2002). *Compensatory Lengthening: Phonetics, Phonology, Diachrony*. New York, NY: Routledge.
- McCarthy, J. (2008). *Doing Optimality Theory: Applying ti data*. UK: Blackwell Publishing.
- McCarthy, J. (2010). An introduction to Harmonic Serialism. *Language and Linguistics Compass* 4: 1010-1018.
- Prince, A. Smolensky, P. (2004). *Optimality Theory Constraint Interaction in Generative Grammar*. UK: Blackwell Publishing.
- Samko, B. (2011). *Compensatory Lengthening in Harmonic Serialism*. Ms, UC Santa Cruz.
- Sezar, Engin (1985). An auosegmental analysis of compensatory lengthening in Turkish. In Wetzels and Sezar, Chapter 10, 227-250.
- Torres-Tamarit, F. (2012). *Compensatory Lengthening and Opaque Gemination in Harmonic Serialism*. Paper presented at OCP 9, Berlin, 18-21 January 2012.

The course of examining the phonological process of compensatory lengthening

Afshar Najafzadeh

Candidate of Linguistics, Department of Linguistics, Ardabil Branch, Islamic Azad University, Ardabil, Iran

Afshar. n@chmail. ir

Abstract

The two-part nature of the compensatory lengthening process has made it difficult to provide a comprehensive analysis of it. Generative phonology, due to its linearity and lack of intermediate representation, cannot explain this process. Autosegmental phonology, due to its nonlinearity, can explain the compensatory lengthening, but it has difficulty explaining some cases, such as deletion from the onset of a syllable. Standard optimality theory only considers two levels: input and output, and does not have an intermediate representation level. In this theory, all options are evaluated simultaneously. This limitation means that standard optimality also lacks the necessary mechanism for analyzing this process. Harmonic Serialism, which is one of the derivative approaches of optimality theory, also considers intermediate levels in addition to input and output. The gradual nature of the evaluator part in this approach overcomes the shortcomings of standard optimality and allows the two parts of this process to be evaluated in several stages and ultimately the optimal candidate to be obtained. In this study, by examining data from Azerbaijani Turkish of the Ardebili dialect within the framework of the harmonic serialism approach, the adequacy and efficiency of this approach were confirmed. This approach can be used by researchers in examining the phonological processes of Iranian languages and dialects.

Keywords: Phonological Processes, Compensatory Lengthening, Optimality Theory, Harmonic Serialism,

کشش جبرانی در فارسی در چارچوب تسلسل‌گرایی هماهنگ

افشار نجف زاده

دانشجوی دکتری زبان‌شناسی، دانشگاه آزاد اسلامی، اردبیل، ایران

Afshar.n@chmail.ir

چکیده

کشش جبرانی فرایندی دوبخشی است که در بخش اول آن، همخوانی حذف و در بخش دوم به جبران آن واکه‌ای کشش می‌یابد. ارائه تحلیل یکپارچه از دو بخش این فرایند برای نظریه‌های واج‌شناسی اهمیت زیادی داشته و همواره به عنوان آزمونی برای ارزیابی کفایت و کارایی این نظریه‌ها به کار رفته‌است. این پژوهش درصدد است تا فرایند واجی کشش جبرانی را در زبان فارسی در چارچوب رویکرد تسلسل‌گرایی هماهنگ که یکی از رویکردهای اشتقاقی نظریه بهینگی است، توصیف و تبیین نماید. معرفی محدودیت‌های مرتبط با این فرایند، رتبه‌بندی محدودیت‌ها و همچنین ارزیابی کفایت و کارایی رویکرد تسلسل‌گرایی هماهنگ در تبیین این فرایند، از اهداف دیگر این پژوهش می‌باشد. روش این پژوهش، توصیفی و داده‌های آن به روش میدانی و از طریق مصاحبه تنظیم‌شده با ۳۰ گویشور زن و مرد بومی، گردآوری و مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته‌است. داده‌های تحقیق در چارچوب رویکرد تسلسل‌گرایی هماهنگ در قالب تعامل محدودیت‌ها و ترسیم تابلوی بهینگی بررسی گردیده‌است. نتایج تحقیق نشان داد که در این زبان، همخوان‌های چاکنایی /p, h/ و همخوان‌های غلت /j, w/ از جایگاه پایانه هجا حذف می‌شود و این حذف منجر به کشش واکه قبل می‌گردد. رتبه‌بندی محدودیت‌های مرتبط با این فرایند به شکل زیر می‌باشد:

WBP >> *w, j, h, ʔ /CODA>> *FLOAT >> *SHARE >> *V:

این پژوهش همچنین کفایت و کارایی رویکرد تسلسل‌گرایی هماهنگ را در ارائه تحلیلی یکپارچه از دوبخش فرایند کشش جبرانی به اثبات رساند.

کلیدواژه‌ها: کشش جبرانی، نظریه بهینگی، تسلسل‌گرایی هماهنگ، تدریجی‌بودن، محدودیت، ارزیاب، مولد.

۱. مقدمه

ککش جبرانی فرایندی است که در آن حذف یک عنصر با ککش عنصر مجاور دیگر همراه است (هیز، ۱۹۸۹: ۲۶۰). کاویتسکایا (۲۰۰۲: ۱) اصطلاح ککش جبرانی را برای مجموعه‌ای از پدیده‌های واجی به کار می‌برد که در آن حذف یک عنصر از زنجیره واجی با ککش عنصر دیگر جبران می‌شود، به لحاظ منطقی چهار امکان برای ککش جبرانی وجود دارد که در جدول (۱) آمده است:

جدول ۱: انواع مختلف فرایند ککش جبرانی (کاویتسکایا، ۲۰۰۲)

ردیف	نوع ککش جبرانی	عنصر ککش یافته	عنصر حذف شده
۱	CL _{VC}	V واکه	C همخوان
۲	CL _{VV}	V واکه	V واکه
۳	CL _{CV}	C همخوان	V واکه
۴	CL _{CC}	C همخوان	C همخوان

با توجه به جدول (۱) چهار نوع ککش جبرانی به شرح زیر است:

الف) حذف یک واکه منجر به ککش واکه مجاور می‌شود.

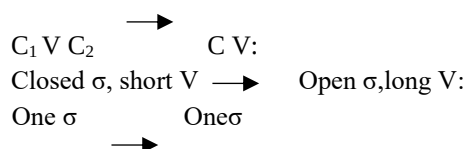
ب) حذف یک همخوان منجر به ککش واکه مجاور می‌شود.

ج) حذف یک واکه منجر به ککش همخوان مجاور می‌شود.

د) حذف یک همخوان منجر به ککش همخوان مجاور می‌شود.

البته ککش واکه، بسیار رایج‌تر از ککش همخوان است. هم‌چنین وقوع ککش جبرانی در نتیجه حذف واکه (موارد الف و ب)، پدیده بسیار نادری است (کاویتسکایا، ۲۰۰۲). رایج‌ترین نوع ککش جبرانی، نوع اول می‌باشد که در بیش از ۵۵ زبان از ۱۷ خانواده زبانی وجود دارد و در آن حذف یک همخوان، منجر به ککش واکه قبل می‌شود. این فرایند به صورت شکل (۱) نشان داده می‌شود:

شکل ۱: ککش جبرانی نوع اول



با توجه به شکل (۱) این نوع ککش جبرانی با تغییراتی در ساختار هجا همراه است، بدین ترتیب که هجای بسته با واکه کوتاه، تبدیل به هجای باز با واکه کشیده شده است.

فرایند ککش جبرانی همواره برای نظریه‌های واج‌شناسی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده و در چارچوب‌های متعددی مورد بررسی قرار گرفته است. ماهیت دوبخشی فرایند ککش جبرانی تحلیل یکپارچه و واحد از آن را با مشکل مواجه نموده است (کاویتسکایا، ۲۰۰۲: ۴). واج‌شناسی زایشی به دلیل خطی بودن و فقدان بازنمایی میانی از عهده تبیین این فرایند برنمی‌آید (هیز، ۱۹۸۹: ۲۶۰). واج‌شناسی خودواحد که رویکردی غیرخطی دارد می‌تواند فرایند ککش

جبرانی را توضیح دهد اما در توضیح برخی موارد از جمله حذف از آغاز هجا دچار مشکل می‌شود (سامکو، ۲۰۱۱: ۷). نظریه بهینگی استاندارد فقط قائل به دو سطح درون‌داد و برون‌داد است و سطح بازنمایی میانی در آن وجود ندارد. در این نظریه همه گزینه‌ها به صورت هم‌زمان ارزیابی می‌شوند. این محدودیت‌ها باعث می‌شود که نظریه بهینگی استاندارد نیز فاقد سازوکار لازم برای تحلیل فرایند کشش جبرانی باشد (سامکو، ۲۰۱۱: ۸).

تسلسل‌گرایی هماهنگ که یکی از رویکردهای نظریه بهینگی می‌باشد از ماهیت اشتقاقی برخوردار است و علاوه بر درون‌داد و برون‌داد، قائل به سطوح میانی نیز می‌باشد. تدریجی‌بودن بخش ارزیاب در این رویکرد، ایرادات نظریه بهینگی استاندارد را برطرف نموده و این امکان را فراهم می‌سازد که دو بخش این فرایند در چند مرحله ارزیابی شده و در نهایت گزینه بهینه به دست بیاید (سامکو، ۲۰۱۱: ۱۰).

۲. پیشینه تحقیق

به اعتقاد جم (۱۳۸۸)، نظریه بهینگی استاندارد در تبیین فرایند کشش جبرانی با مشکل مواجه است؛ چرا که تنها به دو سطح درون‌داد و برون‌داد قائل است و سطوح میانی در آن مفروض نیست. بر اساس پژوهش علی‌نژاد و زاهدی (۱۳۸۸) این فرایند در نظریه مورایی، به دلیل حذف واحدی از لایه واجی و آزاد ماندن مورای آن در لایه مورایی صورت می‌گیرد. رضی‌نژاد (۱۳۹۱) با تحلیل داده‌هایی از زبان ترکی آذربایجانی در چارچوب رویکرد تسلسل‌گرایی هماهنگ نشان داد که این رویکرد، مخصوصاً در تبیین فرایندهایی که از چند مرحله تشکیل شده‌اند، کارایی بهتری نسبت به رویکرد بهینگی استاندارد دارد. تحقیق ابراهیمی و اخلاقی (۱۳۹۶) نشان داد که فرایند کشش جبرانی در گویش تایبادی با حذف سایشی و انسدادی چاکنایی در جایگاه میانی و پایانی و همچنین حذف غلت/w/ به وجود می‌آید. ثباتی (۱۳۹۶) انگیزه اصلی فرایند کشش جبرانی را حفظ وزن مورایی واژه می‌داند که تحلیل‌های خطی در نشان‌دادن آن دچار مشکل هستند اما تحلیل غیرخطی مورایی می‌تواند از عهده تبیین آن برآید.

بر اساس پژوهش سزار (۱۹۸۶) حذف از جایگاه پایانه هجا منجر به کشش جبرانی می‌شود اما حذف از جایگاه آغاز هجا باعث کشش واکه نمی‌شود. هیز (۱۹۸۹) با اتکا به مفهوم مورا، مشکلات تحلیل‌های خطی در توضیح فرایند کشش جبرانی را برطرف می‌کند. به اعتقاد وی کشش جبرانی هنگامی روی می‌دهد که همخوان مورایی پایانه هجا حذف و مورای آن به واکه قبلی متصل شود. مهم‌ترین نکته در تحلیل مورایی این است که فرایند کشش جبرانی، سازوکاری برای حفظ مورا و وزن هجا می‌باشد. کاویتسکایا (۲۰۰۲) نشان داد که کشش جبرانی نه به خاطر انتقال و جابجایی مورا بلکه به خاطر واجی‌شدن دیرش آوایی موجود در برخی از محیط‌های آوایی اتفاق می‌افتد. گرایش آوایی جهانی نشان می‌دهد که واکه هجاهای باز بلندتر از واکه هجاهای بسته است علاوه بر این واکه‌ها قبل از همخوان‌های واک‌دار بلندتر از بی‌واک‌ها می‌باشند. به اعتقاد سامکو (۲۰۱۱) نظریه بهینگی استاندارد به دلیل داشتن دو سطح بازنمایی درون‌داد و برون‌داد قادر به توضیح کشش جبرانی نیست. برای توضیح کشش جبرانی به سطح میانی نیز نیاز است؛ چرا که ابتدا یک همخوان مورایی حذف و سپس مورای آزاد آن به واکه قبلی متصل شده و باعث کشش آن می‌شود. تاماریت (۲۰۱۶) معتقد است که نظریه بهینگی استاندارد نمی‌تواند گزینه بهینه را انتخاب کند؛ چرا که همخوان مورایی پایانه هجا در برون‌داد حذف می‌شود. بر اساس کلبان (۲۰۱۹) نظریه بهینگی استاندارد به دلیل ارزیابی هم‌زمان درون‌دادها و داشتن دو سطح بازنمایی یعنی درون‌داد و برون‌داد قادر به ارائه توضیحی جامع از فرایند کشش جبرانی

نیست. قحطانی (۲۰۲۰) معتقد است که در تقابل با نظریه بهینگی استاندارد، رویکرد بهینگی لایه‌ای برای توضیح فرایند کشش جبرانی کارآمدتر است. بر اساس لی (۲۰۲۱) در صورت استفاده از اصل تدریجی بودن، چارچوب تسلسل‌گرایی هماهنگ برای بررسی فرایند کشش جبرانی از کارایی لازم برخوردار است.

۳. چارچوب نظری

تسلسل‌گرایی هماهنگ یکی از رویکردهای نظریه بهینگی است. بر اساس نظریه بهینگی، دستور جهانی به جای قاعده‌های زبانی از محدودیت‌ها تشکیل شده است (پرینس و اسمولنسکی، ۲۰۰۴). در نظریه بهینگی فرض بر این است که محدودیت‌ها جهانی هستند و همه محدودیت‌ها در همه زبان‌ها وجود دارند. طبق این نظریه، دستور جهانی شامل حوزه‌ای به نام محدودیت‌ها CON است که تمامی محدودیت‌ها را در بر می‌گیرد. علاوه بر مجموعه محدودیت‌های جهانی، نظریه بهینگی از دو بخش اصلی تشکیل شده است: مولد GEN و ارزیاب EVAL. مولد مجموعه‌ای از گزینه‌ها را از یک درون‌داد خاص تولید می‌کند و این مجموعه گزینه‌ها به بخش دیگر یعنی ارزیاب، فرستاده می‌شود، گزینه‌ها برای این که برون‌داد بهینه یک درون‌داد خاص باشند، باهم رقابت می‌کنند و کار ارزیاب، پیدا کردن این برون‌داد بهینه است. این ارزیابی به وسیله اعمال یک سلسله مراتب محدودیت زبان‌ویژه به مجموعه گزینه‌ها انجام می‌شود. تعامل محدودیت‌ها در نظریه بهینگی بر اساس مرتبه آنهاست. محدودیت‌ها در نظریه بهینگی تخطی‌پذیر ستند و حتی برون‌دادهای بهینه نیز برخی محدودیت‌ها را نقض می‌کنند، با این حال این تخطی‌ها تنها برای جلوگیری از نقض محدودیت‌های رتبه بالاتر رخ می‌دهند و باید در کمترین حد باقی بمانند. بر این اساس می‌توان گفت که برون‌داد بهینه، گزینه‌ای است که کمترین میزان تخطی را داشته باشد. مرتبه‌بندی محدودیت‌ها در تابلو نمایش داده می‌شود (پرینس و اسمولنسکی، ۲۰۰۴).

تسلسل‌گرایی هماهنگ اولین بار توسط پرینس و اسمولنسکی در سال ۱۹۹۳ مطرح شد، اما با توجه به این که در آن زمان، نظریه بهینگی استاندارد بسیار مورد توجه قرار گرفته بود این رویکرد کنار گذاشته شد اما مجدداً توسط مک‌کارتی در سال‌های (۲۰۰۰-۲۰۰۲) مطرح شد. در چارچوب نظریه بهینگی استاندارد، مولد می‌تواند تغییرات متعددی را به طور هم‌زمان بر روی درون‌داد اعمال کند تا گزینه بهینه حاصل شود؛ به عبارت دیگر گزینه‌های رقیب ایجاد شده توسط مولد ممکن است از جهات متعددی نسبت به هم و نسبت به درون‌داد متفاوت باشند. در واقع مولد، توانایی اعمال چندین عملکرد گشتاری را بر روی درون‌داد به طور هم‌زمان دارد. حاصل این گشتارهای متعدد، ایجاد گزینه‌های رقیبی است که هیچ شباهتی با هم ندارند. اما در چارچوب رویکرد تسلسل‌گرایی هماهنگ، بخش مولد در هر مرحله از فعالیت فقط یک تغییر در درون‌داد ایجاد می‌کند و در نتیجه گزینه‌های حاصل در هر مرحله از فعالیت مولد، تغییرات اندکی نسبت به شکل درون‌داد نشان می‌دهند و با هم شباهت زیادی دارند. این ویژگی بخش مولد را «تدریجی بودن» می‌گویند.

تفاوت اصلی این رویکرد با نظریه بهینگی استاندارد در نحوه فعالیت بخش مولد است. گزینه یا گزینه‌های حاصل از عملکرد بخش مولد در مراحل میانی ممکن است، شکل برون‌داد بهینه را نداشته باشند. گزینه‌ای که به این صورت (به صورت مرحله‌ای) توسط مولد تولید می‌شود و توسط ارزیاب انتخاب می‌شود، خود می‌تواند دوباره درون‌دادی برای برای بخش مولد در مرحله بعدی باشد که از آن تعدادی گزینه‌های رقیب جدید تولید و توسط بخش ارزیاب

انتخاب می‌شود. این فرایند به صورت مرحله‌ای و مستمر ادامه می‌یابد تا در نهایت به برون‌داد بهینه واقعی منجر شود (مک‌کارتی، ۲۰۱۰).

در نظریه بهینگی محدودیت‌ها دو دسته هستند:

الف- محدودیت‌های پایایی: محدودیت‌های پایایی مسئول حفظ بازنمایی عناصر زیرساختی در برون‌داد هستند. این محدودیت‌ها در تلاشند از اعمال تغییرات زیاد میان ورودی و خروجی دستگاه واج‌شناختی جلوگیری کنند و نوعی همانندی را ما بین درون‌داد و برون‌داد تضمین نمایند تا از ایجاد فاصله ساختاری زیاد میان آن دو جلوگیری کنند.

ب- محدودیت‌های نشان‌داری: محدودیت‌های نشان‌داری، محدودیت‌هایی هستند که ساخت‌های برون‌داد را به خودی خود ارزیابی می‌کنند. هر محدودیت نشان‌داری در تلاش است که خروجی دستگاه واجی را با محدودیت‌های موجود در زبان مطابقت دهد تا خوش‌ساخت بودن خروجی را تضمین نماید. عملکرد محدودیت‌ها به این گونه است که گزینه‌هایی را که آن‌ها را نقض می‌کنند با علامت تخطی(*) مشخص می‌سازند. تعریف هر محدودیت نیز نشان می‌دهد که تعداد این علامت‌های تخطی که به یک گزینه خاص اختصاص می‌یابند، چگونه تعیین می‌شود (مک‌کارتی، ۲۰۰۸).

با توجه به اینکه بررسی هم‌زمان چندین فرایند یا بخش‌های مختلف یک فرایند مانند کشش جبرانی، امری پیچیده و دشوار می‌باشد برای نشان‌دادن ترتیب مراحل اشتقاق برون‌داد از درون‌داد و سهولت درک هر یک از مراحل اشتقاق، رویکرد تسلسل‌گرایی هماهنگ از سازوکارهای بهتری برخوردار است به همین دلیل در این پژوهش نیز رویکرد تسلسل‌گرایی هماهنگ به عنوان چارچوب نظری انتخاب و داده‌های گردآوری شده در همین چارچوب مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرند.

۴. تجزیه و تحلیل داده‌ها

۴-۱. کشش جبرانی در زبان فارسی

در زبان فارسی محاوره‌ای همخوان‌های غلت /j, w/ و چاکنایی‌های /ʔ, h/ از پایانه هجا حذف شده و موجب کشش واکه پیشین می‌شوند.

۴-۱-۱- حذف همخوان‌های چاکنایی

همخوان انسدادی چاکنایی /ʔ/ در جایگاه عضو اول و عضو دوم پایانه هجا بعد از واکه‌های /a, o/ حذف می‌شود. جدول (۲) داده‌های مربوط به این فرایند را نشان می‌دهد:

جدول ۲: حذف همخوان چاکنایی /ʔ/ از جایگاه پایانه هجا

ردیف	معنی	برون‌داد	درون‌داد
۱	بعد	[ba:d]	/baʔd/
۲	طعن	[ta:n]	/taʔn/
۳	سعد	[sa:d]	/saʔd/
۴	رعد	[ra:d]	/raʔd/

ردیف	معنی	برون‌داد	درون‌داد
5	شمع	[ʃa:m]	/ʃamʔ/
۶	طبع	[ta:b]	/tabʔ/
۷	فرع	[fa:r]	/farʔ/
۸	منع	[ma:n]	/manʔ/
۹	ربع	[ro:b]	/robʔ/
۱۰	جمع	[dʒa:m]	/dʒamʔ/
۱۱	شعله	[ʃo:le]	/ʃoʔ. le/
۱۲	دعوا	[da:va]	/daʔ. va/

بررسی داده‌های جدول (۲) نشان می‌دهد که در مثال‌های ۱ تا ۴ همخوان انسدادی چاکنایی /ʔ/ به عنوان عضو اول پایانه هجا و در مثال‌های ۵ تا ۱۰ به عنوان عضو دوم پایانه هجا حذف شده است. مثال‌های ۱۱ و ۱۲ هم واژه‌هایی دوهجایی هستند که در آن‌ها همخوان انسدادی چاکنایی /ʔ/ از پایانه هجای اول حذف شده و منجر به کشش واکه قبلی گردیده است. در همه مثال‌های فوق با حذف همخوان مذکور، واکه پیشین کشش یافته است. همخوان سایشی چاکنایی /h/ نیز از جایگاه پایانه هجا حذف می‌شود. جدول (۳) داده‌های مربوط به این همخوان را نشان می‌دهد:

جدول ۳: حذف همخوان چاکنایی /h/ از جایگاه پایانه هجا

ردیف	معنی	برون‌داد	درون‌داد
۱	شهر	[ʃa:r]	/ʃahr /
۲	پهن	[pa:n]	/pahn /
۳	قحط	[ga:t]	/gaht /
۴	رحم	[ra:m]	/rahm/
5	فحش	[fo:ʃ]	/fohʃ/
6	مدح	[ma:d]	/madh/
7	وجه	[va:dʒ]	/vadʒh/
8	فتح	[fa:t]	/fath/
9	شرح	[ʃa:r]	/ʃarh/
10	صبح	[so:b]	/sobh/
۱۱	کهنه	[ko:. ne]	/koh. ne/
۱۲	بهرتر	[be:. tar]	/beh. tar/
13	قهوه	[ga:. ve]	/gah. ve /

نگاهی به داده‌های جدول (۳) نشان می‌دهد که در مثال‌های ۱ تا ۵ همخوان سایشی چاکنایی /h/ به عنوان عضو اول پایانه هجا و در مثال‌های ۵ تا ۱۰ به عنوان عضو دوم پایانه هجا حذف شده است. مثال‌های ۱۱ تا ۱۳ هم واژه‌هایی دوهجایی هستند که در آن‌ها همخوان سایشی چاکنایی /h/ در جایگاه پایانه هجای اول قرار گرفته و حذف شده است. و این حذف منجر به کشش واکه قبلی گردیده است. در همه مثال‌های مندرج در جدول فوق با حذف همخوان مذکور، واکه پیشین کشش یافته است.

۴-۱-۲- حذف همخوان‌های غلت

همخوان‌های غلت /j, w/ در جایگاه پایانه هجا حذف می‌شوند. جدول ۴ داده‌های مربوط به این بخش را نشان می‌دهد:

جدول ۴: حذف همخوان‌های غلت /j, w/ از جایگاه پایانه هجا

ردیف	معنی	برون‌داد	درون‌داد
۱	سیر	[se:r]	/sejr /
۲	میل	[me:l]	/mejl /
۳	سیل	[se:l]	/sejl /
۴	موج	[mo:dʒ]	/mowdʒ /
۵	قول	[go:l]	/gowl /
۶	گود	[go:d]	/gowd /
۷	روشن	[ro:ʃan]	/row.ʃan /
۸	حوله	[ho:le]	/how. le /
۹	کیهان	[ce:han]	/cej. han /

بررسی داده‌های جدول (۴) نشان می‌دهد که در مثال‌های ۱ تا ۳ همخوان غلت /j/ و در مثال‌های ۴ تا ۶ همخوان غلت /w/ از جایگاه پایانه هجا حذف شده‌اند. مثال‌های ۷ تا ۹ هم واژه‌هایی دوهجایی هستند که در آن‌ها همخوان‌های غلت /j, w/ در جایگاه پایانه هجای اول قرار گرفته و حذف شده‌اند. در همه مثال‌های مندرج در جدول فوق با حذف همخوان‌های غلت، واژه پیشین کشش یافته‌است.

جمع‌بندی جدول‌های ۲ تا ۴ نشان می‌دهد که در زبان فارسی محاوره‌ای، همخوان‌های چاکنایی /p, h/ و همخوان‌های غلت /j, w/ از جایگاه پایانه هجا حذف می‌شوند و این حذف منجر به کشش واژه پیشین می‌شود به عبارت دیگر فرایند واجی کشش جبرانی روی می‌دهد. در ادامه فرایند کشش جبرانی در زبان فارسی در چارچوب رویکرد تسلسل‌گرایی هماهنگ بررسی می‌شود.

۴-۱-۳- تحلیل کشش جبرانی در واژه‌ی /dow. lat/ «دولت» در چارچوب تسلسل‌گرایی هماهنگ

برای تحلیل فرایند کشش جبرانی در چارچوب رویکرد تسلسل‌گرایی هماهنگ ابتدا باید محدودیت‌های مرتبط با این فرایند تعریف شوند. این محدودیت‌ها به شرح زیر می‌باشند:

WBP: همخوان پایانه هجا باید مورایی باشد. این محدودیت برگرفته از اصل وزن موضعی هیز (۱۹۸۹) است و از غیرمورایی بودن همخوان پایانه هجا جلوگیری کرده و آن را جریمه می‌کند.

*FLOAT: مورای آزاد مجاز نیست (سامکو، ۲۰۱۱: ۲۹). این محدودیت، مورایی را جریمه می‌کند که در برون‌داد به هیچ عنصری متصل نباشد. بعد از حذف همخوان پایانه هجا، مورای آن آزاد می‌ماند. این محدودیت مانع از آزادماندن مورا شده و باعث می‌شود مورای آزاد به واژه پیشین متصل شود.

MAX[μ]: حذف مورای در برون‌داد مجاز نیست (مک‌کارتی و پرینس، ۱۹۹۳). این محدودیت، مانع از حذف مورای آزاد می‌شود و آن را به سمت واژه قبلی سوق می‌دهد.

مجاز نیست. این محدودیت از نوع نشاننداری و زبان‌ویژه است و از حضور همخوان‌های /j, w, h, ʔ/ در جایگاه پایانه هجا خاصی ممانعت کرده و آن را جریمه می‌کند.

MAX: حذف عنصر در اشتقاق برون‌داد از درون‌داد مجاز نیست (مک‌کارتی و پرینس، ۱۹۹۳).

*μ/C: اتصال مورا به غیرواکه مجاز نیست (سامکو، ۲۰۱۱: ۱۲). به عبارت دیگر همهٔ موراها باید به واکه متصل شوند و در صورت اتصال به همخوان، جریمه خواهد شد.

DEP [μ]: درج مورا در برون‌داد مجاز نیست (مک‌کارتی و پرینس، ۱۹۹۳).

*SHARE: اتصال مورا در برون‌داد به بیش از یک عنصر مجاز نیست (سامکو، ۲۰۱۱: ۲۹).

V: کشش واکه مجاز نیست.

با توجه به محدودیت‌های فوق، تابلوی بهینگی درون‌داد /dow. lat/ «دولت» به عنوان یکی از مثال‌های معرفی شده در بخش قبلی ترسیم گردیده و رتبه‌بندی محدودیت‌ها ارائه می‌گردد.

تابلوی (۱): مرحلهٔ اول: همخوان پایانهٔ مورایی در واژه‌ی /dow. lat/ «دولت»

	μ μ μ μ d o w . l a t	WBP	*w /CODA
a. 	μ μ μ μ d o w . l a t		*
b.	μ μ d o w . l a t	!*	

بررسی داده‌های تابلوی (۱) نشان می‌دهد که گزینهٔ a از محدودیت نشاننداری *w /CODA و گزینهٔ b که همخوان پایانهٔ غیرمورایی دارد از محدودیت WBP تخطی نموده‌است. تخطی از محدودیت WBP به دلیل بالاتر بودن مرتبهٔ آن، مهلک بوده و گزینهٔ b را از گردونهٔ رقابت خارج می‌کند. گزینهٔ a به عنوان درون‌داد وارد مرحلهٔ بعدی می‌شود.

تابلوی (۲): مرحلهٔ دوم: حذف همخوان غلت /w/ در واژه‌ی /dow. lat/ «دولت»

	μ μ μ μ d o w . l a t	*w /CODA	*FLOAT
a.	μ μ μ μ d o w . l a t	!*	
b. 	μ μ μ μ d o . l a t		*

تابلوی (۲) نشان می‌دهد که گزینه‌ی *a* یعنی گزینه‌ای که از مرحله قبل به عنوان برنده و درون‌داد جدید وارد این مرحله شده‌بود در این مرحله از محدودیت **w/CODA* تخطی نموده و از گردونه رقابت حذف شده‌است. در گزینه *b* با حذف همخوان غلت */w/* از جایگاه پایانه هجای اول، محدودیت **w/CODA* ارضا می‌شود اما با توجه به اینکه مورای آن آزاد مانده از محدودیت **FLOAT* تخطی نموده‌است. بنابراین گزینه *b* به عنوان درون‌داد جدید وارد مرحله بعد می‌شود. رقابت این گزینه با گزینه‌های دیگر در این مرحله در تابلوی (۳) نمایش داده می‌شود:

تابلوی (۳): مرحله سوم: اشتراک گذاری مورا در واژه‌ی */dow. lat/* «دولت»

$\mu \mu \mu \mu$ $d \ q. \ l a \ t \mid$	<i>*FLOAT</i>	<i>*SHARE</i>
<i>a</i> $\mu \mu \mu \mu$ $d \ q. \ l a \ t \mid$	!*	
<i>b.</i>  $\mu \mu \mu \mu$ $d \ o \ n \ l a \ t \mid$		*

تابلوی (۳) نشان می‌دهد که در گزینه *a* پس از حذف همخوان غلت */w/* مورای آن آزاد می‌ماند. محدودیت **FLOAT* این گزینه را جریمه می‌کند. گزینه‌ی *b* برای ارضای محدودیت فوق از راهکار اشتراک‌گذاری مورای پایانه هجا قبل از حذف همخوان غلت بهره‌می‌گیرد. هر چند اشتراک‌گذاری مورا بر اساس محدودیت **SHARE* مجاز نیست اما با توجه به این که محدودیت **FLOAT* نسبت به آن از رتبه بالایی برخوردار می‌باشد بهترین راهکار، اشتراک‌گذاری موراست. بنابراین گزینه *b* به عنوان گزینه برنده وارد مرحله بعد می‌گردد. تابلوی (۴) رقابت این گزینه با گزینه‌های دیگر را در مرحله چهارم نشان می‌دهد:

تابلوی (۴): مرحله چهارم: کشش جبرانی در واژه‌ی */dow. lat/* «دولت»

$\mu \mu \mu \mu$ $d \ q \ n \ l a \ t \mid$	<i>*SHARE</i>	<i>*V:</i>
<i>a</i> $\mu \mu \mu \mu$ $d \ q \ n \ l a \ t \mid$	!*	
<i>b.</i>  $\mu \mu \mu \mu$ $d \ q \ n \ l a \ t \mid$		*

تابلوی (۴) نشان می‌دهد که گزینه a از محدودیت SHARE* تخطی مهلکی نموده و از گردونه رقابت حذف شده است. گزینه b با دریافت مورای آزاد هم‌جوار، دومورایی شده و کشش می‌یابد به عبارت دیگر در این مرحله از اشتقاق، فرایند کشش جبرانی به وقوع می‌پیوندد.

در تحلیل‌های مبتنی بر رویکرد تسلسل‌گرایی هماهنگ بر خلاف نظریه بهینگی استاندارد، فرایند اشتقاق برون‌داد از درون‌داد در یک مرحله صورت نمی‌گیرد بلکه گام به گام و در چند مرحله صورت می‌پذیرد. مزیت این روش در این است که فرایندهایی مانند فرایند کشش جبرانی که بررسی آن‌ها مستلزم وجود سطوح میانی بازنمایی است در این چارچوب به راحتی قابل تحلیل هستند. در فرایند کشش جبرانی، حذف همخوان مورایی پایانه هجا منجر به کشش واکه پیشین می‌شود بنابراین ابتدا باید ساخت هجایی واژه تعیین شود تا همخوان پایانه هجا مشخص شود و سپس تخصیص مورا به این همخوان انجام گیرد و در مرحله بعد، همخوان مزبور از جایگاه پایانه هجا حذف و مورای آن آزاد بماند و در نهایت، مورای آزاد به واکه قبل متصل شده و موجب کشش آن گردد. نگاهی به مراحل فرایند کشش جبرانی نشان می‌دهد که در چارچوب نظریه بهینگی استاندارد که قائل به دو سطح بازنمایی درون‌داد و برون‌داد است، نمی‌توان فرایند کشش جبرانی را بررسی کرد. بر خلاف نظریه بهینگی در رویکرد تسلسل‌گرایی هماهنگ، اشتقاق برون‌داد از درون‌داد در چند مرحله صورت می‌گیرد. برای نشان دادن و نمایش ساده مراحل این اشتقاق، تابلوی هماهنگ ترسیم می‌گردد تا همه مراحل را در یک تابلو نمایش دهد. تابلوی (۵) همه مراحل چهارگانه فرایند کشش جبرانی در مثال /dow. lat/ «دولت» را در یک تابلو نشان می‌دهد:

تابلوی (۵): تابلوی هماهنگ فرایند حذف همخوان غلت و کشش جبرانی در واژه‌ی /dow. lat/ «دولت»

$\mu \mu \mu \mu$ d o w . l a t	WBP	*w /CODA	*FLOAT	*SHARE	V:*
a. $\mu \mu \mu \mu$ d o w . l a t		*			
b. $\mu \mu$ d o w . l a t	!*				
$\mu \mu \mu \mu$ d o w . l a t					
a. $\mu \mu \mu \mu$ d o w . l a t		!*			
b. $\mu \mu \mu \mu$ d o w . l a t			*		
$\mu \mu \mu \mu$ d o w . l a t					

a	$\mu \mu \mu \mu$ d q. l a t			!*		
b. 	$\mu \mu \mu \mu$ d q. l a t				*	
	$\mu \mu \mu \mu$ d q. l a t					
a	$\mu \mu \mu \mu$ d q. l a t				!*	
b. 	$\mu \mu \mu \mu$ d p. l a t					*

در تابلوی هماهنگ (۵) هر چهار تابلوی قبلی وجود دارد. مرز بین هر مرحله با خط پررنگ مشخص شده است. اولین گزینه در هر مرحله، درون‌داد آن مرحله را نشان می‌دهد. مزیت تابلوی هماهنگ (۵) در این است که همه محدودیت‌ها را در یک تابلو و به ترتیب مرتبه آن‌ها نشان می‌دهد. اکنون با توجه به ترتیب محدودیت‌ها در تابلوی هماهنگ (۵) می‌توان رتبه‌بندی کاملی از همه محدودیت‌های فعال در فرایند کشش جبرانی در زبان فارسی را ارائه داد:

WBP >> *w, j, h, ? / CODA >> *FLOAT >> *SHARE >> *V:

رتبه‌بندی محدودیت‌های فوق نشان می‌دهد که در زبان فارسی، محدودیت WBP بالاترین رتبه را در بین محدودیت‌های فعال در فرایند کشش جبرانی دارد. این محدودیت، همخوان پایانه غیرمورایی را جریمه می‌کند. در مرتبه دوم، محدودیت نشاننداری *w, j, h, ? / CODA قرار دارد. این محدودیت، حضور همخوان‌های /w, j, h, ?/ را در جایگاه پایانه هجا جریمه می‌کند. در رتبه بعد، محدودیت *FLOAT قرار دارد که مورای آزاد را جریمه می‌کند. پس از آن محدودیت *SHARE قرار دارد که اشتراک‌گذاری مورای را جریمه می‌کند و در رتبه آخر هم محدودیت V: * قرار گرفته است که کشش واکه را جریمه می‌نماید.

نتیجه‌گیری

این پژوهش درصدد توصیف و تبیین فرایند کشش جبرانی در زبان فارسی در چارچوب رویکرد تسلسل‌گرایی هماهنگ بود که از رویکردهای اشتقاقی نظریه بهینگی است. جمع‌بندی یافته‌های حاصل از بررسی داده‌های جدول‌های (۲) تا (۴) نشان داد که در زبان فارسی حذف همخوان‌های غلت /j, w/ و هم‌چنین همخوان‌های چاکنایی /h, ?/ از جایگاه پایانه هجا منجر به وقوع کشش جبرانی می‌شود. این پژوهش توانست نسبت به معرفی محدودیت‌های مرتبط با فرایند

کشش جبرانی در زبان فارسی اقدام کند و با ترسیم تابلوهای بهینگی اتاء برای یک مثال، مراحل اشتقاق برون‌دادهای بهینه را نشان دهد و در نهایت رتبه‌بندی محدودیت‌های مرتبط با این فرایند را به این شرح ارائه نماید:

WBP >> *j/CODA >> *FLOAT >> *SHARE >> *V:

بررسی داده‌ها هم‌چنین نشان داد که در این زبان در برخی از موارد بین همخوان حذف‌شده و واکه کشش‌یافته فاصله وجود دارد به عبارت دیگر عنصر حذف‌شده و کشش‌یافته همجوار نیستند. در رابطه با فرایند کشش جبرانی، این ویژگی نادر و منحصر به فردی به شمار می‌رود.

این مطالعه هم‌چنین نشان داد که رویکرد تسلسل‌گرایی هماهنگ به لطف ماهیت اشتقاقی و سازوکارهایی که دارد می‌تواند از عهده توصیف و تبیین فرایند کشش جبرانی برآمده و مراحل اشتقاق آن را به صورت شفاف نشان دهد به عبارت دیگر کفایت و کارایی این رویکرد در توضیح فرایند کشش جبرانی تأیید می‌شود.

منابع

- ابراهیمی، شیما و الهام اخلاقی (۱۳۹۶). بررسی فرایند آوایی کشش جبرانی در گویش تایبادی بر اساس نظریه بهینگی. دوفصلنامه زبان‌شناسی گویش‌های ایرانی دانشگاه شیراز، ۲ (۱)، ۲۳-۴۴.
- بی‌جن‌خان، محمود (۱۳۸۴). واج‌شناسی نظریه بهینگی. تهران: سمت.
- ثباتی، الهام (۱۳۹۶). تجزیه و تحلیل کشش جبرانی واکه در گونه‌های کردی ایلامی باتکیه بر تحلیل مورایی. فصلنامه علم زبان، ۴ (۷)، ۸۱-۹۸.
- ثمره، یدالله (۱۳۶۴). آواشناسی زبان فارسی (آواها و ساخت آوایی هجا). تهران: نشر دانشگاهی.
- جم، بشیر (۱۳۸۸). نظریه بهینگی و کاربرد آن در تبیین فرایندهای واجی زبان فارسی. رساله دکتری زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه تربیت مدرس.
- حق‌شناس، علی محمد (۱۳۷۶). آواشناسی. تهران: آگاه.
- دبیرمقدم، محمد (۱۳۸۳). نظریه بهینگی. مجله متن‌پژوهی ادبی، ۷ (۲۰)، ۴۰-۵۲.
- رضی‌نژاد، محمد (۱۳۹۱). توالی هماهنگ در زبان ترکی آذربایجانی. مجله یزبان و زبان‌شناسی، ۸ (۱۶)، ۱۵-۳۳.
- کردزعفرانلو کامبوزیا، عالیہ (۱۳۸۵). واج‌شناسی رویکردهای قاعده بنیاد. تهران: سمت.
- Hayes, Bruce (1989). Compensatory Lengthening in Moraic Phonology. *Linguistic Inquiry* 20: 253-306.
- Lee, S. (2021). Compensatory lengthening in harmonic serialism. *Linguistics Research*, 38(1): 99-121.
- Kavitskaya, Darya. (2002). *Compensatory Lengthening: Phonetics, Phonology, Diachrony*. New York, NY: Routledge.
- Kleban, G. (2019). Compensatory Lengthening in OT and DOT: Loss of Dorsal Fricatives in Middle or Early Modern English. *ANGLICA an international journal of English studies*, 28(2), pp 47-61. <https://orcid.org/0000-0003-1030-3518>
- McCarthy, J. (2008). *Doing Optimality Theory: Applying ti data*. UK: Blackwell Publishing.
- McCarthy, J. (2010). An introduction to Harmonic Serialism. *Language and Linguistics Compass* 4: 1010-1018.
- Prince, A. Smolensky, P. (2004). *Optimality Theory Constraint Interaction in Generative Grammar*. UK: Blackwell Publishing.
- Samko, B. (2011). *Compensatory Lengthening in Harmonic Serialism*. Ms, UC Santa Cruz.
- Sezar, Engin (1985). An autosegmental analysis of compensatory lengthening in Turkish. In Wetzels and Sezar, Chapter 10, 227-250.
- Torres-Tamarit, F. (2016). Compensatory and opaque vowel lengthening in Harmonic Serialism. In John J. McCarthy & Joe Pater (Eds), *Harmonic Grammar and Harmonic Serialism (Advances in Optimality Theory)*, 301-326. London: Equinox Press.

مقایسه کشش جبرانی در فارسی و ترکی آذربایجانی در چارچوب تسلسل‌گرایی هماهنگ

افشارنجف زاده

دانشجوی دکتری زبان‌شناسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد اردبیل

Afshar.n@chmail.ir

سیدمحمد رضی نژاد

دانشیار گروه زبان‌شناسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل

mrizi@uma.ac.ir

لطیف عطاری

دانشیار گروه زبان‌شناسی، دانشگاه پیام نور، اردبیل

attari1955@gmail.com

چکیده

فرایند کشش جبرانی به دلیل دوبخشی بودن برای نظریه‌های واج‌شناسی اهمیت زیادی دارد. پژوهش توصیفی - تحلیلی حاضر درصدد است تا کشش جبرانی را در زبان‌های فارسی و ترکی آذربایجانی بررسی و محدودیت‌های مرتبط با آن را رتبه‌بندی کند، سپس شباهت‌ها و تفاوت‌های این فرایند را در دو زبان توصیف نموده و در نهایت کفایت رویکرد تسلسل‌گرایی هماهنگ را در تبیین این فرایند مورد ارزیابی قرار دهد. داده‌های مورد نیاز از طریق مصاحبه تنظیم‌شده با ۳۰ گویشور ترک‌زبان و ۳۰ گویشور فارسی‌زبان به دست آمده‌است. یافته‌های این پژوهش نشان داد که فرایند کشش جبرانی در زبان فارسی در اثر حذف همخوان‌های غلت /j, w/ و چاکنایی‌های /ʔ, h/ و در زبان ترکی آذربایجانی در اثر حذف همخوان‌های غلت /j, w/ رخ می‌دهد. در هر دو زبان، حذف از جایگاه پایانه هجا منجر به کشش جبرانی می‌گردد اما حذف از جایگاه آغاز هجا منجر به وقوع این فرایند نمی‌شود. تفاوت مهم این است که در زبان ترکی، همخوان حذف‌شده بلافاصله بعد از واکه کشش‌یافته قرار دارد در حالی که در زبان فارسی در برخی از نمونه‌ها بین این دو عنصر فاصله وجود دارد. بررسی داده‌ها در چارچوب رویکرد تسلسل‌گرایی هماهنگ منجر به تعریف و مرتبه‌بندی محدودیت‌های مرتبط به شکل زیر گردید:

*WBP >>*j, w, h, ʔ/CODA >>*FLOAT >>*SHARE >>*V:*

این پژوهش هم‌چنین کفایت و کارایی رویکرد تسلسل‌گرایی هماهنگ را در ارائه تحلیلی یکپارچه از دوبخش فرایند کشش جبرانی به اثبات رساند.

کلیدواژه‌ها: فرایندهای واجی، کشش جبرانی، نظریه بهینگی، تسلسل‌گرایی هماهنگ.

۱. مقدمه

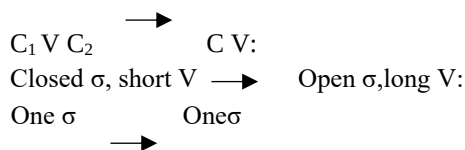
کشش جبرانی فرایندی است که در آن حذف یک عنصر با کشش عنصر مجاور دیگر همراه است (هیز، ۱۹۸۹: ۲۶۰). کاویتسکایا (۲۰۰۲: ۱) اصطلاح کشش جبرانی را برای مجموعه‌ای از پدیده‌های واجی به کار می‌برد که در آن حذف یک عنصر از زنجیره واجی با کشش عنصر دیگر جبران می‌شود، به لحاظ منطقی چهار امکان برای کشش جبرانی وجود دارد که در جدول (۱) آمده است:

جدول ۱: انواع مختلف فرایند کشش جبرانی (کاویتسکایا، ۲۰۰۲)

ردیف	نوع کشش جبرانی	عنصر کشش یافته	عنصر حذف شده
۱	CL _{VC}	V واکه	C همخوان
۲	CL _{VV}	V واکه	V واکه
۳	CL _{CV}	C همخوان	V واکه
۴	CL _{CC}	C همخوان	C همخوان

کشش جبرانی نوع اول، رایج‌ترین نوع آن می‌باشد که در بیش از ۵۵ زبان از ۱۷ خانواده زبانی وجود دارد و در آن حذف یک همخوان، منجر به کشش واکه قبل می‌شود. این فرایند به صورت شکل (۱) نشان داده می‌شود:

شکل ۱: کشش جبرانی نوع اول



با توجه به شکل (۱) این نوع کشش جبرانی با تغییراتی در ساختار هجا همراه است، بدین ترتیب که هجای بسته با واکه کوتاه، تبدیل به هجای باز با واکه کشیده شده است (کاویتسکایا، ۲۰۰۲: ۲).

فرایند کشش جبرانی همواره برای نظریه‌های واج‌شناسی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده است و به همین دلیل در چارچوب‌های متعددی مورد بررسی قرار گرفته است. علت این اهمیت، ماهیت دوبخشی فرایند کشش جبرانی است که تحلیل یکپارچه و واحد از آن را با مشکل مواجه نموده است. واج‌شناسی زایشی به دلیل خطی بودن و فقدان بازنمایی میانی از عهده تبیین این فرایند برنمی‌آید (هیز، ۱۹۸۹: ۲۶۰). واج‌شناسی خودواحد که چارچوبی غیرخطی دارد، می‌تواند فرایند کشش جبرانی را توضیح دهد اما در توضیح برخی موارد از جمله حذف از آغاز هجا دچار مشکل می‌شود (سامکو، ۲۰۱۱: ۷). نظریه بهینگی استاندارد فقط قائل به دو سطح درون‌داد و برون‌داد است و سطح بازنمایی میانی در آن وجود ندارد در این نظریه همه گزینه‌ها به صورت هم‌زمان ارزیابی می‌شوند این محدودیت‌ها باعث می‌شود که نظریه بهینگی استاندارد نیز فاقد سازوکار لازم برای تحلیل فرایند کشش جبرانی باشد (سامکو، ۲۰۱۱: ۸).

تسلسل‌گرایی هماهنگ از رویکردهای اشتقاقی نظریه بهینگی می‌باشد و علاوه بر درون‌داد و برون‌داد، قائل به سطوح میانی بازنمایی نیز می‌باشد. تدریجی بودن بخش ارزیاب در این رویکرد، ایرادات نظریه بهینگی استاندارد را

برطرف نموده و این امکان را فراهم می‌سازد که دو بخش این فرایند در چند مرحله ارزیابی شده و در نهایت گزینه بهینه به دست بیاید (سامکو، ۲۰۱۱: ۱۰).

۲. پیشینه تحقیق

به اعتقاد جم (۱۳۸۸)، نظریه بهینگی استاندارد در تبیین فرایند کشش جبرانی با مشکل مواجه است چرا که تنها به دو سطح درون‌داد و برون‌داد قائل است و سطوح میانی در آن مفروض نیست. بر اساس پژوهش علی‌نژاد و زاهدی (۱۳۸۸) این فرایند در نظریه مورایی، به دلیل حذف واحدی از لایه واجی و آزاد ماندن مورای آن در لایه مورایی صورت می‌گیرد. رضی‌نژاد (۱۳۹۱) با تحلیل داده‌هایی از زبان ترکی آذربایجانی در چارچوب رویکرد تسلسل‌گرایی هماهنگ نشان داد که این رویکرد، مخصوصاً در تبیین فرایندهایی که از چند مرحله تشکیل شده‌اند، کارایی بهتری نسبت به رویکرد بهینگی استاندارد دارد. تحقیق ابراهیمی و اخلاقی (۱۳۹۶) نشان داد که فرایند کشش جبرانی در گویش تایبادی با حذف سایشی و انسدادی چاکنایی در جایگاه میانی و پایانی و هم‌چنین حذف غلت/w/ به وجود می‌آید. ثباتی (۱۳۹۶) انگیزه اصلی فرایند کشش جبرانی را حفظ وزن مورایی واژه می‌داند که تحلیل‌های خطی در نشان‌دادن آن دچار مشکل هستند اما تحلیل غیرخطی مورایی می‌تواند از عهده تبیین آن برآید.

به اعتقاد سزار (۱۹۸۶) حذف از جایگاه پایانه هجا منجر به کشش جبرانی می‌شود اما حذف از جایگاه آغاز هجا باعث کشش واکه نمی‌شود چون هیچ‌یک از شرایط وقوع کشش جبرانی فراهم نیست. هیز (۱۹۸۹) با اتکا به مفهوم مورا، مشکلات تحلیل‌های خطی در توضیح فرایند کشش جبرانی را برطرف می‌کند. در چارچوب نظریه مورایی، کشش جبرانی هنگامی روی می‌دهد که همخوان مورایی پایانه هجا حذف و مورای آن به واکه قبلی متصل شود. مهم‌ترین نکته در تحلیل مورایی این است که فرایند کشش جبرانی، سازوکاری برای حفظ مورا می‌باشد. کاویتسکیا (۲۰۰۲) نشان داد که کشش جبرانی نه به خاطر انتقال و جابجایی مورا بلکه به خاطر واجی شدن دیرش آوایی موجود در برخی از محیط‌های آوایی اتفاق می‌افتد. گرایش آوایی جهانی نشان می‌دهد که واکه هجاهای باز بلندتر از واکه هجاهای بسته است، علاوه بر این واکه‌ها قبل از همخوان‌های واکدار بلندتر از بی‌واک‌ها می‌باشند. به اعتقاد سامکو (۲۰۱۱) نظریه بهینگی استاندارد به دلیل داشتن دو سطح بازنمایی درون‌داد و برون‌داد قادر به توضیح کشش جبرانی نیست. برای توضیح کشش جبرانی به سطح میانی نیز نیاز است؛ چرا که ابتدا یک همخوان مورایی حذف و سپس مورای آزاد آن به واکه قبلی متصل شده و باعث کشش آن می‌شود. تاماریت (۲۰۱۶) معتقد است که نظریه بهینگی استاندارد نمی‌تواند گزینه بهینه را انتخاب کند؛ چرا که همخوان مورایی پایانه هجا در برون‌داد حذف می‌شود. کلبان (۲۰۱۹) معتقد است که نظریه بهینگی استاندارد به دلیل ارزیابی هم‌زمان درون‌دادها و داشتن دو سطح بازنمایی یعنی درون‌داد و برون‌داد قادر به ارائه توضیحی جامع از فرایند کشش جبرانی نیست اما رویکرد بهینگی اشتقاقی قادر به معرفی برون‌داد بهینه می‌باشد؛ چرا که در این رویکرد اشتقاق برون‌داد از درون‌داد در چند مرحله صورت می‌گیرد.

۳. روش تحقیق

این پژوهش از نوع توصیفی-تحلیلی است و داده‌های زبانی به‌کاررفته از طریق مصاحبه تنظیم‌شده با ۳۰ گویشور (۱۵ زن و ۱۵ مرد) ترک‌زبان ساکن شهرستان اردبیل در محدوده سنی ۳۵ تا ۶۵ سال و ۳۰ گویشور فارسی‌زبان (۱۵ زن و ۱۵ مرد)

و ۱۵ مرد) ساکن تهران در محدوده سنی ۳۵ تا ۶۵ سال گردآوری شده‌است که به صورت تصادفی انتخاب شده‌اند. ضمن اینکه نگارندگان نیز گویشور بومی ترکی آذربایجانی هستند. در این مصاحبه که از نوع مصاحبه تنظیم شده می‌باشد تعداد ۵۰ جمله با جاهای خالی یک‌کلمه‌ای برای زبان ترکی آذربایجانی گویش اردبیلی و ۵۰ جمله با جاهای خالی یک‌کلمه‌ای برای زبان فارسی گویش تهرانی طراحی شده‌اند. جاهای خالی با واژه‌های دارای همخوان‌های غلت و همخوان‌های چاکنایی در جایگاه آغاز و پایانه هجا تکمیل می‌شوند. مصاحبه‌های انجام یافته از طریق نرم‌افزار ضبط صوت گوشی تلفن همراه ضبط شده و سپس توسط پژوهشگران دسته‌بندی و آوانگاری شده‌اند. داده‌های زبانی به‌دست‌آمده در چارچوب رویکرد تسلسل‌گرایی هماهنگ در قالب تعامل محدودیت‌ها و ترسیم تابلوی بهینگی مورد بررسی قرار گرفته‌اند و در نهایت مرتبه‌بندی محدودیت‌های دخیل در این فرایند در هر دو زبان تعریف و رتبه‌بندی شده‌اند. این پژوهش درصدد است تا شرایط وقوع فرایند کشش جبرانی را در زبان‌های ترکی آذربایجانی گویش اردبیلی و فارسی تهرانی توصیف و تبیین نموده و محدودیت‌های مرتبط با این فرایند را شناسایی و رتبه‌بندی کند. همچنین با مقایسه این فرایند در دو زبان مذکور، شباهت‌ها و تفاوت‌های آن را در دو زبان توصیف نماید. در نهایت کفایت و کارایی رویکرد تسلسل‌گرایی هماهنگ را در تبیین و توضیح فرایند کشش جبرانی مورد ارزیابی قرار دهد.

۴. تجزیه و تحلیل داده‌ها

۴-۱. کشش جبرانی در زبان فارسی

در زبان فارسی محاوره‌ای همخوان‌های غلت /j, w/ و چاکنایی‌های /h, ʔ/ از پایانه هجا حذف شده و موجب کشش واکه پیشین می‌شوند. داده‌های جدول (۲) این فرایند را نشان می‌دهند:

جدول ۲: حذف و کشش در زبان فارسی

ردیف	معنی	پرونداد	درونداد
۱	شهر	[ʃa:r]	/fahr /
۲	صبح	[so:b]	/sobh /
۳	فحش	[fo:ʃ]	/fohf /
۴	بعد	[baʔd]	/baʔd /
۵	شمع	[ʃa:m]	/famʔ /
۶	سیل	[se:l]	/seil /
۷	میل	[me:l]	/meil /
۸	دولت	[do:. lat]	/dow. lat/
۹	قول	[go:l]	/gowl/

بررسی داده‌های جدول (۲) نشان می‌دهد که در مثال‌های ۱ تا ۳ حذف همخوان سایشی چاکنایی /h/ و در مثال‌های ۴ و ۵ حذف همخوان انسدادی چاکنایی /ʔ/ باعث کشش واکه پیشین شده‌است. در مثال‌های ۶ و ۷ حذف همخوان غلت /j/ و در مثال‌های ۸ و ۹ حذف همخوان غلت /w/ باعث کشش واکه قبلی شده‌است. در بیشتر زبان‌ها عنصر حذف‌شده و کشش‌یافته هم‌جوار هستند اما در مثال‌های ۳، ۲ و ۵ عنصر حذف‌شده و کشش‌یافته هم‌جوار نیستند.

۴-۲. کشش جبرانی در زبان ترکی آذربایجانی

در زبان ترکی آذربایجانی حذف همخوان‌های غلت /w, j/ از جایگاه پایانه هجا موجب وقوع کشش جبرانی می‌شود. داده‌های جدول (۳) بر این امر دلالت دارند.

جدول ۳: حذف و کشش در زبان ترکی آذربایجانی

ردیف	معنی	برونداد	درون‌داد
۱	کباب کوبیده	[dø: ma]	/døj. ma/
۲	دکمه	[dy: ma]	/dyj. ma/
۳	آش دوغ	[do:. ɣa]	/dow. ɣa/
۴	شکارچی	[ʔo:. ʃi]	/ʔow. ʃi/
۵	طویله	[tø:. la]	/tøw. la/
۶	نهال	[ʃy:]	/ʃyw/

بررسی داده‌های جدول (۳) نشان می‌دهد که در مثال‌های ۱ و ۲ حذف همخوان غلت /j/ و در مثال‌های ۳ تا ۶ حذف همخوان غلت /w/ باعث کشش واکه قبلی گردیده‌است. در همه مثال‌ها، عنصر حذف‌شده و عنصر کشش‌یافته هم‌جوار هستند و برخلاف زبان فارسی در زبان ترکی آذربایجانی بین عنصر حذف‌شده و کشش‌یافته فاصله‌ای وجود ندارد. در ادامه فرایند کشش جبرانی را در هر دو زبان در چارچوب رویکرد تسلسل‌گرایی هماهنگ بررسی می‌نماییم.

۴-۳. رویکرد تسلسل‌گرایی هماهنگ

تسلسل‌گرایی هماهنگ یکی از رویکردهای نظریه بهینگی است. بر اساس نظریه بهینگی، دستور جهانی متشکل از مجموعه‌ای از محدودیت‌های خوش‌ساختی است که دستور زبان‌های منفرد از آن‌ها ساخته می‌شوند (پرینس و اسمولنسکی، ۲۰۰۴). در نظریه بهینگی فرض بر این است که محدودیت‌ها جهانی هستند و همه محدودیت‌ها در همه زبان‌ها وجود دارند. طبق این نظریه، دستور جهانی شامل حوزه‌ای به نام محدودیت‌ها CON است که تمامی محدودیت‌ها را در بر می‌گیرد. علاوه بر مجموعه محدودیت‌های جهانی، نظریه بهینگی از دو بخش اصلی تشکیل شده‌است: مولد GEN و ارزیاب EVAL. مولد مجموعه‌ای از گزینه‌ها را از یک درونداد خاص تولید می‌کند و این مجموعه گزینه‌ها به بخش دیگر یعنی ارزیاب، فرستاده می‌شود، گزینه‌ها برای این که برون‌داد بهینه یک درونداد خاص باشند، باهم رقابت می‌کنند و کار ارزیاب، پیدا کردن این برون‌داد بهینه است. این ارزیابی به وسیله اعمال یک سلسله‌مراتب محدودیت زبان‌ویژه به مجموعه گزینه‌ها انجام می‌شود. تعامل محدودیت‌ها در نظریه بهینگی بر اساس مرتبه آنهاست. محدودیت‌ها در نظریه بهینگی تخطی‌پذیر هستند و حتی برون‌دادهای بهینه نیز برخی محدودیت‌ها را نقض می‌کنند، با این حال این تخطی‌ها تنها برای جلوگیری از نقض محدودیت‌های رتبه بالاتر رخ می‌دهند و باید در کمترین حد باقی بمانند. بر این اساس می‌توان گفت که برون‌داد بهینه، گزینه‌ای است که کمترین میزان تخطی را داشته باشد. مرتبه‌بندی محدودیت‌ها در تابلو نمایش داده می‌شود (پرینس و اسمولنسکی، ۲۰۰۴).

تسلسل‌گرایی هماهنگ اولین بار توسط پرینس و اسمولنسکی در سال ۱۹۹۳ مطرح شد، اما با توجه به این که در آن زمان، نظریه بهینگی استاندارد بسیار مورد توجه قرار گرفته بود این رویکرد کنار گذاشته شد اما مجدداً توسط مک‌کارتی در سال‌های (۲۰۰۰-۲۰۰۲) مطرح شد. در چارچوب نظریه بهینگی استاندارد، مولد می‌تواند تغییرات متعددی را به طور هم‌زمان بر روی درون‌داد اعمال کند تا گزینه بهینه حاصل شود؛ به عبارت دیگر گزینه‌های رقیب ایجاد شده توسط مولد ممکن است از جهات متعددی نسبت به هم و نسبت به درون‌داد متفاوت باشند. در واقع مولد، توانایی اعمال چندین عملکرد گشتاری را بر روی درون‌داد به طور هم‌زمان دارد. حاصل این گشتارهای متعدد، ایجاد گزینه‌های رقیبی است که هیچ شباهتی با هم ندارند. اما در چارچوب رویکرد تسلسل‌گرایی هماهنگ، بخش مولد در هر مرحله از فعالیت فقط یک تغییر در درون‌داد ایجاد می‌کند و در نتیجه گزینه‌های حاصل در هر مرحله از فعالیت مولد، تغییرات اندکی نسبت به شکل درون‌داد نشان می‌دهند و با هم شباهت زیادی دارند. این ویژگی بخش مولد را «تدریجی بودن» می‌گویند. تفاوت اصلی این رویکرد با نظریه بهینگی استاندارد در نحوه فعالیت بخش مولد است. گزینه یا گزینه‌های حاصل از عملکرد بخش مولد در مراحل میانی ممکن است، شکل برون‌داد بهینه را نداشته باشند. گزینه‌ای که به این صورت (به صورت مرحله‌ای) توسط مولد تولید می‌شود و توسط ارزیاب انتخاب می‌شود، خود می‌تواند دوباره درون‌دادی برای برای بخش مولد در مرحله بعدی باشد که از آن تعدادی گزینه‌های رقیب جدید تولید و توسط بخش ارزیاب انتخاب می‌شود. این فرایند به صورت مرحله‌ای و مستمر ادامه می‌یابد تا در نهایت به برون‌داد بهینه واقعی منجر شود (مک‌کارتی، ۲۰۱۰).

در نظریه بهینگی محدودیت‌ها دو دسته هستند:

الف- محدودیت‌های پایایی: محدودیت‌های پایایی مسئول حفظ بازنمایی عناصر زیرساختی در برون‌داد هستند. این محدودیت‌ها در تلاشند از اعمال تغییرات زیاد میان ورودی و خروجی دستگاه واج‌شناختی جلوگیری کنند و نوعی همانندی را ما بین درون‌داد و برون‌داد تضمین نمایند تا از ایجاد فاصله ساختاری زیاد میان آن دو جلوگیری کنند.

ب- محدودیت‌های نشان‌داری: محدودیت‌های نشان‌داری، محدودیت‌هایی هستند که ساخت‌های برون‌داد را به خودی خود ارزیابی می‌کنند. هر محدودیت نشان‌داری در تلاش است که خروجی دستگاه واجی را با محدودیت‌های موجود در زبان مطابقت دهد تا خوش‌ساخت بودن خروجی را تضمین نماید. عملکرد محدودیت‌ها به این گونه است که گزینه‌هایی را که آن‌ها را نقض می‌کنند با علامت تخطی (*) مشخص می‌سازند. تعریف هر محدودیت نیز نشان می‌دهد که تعداد این علامت‌های تخطی که به یک گزینه خاص اختصاص می‌یابند، چگونه تعیین می‌شود (مک‌کارتی، ۲۰۰۸).

با توجه به اینکه بررسی هم‌زمان چندین فرایند یا بخش‌های مختلف یک فرایند مانند کشش جبرانی، امری پیچیده و دشوار می‌باشد برای نشان‌دادن ترتیب مراحل اشتقاق برون‌داد از درون‌داد و سهولت درک هر یک از مراحل اشتقاق، رویکرد تسلسل‌گرایی هماهنگ از سازوکارهای بهتری برخوردار است.

۴-۴. تحلیل کشش جبرانی در واژه‌ی /dow. lat/ «دولت» در چارچوب تسلسل‌گرایی هماهنگ

برای تحلیل فرایند کشش جبرانی در چارچوب نظریهٔ تسلسل‌گرایی هماهنگ ابتدا باید محدودیت‌های مرتبط با این فرایند شناسایی و معرفی گردند:

WBP: همخوان پایانهٔ هجا باید مورایی باشد. این محدودیت برگرفته از اصل وزن موضعی هیز (۱۹۸۹) است و از غیرمورایی بودن همخوان پایانهٔ هجا جلوگیری کرده و آن را جریمه می‌کند.

FLOAT: مورای آزاد مجاز نیست (سامکو، ۲۰۱۱: ۲۹). این محدودیت، مورایی را جریمه می‌کند که در برون‌داد به هیچ عنصری متصل نباشد. بعد از حذف همخوان پایانهٔ هجا، مورای آن آزاد می‌ماند. این محدودیت مانع از آزادماندن مورا شده و باعث می‌شود مورای آزاد به واکهٔ پیشین متصل شود.

$*j / \text{CODA}$, $*w / \text{CODA}$, $*h / \text{CODA}$, $*? / \text{CODA}$: حضور همخوان‌های /j, w, h, ?/ در جایگاه پایانهٔ هجا مجاز نیست. این محدودیت از نوع نشان‌داری و زبان‌ویژه است و از حضور همخوان‌های فوق در زبان در محیط آوایی خاصی ممانعت کرده و آن را جریمه می‌کند.

SHARE*: اتصال مورا در برون‌داد به بیش از یک عنصر مجاز نیست (سامکو، ۲۰۱۱: ۲۹).

V*: کشش واکه مجاز نیست.

با توجه به محدودیت‌های فوق، تابلوی بهینگی یکی از مثال‌های جدول (۲) مربوط به فرایند کشش جبرانی در زبان فارسی و یکی از مثال‌های جدول (۳) مربوط به فرایند کشش جبرانی در زبان ترکی آذربایجانی ترسیم می‌گردد. بر همین اساس مراحل اشتقاق درون‌داد /dow. lat/ «دولت» در زبان فارسی نشان داده می‌شود:

تابلوی (۱): مرحلهٔ اول: همخوان پایانهٔ مورایی در واژه‌ی /dow. lat/ «دولت»

$\mu \mu \mu \mu$ d o w . l a t	WBP	$*w / \text{CODA}$
a. $\mu \mu \mu \mu$ d o w . l a t		*
b. $\mu \mu$ d o w . l a t	!*	

بررسی داده‌های تابلوی (۱) نشان می‌دهد که گزینهٔ a از محدودیت نشان‌داری $*w / \text{CODA}$ و گزینهٔ b که همخوان پایانهٔ غیرمورایی دارد از محدودیت WBP تخطی نموده‌است. تخطی از محدودیت WBP به دلیل بالاتر بودن مرتبهٔ آن، مهلک بوده و گزینهٔ b را از گردونهٔ رقابت خارج می‌کند. گزینهٔ a به عنوان درون‌داد وارد مرحلهٔ بعدی می‌شود.

تابلوی (۲): مرحلهٔ دوم: حذف همخوان غلت /w/ در واژه‌ی /dow. lat/ «دولت»

$\mu \mu \mu \mu$ d o w . l a t	$*w / \text{CODA}$	*FLOAT

a.	$\mu \mu \mu \mu$ d o w . l a t	!*	
b. 	$\mu \mu \mu \mu$ d q . l a t		*

تابلوی (۲) نشان می‌دهد که گزینه‌ی a یعنی گزینه‌ای که از مرحله قبل به عنوان برنده و درون‌داد جدید وارد این مرحله شده‌بود در این مرحله از محدودیت *w /CODA تخطی نموده و از گردونه رقابت حذف شده‌است. در گزینه b با حذف همخوان غلت /w/ از جایگاه پایانه هجای اول، محدودیت *w /CODA ارضا می‌شود اما با توجه به اینکه مورای آن آزاد مانده از محدودیت *FLOAT تخطی نموده‌است. بنابراین گزینه b به عنوان درون‌داد جدید وارد مرحله بعد می‌شود. رقابت این گزینه با گزینه‌های دیگر در این مرحله در تابلوی (۳) نمایش داده می‌شود:

تابلوی (۳): مرحله سوم: اشتراک گذاری مورا در واژه‌ی /dow. lat/ «دولت»

	$\mu \mu \mu \mu$ d q . l a t	*FLOAT	*SHARE
a.	$\mu \mu \mu \mu$ d q . l a t	!*	
b. 	$\mu \mu \mu \mu$ d o w . l a t		*

تابلوی (۳) نشان می‌دهد که در گزینه a پس از حذف همخوان غلت /w/ مورای آن آزاد می‌ماند. محدودیت *FLOAT این گزینه را جریمه می‌کند. گزینه‌ی b برای ارضای محدودیت فوق از راهکار اشتراک گذاری مورای پایانه هجا قبل از حذف همخوان غلت بهره‌می‌گیرد. هر چند اشتراک گذاری مورا بر اساس محدودیت *SHARE مجاز نیست اما با توجه به این که محدودیت *FLOAT نسبت به آن از رتبه بالایی برخوردار می‌باشد بهترین راهکار، اشتراک گذاری موراست. بنابراین گزینه b به عنوان گزینه برنده وارد مرحله بعد می‌گردد. تابلوی (۴) رقابت این گزینه با گزینه‌های دیگر را در مرحله چهارم نشان می‌دهد:

تابلوی (۴): مرحله چهارم: کشش جبرانی در واژه‌ی /dow. lat/ «دولت»

	$\mu \mu \mu \mu$ d q . l a t	*SHARE	*V:
a.	$\mu \mu \mu \mu$ d q . l a t	!*	

	$\begin{array}{c} \mu \\ \mu \mu \\ d \emptyset j \\ m a \end{array}$	WBP	*j/CODA
a. 	$\begin{array}{c} \mu \\ \mu \mu \\ d \emptyset j \\ m a \end{array}$		*
b.	$\begin{array}{c} \mu \mu \\ d \emptyset j \\ m a \end{array}$	*!	

بررسی داده‌های تابلوی (۵) نشان می‌دهد که گزینه a از محدودیت *j/CODA تخطی نموده‌است. گزینه b که همخوان پایانه غیرمورایی دارد، از محدودیت WBP تخطی نموده‌است. این تخطی، مهلک بوده و گزینه b را از گردونه رقابت، خارج می‌کند. گزینه a برنده و به عنوان درون‌داد وارد مرحله بعدی می‌شود.

تابلوی (۶): مرحله دوم: حذف همخوان غلت /j/ در واژه /døj. ma/ «کباب کوبیده»

	$\begin{array}{c} \mu \\ \mu \mu \\ d \emptyset j \\ m a \end{array}$	*j/CODA	*FLOAT
a.	$\begin{array}{c} \mu \\ \mu \mu \\ d \emptyset j \\ m a \end{array}$	*!	
b. 	$\begin{array}{c} \mu \\ \mu \mu \\ d \emptyset \\ m a \end{array}$		*

تابلوی (۶) نشان می‌دهد که گزینه a از محدودیت *j/CODA تخطی نموده‌است. در گزینه b با حذف همخوان غلت /j/ از جایگاه پایانه هجای اول، محدودیت *j/CODA ارضا می‌شود اما با توجه به اینکه مورای آن آزاد مانده از محدودیت *FLOAT تخطی نموده‌است. این محدودیت در این زبان نسبت به محدودیت قبلی رتبه پایین‌تری دارد و با توجه به همین امر گزینه b برنده شده و وارد مرحله بعدی اشتقاق می‌شود.

تابلوی (۷): مرحله سوم: اشتراک گذاری مورا در واژه /døj. ma/ «کباب کوبیده»

	$\begin{array}{c} \mu \\ \mu \mu \\ d \emptyset \\ m a \end{array}$	*FLOAT	*SHARE
a.	$\begin{array}{c} \mu \\ \mu \mu \\ d \emptyset \\ m a \end{array}$	*!	

b. 	$\begin{array}{c} \mu \\ \mu N \mu \\ d \emptyset j \\ m a \end{array}$		*

تابلوی (۷) نشان می‌دهد که در گزینه a پس از حذف همخوان غلت /j/ از جایگاه پایانه هجای اول، مورای آن آزاد مانده و از محدودیت *FLOAT تخطی نموده‌است. گزینه‌ی b برای ارضای محدودیت فوق از راهکار اشتراک‌گذاری مورای بهره می‌گیرد. هر چند اشتراک‌گذاری مورای بر اساس محدودیت *SHARE مجاز نیست اما با توجه به این که محدودیت *FLOAT نسبت به آن از رتبه بالایی برخوردار می‌باشد، بهترین راهکار برای ارضای محدودیت فوق می‌باشد. بنابراین گزینه a از چرخه رقابت خارج و گزینه b وارد مرحله بعد می‌گردد.

تابلوی (۸): مرحله چهارم: کشش جبرانی در واژه /dɔj. ma/ «کباب کوبیده»

	$\begin{array}{c} \mu \mu \mu \\ N \emptyset j m a \end{array}$	*SHARE	*V:
a.	$\begin{array}{c} \mu \mu \mu \\ N \emptyset j m a \end{array}$	*!	
b. 	$\begin{array}{c} \mu \mu \mu \\ \sqrt{d} \emptyset m a \end{array}$		*

تابلوی (۸) نشان می‌دهد که گزینه a از محدودیت *SHARE تخطی مهلکی نموده و از گردونه رقابت حذف شده است. گزینه b با دریافت مورای آزاد هم‌جوار، دومورایی شده و کشش می‌یابد به عبارت دیگر در این مرحله از اشتقاق، فرایند کشش جبرانی به وقوع می‌پیوندد.

اکنون با توجه به ترتیب محدودیت‌ها در تابلوهای ۴ تا ۸ می‌توان رتبه‌بندی کاملی از همه محدودیت‌های فعال در فرایند کشش جبرانی در زبان ترکی آذربایجانی ارائه داد:

WBP >> *j/CODA >> *FLOAT >> *SHARE >> *V:

رتبه‌بندی محدودیت‌های فوق نشان می‌دهد که در زبان ترکی آذربایجانی، محدودیت WBP بالاترین رتبه را در بین محدودیت‌های فعال در فرایند کشش جبرانی دارد. این محدودیت، همخوان پایانه غیرمورایی را جریمه می‌کند. در مرتبه دوم، محدودیت *j/CODA قرار دارد. این محدودیت، حضور همخوان غلت /j/ را در جایگاه پایانه هجا جریمه می‌کند. در رتبه بعد، محدودیت *FLOAT قرار دارد که مورای آزاد را جریمه می‌کند. پس از آن محدودیت *SHARE قرار دارد که اشتراک‌گذاری مورای را جریمه می‌کند و در رتبه آخر هم محدودیت *V: قرار گرفته است که کشش واکه را جریمه می‌کند.

نتیجه‌گیری

این پژوهش درصدد بود تا فرایند واجی کشش جبرانی را در زبان‌های فارسی و ترکی آذربایجانی مقایسه نموده و سپس تحلیلی جامع از این فرایند در چارچوب رویکرد تسلسل‌گرایی هماهنگ ارائه نماید. یافته‌های پژوهش نشان داد که در زبان فارسی حذف همخوان‌های غلت /j, w/ و هم‌چنین همخوان‌های چاکنایی /p, h/ از جایگاه پایانه هجا منجر به وقوع کشش جبرانی می‌شود. در زبان ترکی آذربایجانی نیز حذف همخوان‌های غلت /j, w/ از جایگاه پایانه هجا منجر به وقوع فرایند کشش جبرانی می‌گردد. در ادامه یک مورد از داده‌های مربوط به هر زبان در چارچوب رویکرد تسلسل‌گرایی هماهنگ و ترسیم تابلوهای بهینگی مورد بررسی قرار گرفت و محدودیت‌های مرتبط با حذف همخوان و کشش واکه تعریف و در نهایت مرتبه‌بندی محدودیت‌ها به شکل زیر ارائه گردید:

WBP >> *j/CODA >> *FLOAT >> *SHARE >> *V:

مقایسه داده‌های دو زبان هم‌چنین نشان داد که در زبان فارسی در برخی از موارد بین همخوان حذف‌شده و واکه کشش‌یافته فاصله وجود دارد به عبارت دیگر عنصر حذف‌شده و کشش‌یافته همجوار نیستند اما در زبان ترکی چنین موردی وجود ندارد و دو عنصر همجوار هستند.

این پژوهش هم‌چنین نشان داد که رویکرد تسلسل‌گرایی هماهنگ که یکی از رویکردهای اشتقاقی نظریه بهینگی است از کفایت و کارایی بهتری در تحلیل فرایند کشش جبرانی برخوردار است و می‌تواند تحلیلی واحد و یکپارچه از دویخس این فرایند ارائه نماید.

منابع

- ابراهیمی، شیما و الهام اخلاقی (۱۳۹۶). بررسی فرایند آوایی کشش جبرانی در گویش تایبادی بر اساس نظریه بهینگی. دوفصلنامه زبان‌شناسی گویش‌های ایرانی دانشگاه شیراز، ۲ (۱)، ۲۳-۴۴.
- بی‌جن‌خان، محمود (۱۳۸۴). واج‌شناسی نظریه بهینگی. تهران: سمت.
- ثباتی، الهام (۱۳۹۶). تجزیه و تحلیل کشش جبرانی واکه در گونه‌های کردی ایلامی باتکیه بر تحلیل مورایی. فصلنامه علم زبان، ۴ (۷)، ۸۱-۹۸.
- ثمره، یدالله (۱۳۶۴). آواشناسی زبان فارسی (آواها و ساخت آوایی هجا). تهران: نشر دانشگاهی.
- جم، بشیر (۱۳۸۸). نظریه بهینگی و کاربرد آن در تبیین فرایندهای واجی زبان فارسی. رساله دکتری زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه تربیت مدرس.
- حق‌شناس، علی محمد (۱۳۷۶). آواشناسی. تهران: آگاه.
- دبیرمقدم، محمد (۱۳۸۳). نظریه بهینگی. مجله متن‌پژوهی ادبی، ۷ (۲۰)، ۴۰-۵۲.
- رضی‌نژاد، محمد (۱۳۹۱). توالی هماهنگ در زبان ترکی آذربایجانی. مجله یزدان و زبان‌شناسی، ۸ (۱۶)، ۱۵-۳۳.
- کردزعفرانلو کامبوزیا، عالیه (۱۳۸۵). واج‌شناسی رویکردهای قاعده بنیاد. تهران: سمت.
- Hayes, Bruce (1989). Compensatory Lengthening in Moraic Phonology. *Linguistic Inquiry* 20: 253-306.
- Kavitskaya, Darya. (2002). *Compensatory Lengthening: Phonetics, Phonology, Diachrony*. New York, NY: Routledge.
- McCarthy, J. (2008). *Doing Optimality Theory: Applying ti data*. UK: Blackwell Publishing.
- McCarthy, J. (2010). An introduction to Harmonic Serialism. *Language and Linguistics Compass* 4: 1010-1018.
- Prince, A. Smolensky, P. (2004). *Optimality Theory Constraint Interaction in Generative Grammar*. UK: Blackwell Publishing.
- Samko, B. (2011). *Compensatory Lengthening in Harmonic Serialism*. Ms, UC Santa Cruz.
- Sezar, Engin (1985). An auosegmental analysis of compensatory lengthening in Turkish. In Wetzels and Sezar, Chapter 10, 227-250.
- Torres-Tamarit, F. (2012). *Compensatory Lengthening and Opaque Geminization in Harmonic Serialism*. Paper presented at OCP 9, Berlin, 18-21 January 2012.

Comparing Compensatory Lengthening in Persian and Azerbaijani Turkish within Harmonic Serialism

Afshar Najafzadeh
Seyyed Mohammad Razinejad
Latif Attari

Abstract:

The compensatory lengthening process is of great importance for phonological theories because of its two-part nature. The present descriptive-analytical study aims to investigate compensatory lengthening in Persian and Azerbaijani Turkish and rank the constraints associated with it, then describe the similarities and differences of this process in the two languages and finally evaluate the adequacy of the harmonic serialism approach in explaining this process. The required data were obtained through structured interviews with 30 Turkish speakers and 30 Persian speakers. The findings of this study showed that the compensatory lengthening process occurs in Persian due to the deletion of glides /j, w/ and glottals /ʔ, h/, and in Azerbaijani Turkish due to the deletion of glides /j, w/. In both languages, deletion from the coda position leads to compensatory lengthening but deletion from the onset position does not. The important difference is that in Turkish the deleted consonant is immediately after the lengthened vowel while in Persian there is a gap between the two elements in some examples. The data analysis within harmonic serialism approach led to the definition and ranking of the relevant constraints as follows:

WBP >> *j, w, h, ʔ /CODA >> *FLOAT >> *SHARE >> *V:

This study also demonstrated the adequacy and efficiency of the harmonic serialism approach in providing an integrated analysis of the two parts of the compensatory lengthening process.

Keywords: Phonological Process, Compensatory Lengthening, Optimality Theory, Harmonic Serialism,

ساختار پی‌رنگ در داستان‌های بازنویسی کلیله و دمنه (براساس سه بازنویسی آذریزدی، لطف‌الله و شیرازی)

سجاد نجفی بهزادی

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد

najafi@sku.ac.ir

چکیده

پی‌رنگ و ساختار آن نقش مهمی در جهت‌دهی داستان و ترغیب خواننده به خوانش اثر دارد. اهمیت پی‌رنگ در داستان‌های بازنویسی دو چندان است. در داستان‌های بازنویسی شده متون کهن مانند کلیله و دمنه، نویسنده می‌تواند از شگردهای مختلف برای شروع داستان و طراحی پی‌رنگ داستان استفاده کند. هدف پژوهش حاضر بررسی و تحلیل ساختار پی‌رنگ در داستان‌های بازنویسی شده کلیله و دمنه به روایت مهدی آذریزدی، داود لطف‌الله و محمدحسن شیرازی است. روش تحقیق توصیف و تحلیل محتوا و شیوه گردآوری اطلاعات به صورت بررسی اسناد کتابخانه‌ای است. نتایج پژوهش نشان داد که داستان‌های آذریزدی با عبارت «روزی بود و روزگاری بود» شروع شده‌اند. لطف‌الله با استفاده از آرایه‌های ادبی در توصیفاتی که می‌آورد سبب جذابیت بیشتر متن می‌شود و حتی گاهی ذهن مخاطب را برای یافتن مفهوم نهفته در بخشی از آن توصیف، به چالش می‌کشد. داستان‌های آذریزدی سیر خطی را دنبال می‌کنند. در داستان‌های لطف‌الله و شیرازی عنصر تعلیق به صورت گفت‌وگو و قراردادن شخصیت اصلی بر سر دو راهی، نشان داده شده است.

کلیدواژه‌ها: پی‌رنگ، بازنویسی، کلیله و دمنه، شروع، پایان‌بندی.

۱. مقدمه

کلیله و دمنه، یکی از متون کهن ارزشمندی است که بیشتر حکایات آن از زبان حیوانات نقل شده و حکایات آموزنده ای را در بر دارد. این کتاب به زبان سانسکریت نوشته شده که ابن مقفع آن را به عربی و پس از آن، نصرالله منشی آن را به فارسی ترجمه کرده است. این اثر به نثر مصنوع است و به همین دلیل فهم آن برای گروه سنی کودک و نوجوان دشوار است؛ بازنویسی آن، نسل امروز را با ارزش‌های گوناگون و نکات آموزنده‌ی اخلاقی آن آشنا می‌کند و باعث ایجاد ارتباط کودکان و نوجوانان با این اثر کهن می‌شود. «کتاب کلیله و دمنه مجموعه‌ای از حکایات اخلاقی است، مجموعه‌ای از تجربه‌ها و برداشت‌های انسانی که در قالب تشبیه و تمثیل، چگونه زیستن را به خواننده‌ی خویش می‌آموزد. خواننده‌ی این کتاب، با دقت و تفکر در حکایات و آداب و رسوم، زندگی اجتماعی را فرا خواهد گرفت» (لطف‌الله، ۱۴۰۰: ۶). حال اگر با بازنویسی این اثر ارزشمند، کودک و نوجوان را با آن آشنا کرد، بسیاری از مطالب و مباحث مهم زندگی در زمینه‌ی اخلاقی و تربیتی در اختیار او قرار می‌گیرد. ساختار کتاب کلیله و دمنه بدین گونه است که به صورت داستان در داستان بیان شده؛ یعنی در میانه‌ی یک حکایت، حکایتی دیگر آورده شده است. نویسنده با این شیوه مخاطب را با داستان همراه می‌کند و گاهی حتی حکایتی که در میانه‌ی یک حکایت می‌آید می‌تواند به حل مسئله‌ی داستان کمک کند. نویسنده از عنصر انتظار در میانه‌ی داستان بهره می‌گیرد که علاوه بر اینکه در متن قصه به شکل نسبتاً پیچیده تنیده شده، به طرز جالب و دقیقی نیز در میان دو حکایت جایگزین شده است تا در فاصله‌ی بین یک حکایت و حکایت بعدی، افکار خواننده را متزلزل نکند. بدین ترتیب مخاطب با اشتیاق و میل هرچه بیشتر گره داستانی را دنبال می‌کند (حدادی مجومرد و کمال‌الدینی، ۱۳۹۸: ۷۳). هدف پژوهش حاضر، بررسی داستان‌های بازنویسی شده کلیله و دمنه (به روایت مهدی آذرزیدی، محمدحسن شیرازی و داوود لطف‌الله) بر اساس ساختار و ابعاد پی‌رنگ است.

۱-۱. پیشینه پژوهش و بررسی منابع

درباره بررسی داستان‌های بازنویسی شده کلیله و دمنه بر اساس پی‌رنگ و ساختمان آن، اثری مستقل تدوین نشده است؛ اما درباره بازنویسی کلیله و دمنه و ساختار داستانی آن پژوهش‌هایی صورت گرفته که به برخی از مهم‌ترین‌ها اشاره می‌شود.

معینی (۱۳۹۸) در مقاله «ظرفیت‌های روایی و تمرکززدایانه باب هفتم کلیله و دمنه برای بازنویسی» به این نتایج رسیدند که نه شگرد تمرکززدایانه در باب هفتم کلیله و دمنه (داستان دوستی کبوتر و زاغ و موش و باخه و آهو) وجود دارد و شیوه روایت این داستان بر افزایش ظرفیت‌های تمرکززدایانه‌ی آن تأثیر دارد.

حسام‌پور و آرامش‌فرد (۱۳۹۱) در مقاله «نگاهی به ابعاد روایت‌مندی در داستان سه سوت جادویی احمد اکبرپور (بر پایه‌ی نظریه‌ی ماریا نیکولایوا)» به این نتایج رسیدند که اکبرپور کوشیده با آزمودن شیوه‌های تازه اثری متفاوت بیافریند، اما به نظر می‌رسد آن گونه که باید نتوانسته از عهده‌ی کار برآید. اکبرپور هم‌چنین با ارائه‌ی راه‌کارهایی نوین، که نیکولایوا در نظریه خود به عنوان نقاط قوت داستان‌های کودک به آن‌ها اشاره می‌کند، که از جمله این شگردها روزنه و پی‌رنگ باز داستان و توصیف دقیق صحنه‌ها و جزئیات است، توانسته تا حدودی به جذابیت داستان کمک کند.

نجفی بهزادی و همکاران (۱۳۹۰) در مقاله «نگاهی بر عناصر داستان در بازنویسی کتاب قصه‌های شیرین کلیله و دمنه برای نوجوانان» به این نتایج رسیدند که طرح و پی‌رنگ متون بازنویسی شده استحکام و انسجام بیش‌تری نسبت به متن اصلی دارند و درون‌مایه در هر دو متن یکسان، ولی شیوه ارائه درون‌مایه متفاوت است. هم‌چنین بیان شده است که نویسندگان حوزه ادبیات کودک و نوجوان می‌توانند با حفظ درون‌مایه‌ی اثر کهن، با تغییر عناصر داستان به شیوه نوین و امروزی حکایات پربار کلیله و دمنه را برای مخاطبان کم سن و سال بازسازی کنند.

سنجری (۱۳۸۴) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد با عنوان «نقد و بررسی آثار بازنویسی شده از شاهنامه، کلیله و دمنه، مرزبان‌نامه، منطق‌الطیر، مثنوی و گلستان برای کودکان و نوجوانان» حکایاتی را از متون یادشده انتخاب کرده و آن‌ها را از این نظر که بازنویسی‌ها با مهارت و موفقیت ارائه شده‌اند یا خیر، مورد تحلیل و بررسی قرار داده است.

ماریا نیکولایوا (۱۳۹۸) در کتاب «درآمدی بر رویکردهای زیبایی‌شناختی به ادبیات کودک» مطالبی درباره روایتگری در فصل ۵ این کتاب بیان می‌کند.

۲-۱. روش‌شناسی پژوهش

روش تحقیق به صورت توصیفی-تحلیلی و شیوه گردآوری اطلاعات نیز به صورت اسناد کتابخانه‌ای است. در پژوهش حاضر، روایت‌های مهدی آذرزیدی، محمدحسن شیرازی و داود لطف‌الله از کلیله و دمنه بر پایه پی‌رنگ و ساختمان آن بررسی و تحلیل شده است.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. پی‌رنگ

نویسندگان داستان‌های کودک، اغلب پی‌رنگی ساده برای داستان‌های خود انتخاب می‌کنند. بنابر دیدگاه ارسطو، داستان باید دارای آغاز، میانه و پایان باشد. بیشتر داستان‌های کودکان از این الگو پیروی می‌کنند و پی‌رنگ داستان، دارای زمینه‌چینی، گره‌افکنی، نقطه اوج و گره‌گشایی است؛ البته برخی از داستان‌های معاصر کودک، از این قاعده پیروی نمی‌کنند و تنها بخشی از زندگی را به نمایش می‌گذارند که این‌گونه داستان‌ها از آنجا که از پی‌رنگ هنجار فاصله می‌گیرند، خواه ناخواه از درجه‌ی پایین‌تری از روایت‌مندی برخوردارند (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۴۵۶).

۲-۲. شروع

از نظر ماریا نیکولایوا، در ابتدای داستان کودک، باید یک مقدمه و زمینه‌چینی مناسب وجود داشته باشد و پس از آن ماجرای اصلی داستان و گره‌افکنی صورت بگیرد، در این صورت کودک راحت‌تر داستان را درک می‌کند و با آن ارتباط برقرار می‌کند. باید در نظر داشت که توضیحات بیش از حد در آغاز داستان موجب می‌شود «داستان بیشتر به توضیحات تبدیل شود و در نتیجه شرح‌های طولانی، خیلی سریع کسل‌کننده می‌شوند» (دیل، ۱۳۸۷: ۳۸).

در داستان‌های بازنویسی شده متون کهن مانند کلیله و دمنه، نویسندگان می‌توانند از شگردهای مختلف برای شروع داستان و طراحی پی‌رنگ داستان استفاده کنند. در متن اصلی کلیله و دمنه، حکایت‌ها به صورت تودرتو و در حالت

تمثیلی بیان شده‌اند و البته هدف منشی به کارگیری شیوه‌های مدرن روایت نیست و خرده‌ای بر کتاب و داستان‌های آن نیست؛ بلکه برای بازنویسی خلاق و جذاب می‌توان از شگردهای روایت‌مندی استفاده کرد. مهدی آذرپزدی در ابتدای داستان‌های بازنویسی شده از کلیله و دمنه، توصیفی از شخصیت داستان و مکان وقوع رخدادها بیان کرده است. در داستان «سنگ‌پشت پر حرف»، شروع داستان با توصیف و دادن اطلاعاتی به مخاطب همراه است. «در صحرای سبز و باصفایی در دامنه کوهی، دریاچه‌ی بزرگی از آب برف و باران به‌وجود آمده بود و دو مرغابی و یک سنگ‌پشت در آنجا زندگی می‌کردند. سنگ‌پشت حیوان بی‌آزاری است و برای همین مرغابی‌ها با او دوست بودند» (آذرپزدی، ۱۴۰۰: ۷۳). در داستان‌های آذرپزدی یکی از مواردی که به آن کم‌تر توجه شده، قابلیت جذب‌کنندگی در ابتدای داستان می‌تواند باشد. از آنجایی که بازنویسی به ایجاد ارتباط گروه سنی کودک و نوجوان با متون کهن کمک می‌کند، باید به گونه‌ای باشد که مخاطب را به آثار گذشتگان علاقه‌مند کند و به نحوی باشد که کودک و نوجوان را به سمت خوانش این آثار بکشانند. برای این کار لازم است آغاز داستان به گونه‌ای باشد که خواننده را به خود جذب کند و کاری کند که مخاطب را ترغیب به خوانش اثر کند. «هر گاه چند بند اول داستان نتواند توجه مخاطب را جلب کند، ممکن است دیگر زحمت خواندن داستان را به خود ندهد و آن را به سویی بیفکند» (یونسی، ۱۳۸۲: ۱۱۴). در داستان‌های بازنویسی شده آذرپزدی همان شروع کلیشه‌ای دیده می‌شود. حتی استفاده‌ی مداوم از عبارت «روزی بود و روزگاری بود» که در ابتدای تمام داستان‌های آذرپزدی مشاهده می‌شود، می‌تواند برای مخاطب کودک و نوجوان امروزی خسته‌کننده باشد. یکی از شگردهای قابل توجه برای جذب مخاطب، استفاده از شروع مناسب و تأمل برانگیز می‌تواند باشد، به گونه‌ای که بتواند خواننده را ترغیب به خواندن ادامه داستان کند. نویسنده می‌تواند با استفاده از ساختارهای جدید برای شروع داستان‌ها، حس تعلیق و کنجکاوی را در خواننده ایجاد کند و او را تشویق به خواندن ادامه داستان کند. محمدحسن شیرازی، این داستان را با عنوان «لاک‌پشت حاضر جواب» بازنویسی کرده که برای شروع، در کنار توصیف مکان و معرفی مختصر شخصیت‌ها، با ایجاد پرسش در ذهن مخاطب و ایجاد حس کنجکاوی، او را به خواندن ادامه داستان ترغیب می‌کند. «در جنگلی دور دست و زیبا و مصفا، دو اردک به همراه لاک‌پشتی در کنار برکه‌ای روزگار خود را به خوبی و خوشی پشت سر می‌گذاشتند؛ اما شادمانی روزگار مثل هر چیز دیگری که پایان می‌یابد، چهره عوض کرد و روزگار خوش آن‌ها نیز با تهدیدی جدی روبه‌رو گشت» (شیرازی، ۱۳۹۷: ۸۵). این شروع می‌تواند تأمل برانگیز باشد و زمانی که نویسنده بیان می‌کند «روزگار خوش آن‌ها با تهدیدی جدی روبه‌رو گشت» (همان)، مخاطب کنجکاو می‌شود که بفهمد چه اتفاقی برای این دو اردک و لاک‌پشت رخ داده و این پیشامد چه اثری روی زندگی آن‌ها گذاشته است. خواننده برای یافتن پاسخ پرسش ذهنی خود، خواندن داستان را ادامه می‌دهد. ایجاد پرسش در ذهن مخاطب در ابتدای داستان و برانگیختن حس کنجکاوی در مخاطب، یکی از شگردهای جذب مخاطب به داستان است؛ اما نکته‌ی قابل توجه در این جا این است که شیرازی آشکارا به تحول زندگی شخصیت اصلی داستان اشاره می‌کند و به مخاطب خود این آگاهی را می‌دهد که در طول داستان قرار است شخصیت داستان دچار رفتاری و مشکل شود. داود لطف‌الله این داستان را با عنوان «امان از حرف مردم!» بازنویسی کرده است. «دو مرغابی به همراه لاک‌پشتی کنار آبگیری زندگی می‌کردند. آن‌ها روزهای خوبی را با هم می‌گذرانند. آن قدر با هم دوست و صمیمی شده بودند که دل‌کندن از هم دیگر برایشان خیلی سخت بود» (لطف‌الله، ۱۴۰۰: ۹۱). آغاز داستان این گونه است و نشان می‌دهد لطف‌الله در ابتدای داستان تمام اطلاعات را به مخاطب خود منتقل نمی‌کند. در ادامه و در پاراگراف دوم داستان دلیل این جدایی را بیان می‌کند

«اما آنگیز کم آب شده بود و مرغابی‌ها ناگزیر بودند برای زنده ماندن دنبال آنگیزی دیگر به آن سوی کوه‌ها بروند» (همان: ۹۱)، و به همین صورت داستان را پیش می‌برد تا مخاطب را با خود همراه کند. در داستان لطف‌الله، خواننده در ابتدا با اطلاعات کاملی از شخصیت‌ها و حوادث داستان روبه‌رو نمی‌شود بلکه با خواندن هر پاراگراف، سوال جدیدی در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد که برای دریافت پاسخ مجبور به خواندن ادامه داستان است. این یکی از شگردهای نویسنده‌ی معاصر است که نیاز مخاطب امروزی خود را به خوبی شناسایی می‌کند و بر آن اساس شروع به نوشتن می‌کند. نوجوان امروز شاید اگر نویسنده یک حجم از اطلاعات و گزارشات را در اختیارش قرار دهد و تا حدودی داستان را برایش آشکار سازد، دیگر به خواندن ادامه ندهد و داستان را کنار بگذارد؛ اما کاری که لطف‌الله می‌کند این است که هر لحظه مخاطب را با یک سوال مواجه می‌کند و بدین طریق داستان را ادامه می‌دهد تا خواننده را با خود تا پایان همراه کند.

داود لطف‌الله همانند آذریزدی و شیرازی، در آغاز داستان‌ها توصیف کوتاهی از فضا و مکان داستان می‌آورد؛ اما آنچه که در توصیفات او به چشم می‌خورد، استفاده از آرایه‌های ادبی (همچون تشبیه، تشخیص، تمثیل و...) است که این روشی خلاق برای توصیفات ابتدایی داستان است. این روش سبب می‌شود که داستان جذاب‌تر به نظر برسد و علاوه بر آن، دید مخاطب را گسترش می‌دهد و باعث می‌شود که خواننده بتواند آن مکان را در ذهن خود تصور کند و فضای داستان را در ذهن خود ترسیم کند. لطف‌الله، در یکی از داستان‌های خود با عنوان «وکیل دریا»، این‌گونه داستان را آغاز می‌کند «موج دریا به آرامی با صخره‌های ساحل بازی می‌کرد. آسمان گاه ابر و گاه آفتاب داشت. برای مدتی ابرهای رهگذر، آسمان دریا را می‌پوشاندند، بعد باد می‌آمد و آن‌ها را هل می‌داد و خورشید دوباره به دریا لبخند می‌زد. انگار آسمان بازی‌اش گرفته بود. در گوشه‌ای از ساحل، در پناه صخره‌ها، دو مرغ دریایی بال در بال هم نشسته بودند و بازی آسمان و دریا را نگاه می‌کردند. دریا چون عکسی زیبا در قاب چشم‌هایشان جا گرفته بود» (همان: ۲۴۵). این شروع نشان می‌دهد نویسنده با توصیفات زیبا توانسته فضای داستان را به خوبی برای مخاطب خود ترسیم کند. او سعی داشته با بیان اینکه فضای داستان گاه ابری و گاه آفتابی است این پیش‌فرض را به مخاطب خود بدهد که در این داستان شاهد فراز و نشیب‌هایی هستیم. کاری که لطف‌الله انجام داده این است که بر خلاف شیرازی که به صورت واضح در ابتدای داستان اشاره به تغییرات و گرفتاری‌هایی که قرار است برای شخصیت اصلی داستان ایجاد شود، سعی می‌کند در این زمینه خلاقانه‌تر عمل کند و با استفاده از توصیفات و به صورت غیرمستقیم به این موضوع اشاره کند. لطف‌الله با این شیوه ذهن مخاطب خود را به چالش می‌کشد و او را با جریان داستان همراه می‌کند.

۲-۳. گفت‌وگو

استفاده از عنصر گفت‌وگو در ابتدای داستان می‌تواند یکی دیگر از شگردهای جذب مخاطب به داستان باشد. گفت‌وگو برای شروع داستان می‌تواند به دو صورت باشد: گفت‌وگوی دو شخصیت و یا گفت‌وگو شخصیت با خودش. شگردی برای یک شروع تأمل‌برانگیز در داستان، گفت‌وگوی میان دو شخصیت است. «مردی شکمش درد گرفت. نزد طبیب رفت و از دل درد شکایت کرد و گفت: «شب تا صبح از درد شکم نخواستیدم و آمده‌ام که بیماری خود را درمان کنم.» طبیب همان‌طور که رسم است زبان بیمار را معاینه می‌کند، نبضش را می‌گیرد و از خوراک مریض و از سابقه‌ی بیماری می‌پرسد؛ نبض او را گرفت، زبانش را نگاه کرد و از مریض پرسید: آیا این دل درد سابقه هم داشته؟» (آذریزدی، ۱۴۰۰).

۱۱۵). این داستان با عنوان «چشم بیمار» بازنویسی شده که با گفت‌وگو میان طبیب و بیمار شروع می‌شود و با همین روند ادامه پیدا می‌کند. این نوع شروع، باعث می‌شود سوالاتی در ذهن مخاطب به وجود بیاید و مخاطب برای یافتن پاسخ‌ها، به خواندن داستان ادامه دهد. داستان‌های دیگری از آذریزدی هم چون «شغال زیرک»، «کبوتر کم‌صبر» و «گناه مرغ خانگی» با گفت‌وگوی میان شخصیت‌های داستان آغاز می‌شود.

محمدحسن شیرازی و داود لطف‌الله، شروع برخی از داستان‌های خود را با گفت‌وگوی شخصیت با خودش آورده‌اند. گاه با حالت افسوس و تأسف و گاهی از روی آرزو، شخصیت داستان شروع به حرف زدن با خود می‌کند. در شروع داستان «ماهیخوار حیل‌گر» از شیرازی، با گفت‌وگوی مرغ ماهیخوار با خودش مواجه می‌شویم که می‌گوید: «افسوس بر عمر از دست رفته که با شتاب رفت و جز تجربه و ناکامی چیزی باقی نماند. اکنون باید چاره‌ای اندیشم، تا از دست دیو مرگ رهایی یابم» (شیرازی، ۱۳۹۷: ۴۹). پس از این، ماجرای اصلی داستان شروع می‌شود. در واقع نویسنده دارد ذهن خواننده را درگیر می‌کند و پرسش ایجاد می‌کند که نقشه‌ی این ماهیخوار پیر برای زنده ماندن چیست؟ و از این طریق خواننده داستان را ادامه می‌دهد. ناپخته‌ترین و بی‌تأثیرترین داستان‌ها، آن‌هایی هستند که اولین پاراگرافشان خواننده را به خواندن بقیه‌ی داستان ترغیب نمی‌کند. اگر مدخل جهان خیالی که نویسنده خلق کرده است، خواننده را به وارد شدن به آن جهان، زیستن با شخصیت‌هایش تشویق نکند، آن‌گاه خواننده کتاب را رها می‌کند (ر. ک پاینده، ۱۳۹۸: ۵۶). شیرازی داستان دیگری با عنوان «شیر و تیرانداز» دارد که با گفت‌وگوی شخصیت داستان با خودش آغاز می‌شود.

لطف‌الله داستان‌هایی را نیز با گفت‌وگوی میان دو شخصیت آغاز می‌کند. داستان «امان از حرف مردم» با گفت‌وگوی میان دو مرغابی شروع می‌شود و اطلاعات داستان از طریق گفت‌وگوی دو مرغابی با لاک‌پشت به مخاطب انتقال داده می‌شود. «یکی از مرغابی‌ها که پر قهوه‌ای نام داشت گفت: «یادش به خیر، چه روزها و شب‌هایی را کنار هم اینجا گذرانیدیم! آب‌تنی کردیم! این سو و آن سو رفتیم و بازی کردیم، حالا چطور می‌توانیم آن همه خاطرات را بگذاریم و برویم! شما را نمی‌دانم اما برای من خیلی سخت است.» مرغابی دوم که پر آبی نام داشت و میان پر قهوه‌ای و لاک‌پشت نشسته بود گفت: خب برای من هم سخت است، مگر می‌شود به همین سادگی از لاک‌پشت دل بکنیم و برویم. من که دلم برایش تنگ می‌شود» (همان: ۹۱-۹۲). داستان «جواهر مشکل‌گشا» و «خر ساده» نیز با گفت‌وگوی میان دو شخصیت آغاز می‌شود.

۴-۲. تعلیق

تعلیق در داستان، عنصری است که در متن بازنویسی شده سبب ترغیب مخاطب به خواندن داستان می‌شود. تعلیق در داستان باعث برانگیختن حس کنجکاوی خواننده می‌شود و حالت انتظار در او ایجاد می‌کند. دیوید لاج (David Lodge) درباره تعلق در داستان می‌گوید: «روایت با طرح‌کردن پرسش‌هایی در ذهن مخاطب و به تعویق انداختن جواب این پرسش‌ها به کشش و علاقه مخاطب تداوم می‌بخشد» (لاج، ۱۳۸۸: ۴۳). گاهی تعلیق در ذهن مخاطب پرسش‌هایی را ایجاد می‌کند که سبب می‌شود او با دقت بیش‌تری ادامه‌ی داستان را بخواند و بیش‌تر به آن توجه کند. «آن‌چه در ادبیات داستانی به آن تعلیق می‌گویند، آمیزه‌ای از شک و انتظار است» (اسحاقیان، ۱۳۸۷: ۶۷). در میان بازنویسان مورد بررسی، آذریزدی از این شیوه استفاده نکرده است؛ داستان‌های بازنویسی او سیر خطی دارند و او

تلاشی برای برهم زدن این شیوه ندارد. تعلیق، شتاب داستان را کند می‌کند و آذریزدی به دنبال شتاب روایت در داستان‌هایش بوده و از هرگونه مکث و تعلیق در میانه‌ی روایت، خودداری کرده است. در بازنویسی شیرازی و لطف‌الله، می‌توانیم نمونه‌های تعلیق را در متن داستان ببینیم.

یکی از شیوه‌های ایجاد تعلیق در داستان، آوردن گفت‌وگو است. گفت‌وگوهایی که به جای دادن اطلاعات به خواننده، او را در حالت انتظار قرار می‌دهد. در بازنویسی‌های مورد بررسی، تعلیق بیش‌تر در گفت‌وگوها نمود پیدا کرده است؛ زیرا در اکثر داستان‌ها، گفت‌وگوهای طولانی میان شخصیت‌ها را شاهد هستیم که در میان آن‌ها، از زبان شخصیت‌های داستانی صحبت می‌شود و نویسنده بعد از آنکه در بخشی از داستان پرسش‌هایی را ایجاد کرد، با ندادن اطلاعات کامل، سبب تعلیق در داستان می‌شود. لطف‌الله در داستان «خشم ماه» در ابتدای داستان حضور فیل‌ها را در کنار چشمه‌ای که خرگوش‌ها آن‌جا زندگی می‌کردند، نشان می‌دهد. او بیان می‌کند که فیل‌ها به خرگوش‌ها آسیب می‌رسانند؛ اما در خلال داستان، در بخشی که خرگوش‌ها با هم صحبت می‌کنند تا به دنبال یافتن چاره‌ای برای رهایی از دست فیل‌ها باشند، با طولانی کردن گفت‌وگوها و ندادن اطلاعات کامل و دقیق، تعلیق ایجاد کرده است. «یکی از خرگوش‌ها که پیروز نام داشت و به تخته‌سنگی کوچک تکیه داده بود بلند شد و گفت: دوستان، حق با اوست، ما نمی‌توانیم با فیل‌ها بجنگیم، اما با یک نقشه‌ی درست و حساب‌شده می‌توانیم آن‌ها را از اینجا بیرون کنیم. من ادعا نمی‌کنم که بسیار باهوشم یا خیلی شجاع هستم، اما نقشه‌ای به فکرم رسیده است که امیدوارم نتیجه‌ی خوبی داشته باشد» (لطف‌الله، ۱۴۰۰: ۲۰). در این بخش علاوه‌بر اینکه خواننده را کنجکاو می‌کند که بفهمد نقشه‌ی آن خرگوش برای بیرون کردن فیل‌ها چه بوده و اینکه آیا پیروز می‌شود یا نه، اطلاعات دقیق به خواننده داده نمی‌شود؛ حتی در ادامه هم این گفت‌وگو بین خرگوش‌ها ادامه پیدا می‌کند و همچنان نقشه‌ی خرگوش بازگو نمی‌شود تا جایی‌که به نمایش گذاشته شود.

در داستان «غفلت» از لطف‌الله نیز در بخشی از داستان گفته شده که: «از دور سایه‌ای دید. سایه مبهمی که به سرعت تکان می‌خورد. دقت کرد شاید بفهمد سایه‌ی چیست. سایه هر لحظه نزدیک و نزدیک‌تر می‌شد و شکل مبهم خود را از دست می‌داد. این بار بیشتر دقت کرد» (همان: ۱۸۵). در این بخش از داستان، نویسنده اطلاعات را به مخاطب خود نمی‌دهد و با فضاسازی و توصیف، کاری می‌کند تا خواننده‌ی این داستان در ابتدا حدس و گمان‌هایی در مورد این موجود بزند و بعد از آنکه سوالاتی در ذهن مخاطبان خود ایجاد کرد و حالت تعلیق در داستان به وجود آورد، به بیان اطلاعات می‌پردازد و در ادامه می‌آورد: «وای! شتری رم کرده بود و جنون‌آسا به سمت او می‌آمد و هر لحظه امکان داشت او را زیر پاهای خود له کند» (همان: ۱۸۵-۱۸۶).

شیرازی در داستان «قورباغه‌ی غافل»، ماجرای قورباغه‌ای را بیان می‌کند که در همسایگی او ماری بود که هر وقت بچه‌های قورباغه به دنیا می‌آمدند، مار آن‌ها را می‌خورد و قورباغه برای یافتن چاره از خرچنگ کمک می‌گیرد؛ اما سریع راه‌حل گفته نمی‌شود و در ادامه این گونه گفته می‌شود که: «خرچنگ پس از مدتی استراحت از خانه بیرون آمد و در اطراف دشت دوری زد و بعد در گوشه‌ای نشست و به فکر فرو رفت؛ فکرهای مختلف از ذهنش گذشت، اما با هیچ‌کدام نمی‌توانست مار را نابود کرد؛ پس چه باید کرد؟ چشمانش را بست. خسته و درمانده شده بود؛ از جا برخاست و به نزدیک برکه رفت، چشم به برکه دوخت؛ ماهی کوچکی از میان آب سر بر آورد و شادی کنان بالا پرید و دوباره در آب فرو رفت. با دیدن ماهی، برق شادی در چشمان خرچنگ درخشید و با شتاب به سوی خانه رفت و در حالی

که شادی از کلامش بیرون می‌ریخت، گفت: یافتم، یافتم» (شیرازی، ۱۳۹۷: ۷۷). تعلیق در داستان، ذهن خواننده را فعال می‌کند و تأمل و تفکر او را برمی‌انگیزد تا تنها یک دریافت‌کننده‌ی اطلاعات نباشد.

یکی دیگر از شیوه‌های تعلیق در داستان، قرار گرفتن شخصیت اصلی داستان بر سر دوراهی است. در داستان «پادشاه و برهمنان» (شیرازی) و «تعبیر خواب» (لطف‌الله)، نمونه‌ی این تعلیق را می‌توان مشاهده کرد. براهمه، خواب پادشاه (هبلار) را تعبیر کرده و به او گفته‌اند و حالا پادشاه با شنیدن تعبیر خواب بر سر یک دو راهی قرار می‌گیرد که باید تصمیمی سرنوشت‌ساز بگیرد. پادشاه در این بخش یا به گفته‌ی براهمه، عزیزان و نزدیکان خود را بکشد و یا با یک تصمیم خردمندانه از این دو راهی عبور کند و با درایت خود و مشورت نزدیکانش، این گره‌ی داستانی را بگشاید. نکته‌ی قابل توجه در این داستان آن است که تعلیق با بسط و گسترش پی‌رنگ داستان ارتباط دارد. گره‌افکنی‌ها و گره‌گشایی‌های داستان نمونه‌ی خوبی از این نوع بسط و گسترش پی‌رنگ است؛ هم‌چنین حس پرسش‌گری را در خواننده ایجاد می‌کند. با خواندن این داستان پرسش‌هایی در ذهن خواننده ایجاد می‌شود که آیا براهمه به نیت پلید خود می‌رسند؟ آیا پادشاه به گفته‌ی براهمه عمل می‌کند و دستور قتل نزدیکان خود را صادر می‌کند؟ بعد از آن سرنوشت پادشاه چه می‌شود؟ آیا پادشاه می‌تواند برای این مشکل راه‌حلی پیدا کند؟ و سوالاتی از این قبیل ذهن مخاطب را درگیر می‌کند. خواننده به این طریق در حالت انتظار قرار می‌گیرد.

شیوه‌ی داستان در داستان، روش دیگری برای ایجاد تعلیق در داستان است. نویسنده، با آوردن یک داستان فرعی در میان متن داستان، باعث ایجاد وقفه در جریان داستان می‌شود. نویسنده با استفاده از این شیوه، خواننده را که در پی فهمیدن پایان داستان است در انتظار می‌گذارد. کتاب کلیله و دمنه با شیوه‌ی داستان در داستان نوشته شده است؛ اما در آثار بازنویسی، تنها داود لطف‌الله از این شیوه در داستان‌های خود استفاده کرده است. لطف‌الله در داستان «عجله نکن» ماجرای مردی به نام قلی را روایت می‌کند. شخصیت قلی شروع به خیال‌بافی و رویاپردازی در مورد آینده‌ی فرزندش می‌کند. در این بخش، جریان داستان اول قطع می‌شود و همسر قلی داستانی را برای او تعریف می‌کند که: مرد فقیری کوزه‌ی عسلی داشت و به خاطر خیال‌بافی، زمانی که در عالم رویا سیر می‌کرد، عصایش را بر کوزه‌ی عسل می‌زند و آن را می‌شکند. در این قسمت وقفه‌ای در میان داستان ایجاد می‌شود و پس از آن ادامه‌ی داستان و ماجرای قلی و همسرش آورده می‌شود (ر. ک لطف‌الله، ۱۴۰۰: ۳۰۵).

داستان «تقدیر» اثر لطف‌الله نیز با شیوه‌ی داستان در داستان نوشته شده است. در ابتدا داستان چهار نفر در راه با هم آشنا می‌شوند و هر کدام به چیزی اعتقاد داشتند. در ادامه‌ی این داستان، ماجرای دیگری بیان می‌شود. داستان پیرمردی که دو پرنده را می‌خرد و از قفس آزاد می‌کند و آن دو پرنده برای تشکر، نشان گنجی را به پیرمرد می‌دهند. در پایان هم سرنوشت هر چهار نفر مشخص می‌شود (همان: ۳۶۶). «تعلیق، نوعی پیچیدگی، ابهام هنری و هر نوع بی‌خبری از نتیجه را ایجاد می‌کند که موجب انتظار و کشش خواننده، برای تعقیب روایت می‌شود» (اکبری و ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۱۷).

کشمکش در داستان، یک تقابل بیرونی یا درونی شخصیت اصلی داستان است. عنصری که پی‌رنگ داستان را به پیش می‌راند، کشمکش است. «پی‌رنگ خوب، دربردارنده‌ی گونه‌ای کشمکش میان فقدان و تأمین یا میان آرزو و تحقق آرزو است» (نیکولایوا، ۱۳۹۸: ۱۸۴). کشمکش به چند شکل در داستان نمایان می‌شود:

۱-۵-۲. کشمکش فرد در برابر فرد

یکی از انواع کشمکش در داستان، کشمکش فرد در برابر فرد است. در داستان‌های گروه سنی کودک و نوجوان این نوع کشمکش بیشتر رایج است. به این دلیل که کودک و نوجوان در زندگی روزمره‌ی خود این نوع کشمکش را با هم‌سالان و بزرگ‌ترها دارند و برای او در داستان قابل درک و فهم است و بهتر با این موضوع می‌تواند ارتباط برقرار کند. در آثار هر سه بازنویس مورد بررسی (آذریزدی، شیرازی و لطف‌الله)، این نوع کشمکش در داستان‌ها قابل مشاهده است و بیشترین نوع کشمکش در داستان‌های این سه نویسنده از نوع کشمکش فرد در برابر فرد است.

در داستان‌های لطف‌الله از این نوع کشمکش بسیار استفاده شده است و در اصل می‌توان گفت سنگ بنای بیشتر داستان‌های بازنویسی شده‌ی کلیله و دمنه، کشمکش فرد در برابر فرد است. در داستان‌های آذریزدی و شیرازی هم اینکشمکش کاربرد بیشتری نسبت به دیگر کشمکش‌ها دارد. برای نمونه در داستان «کبوتر کم‌صبر»، اثر آذریزدی تقابل میان یک جفت کبوتر است که برای زمستان خود، دانه ذخیره کردند؛ اما با خشک شدن دانه‌ها و کم شدن حجم آن‌ها، کبوتر نر به کبوتر ماده تهمت می‌زند و او را از لانه بیرون می‌کند. کبوتر نر در آخر داستان متوجه اشتباه خود می‌شود. کودک و نوجوان نیز در زندگی روزمره‌ی خود همواره با این مسئله مواجه می‌شوند و این اتفاقی باورپذیر برای آن‌هاست؛ هم‌چنین بهتر می‌توانند با این گونه داستان‌ها ارتباط برقرار کنند و تا پایان با آن داستان همراه می‌شوند. در کنار این موضوع، بحث آموزش بدون نظارت و دخالت مستقیم بزرگ‌سالان هم وجود دارد. گروه سنی کودک و نوجوان همان‌طور که گفته شد با کشمکش فرد در برابر فرد در زندگی مواجه است و این داستان‌های آموزنده‌ی کلیله و دمنه یک شیوه‌ی غیرمستقیم برای آموزش است که با کمک این روش، مطالب بهتر در ذهن و ضمیر کودک و نوجوان جای می‌گیرد.

۲-۵-۲. کشمکش فرد در برابر طبیعت

نوع دیگری از کشمکش، تقابل فرد در برابر طبیعت است. «در کشمکش فرد در برابر طبیعت، قهرمان باید بقا با رخدادهای طبیعی درگیر شود» (نیکولایوا، ۱۳۹۸: ۱۸۴). آنچه در برخی از داستان‌های آذریزدی، شیرازی و لطف‌الله دیده می‌شود، این است که در ظاهر عنصر کشمکش فرد در برابر فرد استنباط می‌شود؛ اما زمانی که در سطح نمادین آن‌ها را بررسی کنیم، می‌فهمیم که در واقع داستان کشمکش فرد در برابر طبیعت (مقابله با مرگ) را نشان می‌دهد. «ممکن است کشمکش‌ها در سطح‌های گوناگون متن متفاوت به نظر برسند» (همان: ۱۸۵). در داستان «سایه‌ی خرد» و «دوستی یا دشمنی» از محمدحسن شیرازی و داود لطف‌الله که یکی از نمونه‌های این نوع کشمکش در داستان است، بر اساس همین جریان، پی‌رنگ داستان پیش می‌رود. در این داستان موش و گربه‌ای در همسایگی هم زندگی می‌کنند؛ اما هیچ‌وقت با هم دوست نبودند. روزی گربه گرفتار دام صیاد می‌شود و موش در خطر شکار توسط جغد و راسو قرار می‌گیرد. این دو (یعنی موش و گربه) برای رهایی از مرگ به یک‌دیگر کمک می‌کنند. در واقع دوستی موش با

گربه برای رهایی از خطر مرگ است. بعد از این ماجرا نیز گربه به موش درخواست دوستی می‌دهد؛ اما موش با این پیشنهاد به دلیل ترس از شکار توسط گربه (که ذاتاً دشمن او محسوب می‌شود) و ترس از مرگ، مخالفت می‌کند.

داستان «کبوتر و زاغ و موش و باخه و آهو» که آذریزدی، شیرازی و لطف‌الله، آن را با عناوین «موش و زاغ و آهو و سنگ‌پشت»، «کبوتران در دام» و «دام و دانه» بازنویسی کرده‌اند، در سطح نمادین با کشمکش فرد در برابر طبیعت مواجه می‌شویم. جایی که زاغ به دنبال کبوتران گرفتار در دام صیاد می‌رود تا ببیند سرانجامشان چه می‌شود که اگر روزی این اتفاق برای خودش افتاد، چه تدبیری به کار بگیرد؛ یعنی زاغ از احتمال گرفتار شدن در دام صیاد و مرگ باخبر است و برای رهایی از خطر مرگ است که به دنبال کبوتران به راه می‌افتد. در بخش بعدی داستان نیز مخالفت موش با دوستی زاغ (که دشمن ذاتی او محسوب می‌شود)، دلیل بر احتمال گرفتاری و ترس از مرگ است. شاید کودک با خواندن این داستان، شخصیت صیاد را به عنوان یک ضدقهرمان در داستان ببیند و ماجراهای میان موش و زاغ و آهو و لاک‌پشت با صیاد را کشمکش فرد در برابر فرد در نظر بگیرد؛ اما داستان در سطح نمادین در تمام بخش‌های داستان اعم از افتادن کبوتران در دام صیاد، تقابل میان صیاد با آهو، گرفتار شدن آهو و لاک‌پشت در دام صیاد، کشمکش فرد در برابر طبیعت (مرگ) است. در واقع تمام این کشمکش‌ها در داستان برای بقا و رهایی از مرگ صورت می‌گیرد.

حکایت «سه ماهی» از کلیله و دمنه را شیرازی و لطف‌الله با نام‌های «عاقبت تنبلی» و «آبگیر مرگ» بازنویسی کرده‌اند، ابتدا چیزی که نظر خواننده را جلب می‌کند، تقابل میان دو صیاد با سه ماهی در آبگیر است و ماهی‌هایی که برایشان دامی گسترده شده که در واقع کشمکش فرد در برابر فرد محسوب می‌شود؛ اما زمانی که فراتر از این تقابل را بررسی کنیم، متوجه می‌شویم که این داستان در سطح نمادین کشمکش فرد در برابر طبیعت (مرگ) را نمایان می‌سازد. آن‌جا که ماهی‌ها به دنبال راه فرار از آن آبگیر هستند، فرار از مرگ و مقابله با این پدیده را نشان می‌دهد. نویسنده با این کار می‌تواند ذهن مخاطب خود را برای دریافت کشمکش‌ها و مفهوم داستان یاری دهد. مخاطب با خواندن داستان و یا خواندن اولین سطرهای داستان این‌گونه تصور می‌کند که صیاد به عنوان ضد قهرمان در داستان حضور دارد و کشمکش میان اشخاص داستان اتفاق افتاده؛ اما با کمی تأمل در داستان و یا حتی شاید به طور مشخص در پایان داستان متوجه این موضوع شود که در اصل کشمکشی که در داستان اتفاق افتاده، برای مقابله با پدیده‌ی مرگ است که این موضوع در زمینه‌ی کشمکش فرد در برابر طبیعت قابل بررسی است.

۳-۵-۲. کشمکش فرد در برابر خویشتن

یکی دیگر از انواع کشمکش‌ها که در داستان‌های بازنویسی مورد بررسی کمتر نمود داشته است، کشمکش فرد در برابر خویشتن است. «در کشمکش فرد در برابر خویشتن که شاید پیچیده‌ترین گونه‌ی کشمکش باشد، نوعی مبارزه‌ی درونی به تصویر کشیده می‌شود» (نیکولایوا، ۱۳۹۸: ۱۸۵). داود لطف‌الله در داستان «آرزو»، این نوع کشمکش را به خوبی نشان داده است. در این داستان دختری که در ابتدا موش بوده و سپس به انسان تبدیل شده برای ازدواج به دنبال قوی‌ترین مرد دنیا است. پدرش با خورشید، ابر، باد و کوه صحبت می‌کند و فکر می‌کند آن‌ها از همه قوی‌تر هستند؛ اما در نهایت به موش می‌رسد و متوجه می‌شود که یک موش از همه قوی‌تر است. در پایان دختر دوباره به موش تبدیل می‌شود تا با آن ازدواج کند. در پایان داستان خواننده متوجه می‌شود تمام کشمکش‌های فرد در برابر فرد که در داستان رخ داده است برای رسیدن به این موضوع بوده است که در نهایت آن‌چیزی که در پی آن بوده‌اند، در وجود

موش قرار داشت. پس کشمکش این داستان در سطح نمادین، فرد در برابر خویشتن است. این موضوع را زمانی درک می‌کنیم که متوجه می‌شویم شخصیت داستان آن‌چه را که در پی آن بوده (قوی بودن)، پیش از این داشته است و در وجود خودش نهاده‌ای نهاده است.

۶-۲. پایان‌بندی

ماریا نیکولایوا از دو نوع پایان‌بندی ساختاری و روان‌شناختی در داستان نام می‌برد. بر اساس نظر نیکولایوا، این دو نوع پایان‌بندی از یک‌دیگر متمایز هستند. «تجزیه و تحلیل‌های روایت‌شناختی به ما این امکان را می‌دهد که پایان‌بندی ساختاری داستان (همان پایان خوشنودی‌آفرین) را از پایان‌بندی روان‌شناختی، یعنی به تعادل رسیدن درگیری‌های درونی قهرمان داستان، تمیز دهیم» (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۴۵۶). نیکولایوا از پایان‌بندی همخوان که همان پایان خوش داستان است، نام می‌برد و آن را ترکیبی از پایان‌بندی ساختاری و روانی می‌داند؛ این نوع پایان از نظر بسیاری از محققان و آموزگاران، شرط اساسی در داستان کودک است. نوع دیگر پایان‌بندی که از آن نام برده می‌شود، پایان‌بندی ناهمخوان است؛ در این نوع پایان‌بندی «پی‌رنگ داستان، در لایه‌ی سطحی‌اش به سرانجام می‌رسد؛ اما در لایه‌ی انسانی‌اش با پایانی باز به جا می‌ماند» (نیکولایوا، ۱۳۹۸: ۱۸۸).

مهدی آذریزدی برای بازنویسی داستان‌های خود پایان بسته را انتخاب کرده است. اغلب داستان‌های او، پایان خوش و بسته دارند. برای نمونه در پایان داستان «موش و زاغ و آهو و سنگ‌پشت» آمده است که «موش و زاغ و سنگ‌پشت و آهو که با همکاری و همفکری چند بلا و گرفتاری را از یک‌دیگر دور کرده بودند، با سلامت و خوشی سال‌های سال در آن صحرا زندگی می‌کردند» (آذریزدی، ۱۴۰۰: ۴۶). از نظر نیکولایوا، پایان‌بندی هماهنگ یا همان پایان خوش، همان چیزی است که متخصصان و معلمان به ادبیات کودک نسبت می‌دهند و حتی آن را از ملزومات داستان‌های خوب کودک به شمار می‌آورند. بسیاری از محققان و نویسندگان، پایان خوش را شرط اساسی داستان‌های کودک می‌دانند و بسیاری بر این موضوع تعصب دارند که پایان داستان کودک و نوجوان باید پایانی خوش داشته باشد و گاهی حتی با یک پند و نکته‌ی اخلاقی پایان یابد. ادبیات کودک بسیاری از الگوهای ساختاری خود را از قصه‌های قومی و افسانه‌ها گرفته است و از آن‌جا که افسانه‌ها معمولاً پایان خوش دارند و اغلب با این جمله تمام می‌شوند «از آن پس با خوبی و خوشی تا آخر عمر با هم زندگی کردند»؛ بنابراین بسیاری از داستان‌های سنتی کودک، پایان خوش دارند (ر. ک نیکولایوا، ۱۳۷۸: ۴۵۷).

پایان همخوان در داستان‌های آذریزدی، تقلیدی از متن کلیله و دمنه است. آذریزدی پایانی بسته برای داستان‌های خود در نظر می‌گیرد. او گاهی آشکارا نکته‌ی اخلاقی و پیام داستان را در پایان بیان می‌کند؛ همان‌گونه که در داستان «کبوتر جهانگرد» دیده می‌شود. «شنیده بودم که از جهانگردی فایده‌ی بسیار و تجربه‌ی بی‌شمار به دست می‌آید و خیال می‌کردم دنیای دیگران از دنیای ما بهتر است. حالا این تجربه را یافته‌ام که گرچه دنیا جاهای دیدنی بسیاری دارد، اما خوشی و آسایش در دیدار خویشان و دوستان همدل و همزبان است و تازه بعد از این جهانگردی است که قدر وطن و خوبی‌های آن شناخته می‌شود» (آذریزدی، ۱۴۰۰: ۲۷). در این داستان با بازگشت کبوتر به خانه‌ی خود و دست برداشتن از سفر در پی ماجراهایی که برای او اتفاق می‌افتد، می‌تواند تفاسیر مختلفی را در پی داشته باشد؛ اما در بند پایانی این داستان، با آوردن نتیجه‌گیری و تفسیری که نویسنده به مخاطب خود القا می‌کند، امکان مشارکت را از

مخاطب خود سلب می‌کند. پایان بسته و همخوان، مشارکت مخاطب را در داستان کاهش می‌دهد و حتی اجازه‌ی تأمل و تفکر به مخاطب خود نمی‌دهد.

آذریزدی داستان‌هایش را از نظر ساختاری و روانی به پایان می‌رساند. پایان همه‌ی داستان‌ها گره‌گشایی اتفاق می‌افتد و حتی گاهی نویسنده به صورت مستقیم، سرنوشت شخصیت‌ها را مشخص می‌کند تا جای هیچ شک و تردید و یا تفسیری باقی نماند. برای نمونه در پایان داستان «مرغان کارآگاه» می‌خوانیم که «چون همیشه در میان اشخاص تبهکار اختلاف‌هایی وجود دارد آن‌ها کم‌کم در حرف‌ها مجبور به اعتراف شدند و یک‌دیگر را لو دادند و عاقبت خون بی‌گناه کار خود را کرد و مرغ‌های هوا مأموریت کارآگاهی خود را انجام دادند و دزدها به مکافات خودشان رسیدند» (همان: ۹۴-۹۳). این پایان برای داستان به گونه‌ایی است که خواننده تنها دریافت‌کننده‌ی اطلاعاتی است که نویسنده در اختیارش قرار می‌دهد و نمی‌تواند تفسیری از داستان داشته باشد. نویسنده حتی در ساده‌ترین مباحث نیز نتیجه‌گیری می‌کند و اجازه‌ی تجزیه و تحلیل را به مخاطب خود نمی‌دهد؛ هم‌چون داستان «احتیاط روباه» که در بند آخر، احتمالات و دلیل آن‌چه را اتفاق افتاده است، بیان می‌کند. «اگر صیاد هم مثل روباه دقت و احتیاط کرده بود و احتمال خطر داده بود پلنگ را با روباه اشتباه نمی‌گرفت و جان خود را به باد نمی‌داد» (همان: ۱۱۴).

محمدحسن شیرازی، برای داستان‌های خود، هم‌چون آذریزدی از پایان بسته استفاده می‌کند و خلاقیت چندانی به کار نمی‌برد. آنچه در پایان بیشتر داستان‌های شیرازی به چشم می‌خورد، بیان نکته‌ی اخلاقی است. او در پایان داستان، نتیجه و پیام اخلاقی را معمولاً از زبان شخصیت داستان بیان می‌کند و با عبارت «با خود می‌اندیشید» از قول شخصیت داستان، یک پیام اخلاقی را بیان می‌کند. «لاک‌پشت که افسوس و اندوه هم‌چون مردابی او را در خود فرو برده بود، سر به زیر انداخت و با دلی پر از حسرت و افسوس راه جزیره را در پیش گرفت، در حالی که با خود می‌اندیشید: کسی که دوست یا ثروتی به دست می‌آورد، نباید به خاطر نادانی و بی‌فکری آن‌ها را از دست بدهد، تا دچار پشیمانی و حسرت نشود» (شیرازی، ۱۳۹۷: ۱۹). بیان نتیجه و ارائه‌ی یک پیام اخلاقی در پایان داستان، نمی‌تواند برای مخاطب (به خصوص گروه سنی نوجوان)، جذاب باشد. داستان کودک و نوجوان بهتر است به گونه‌ای باشد که علاوه بر اینکه خواننده را به خود جذب می‌کند، خلاقیت‌های ادبی او را نیز شکوفا کند. شیرازی با انتخاب پایان بسته برای داستان‌های خود، خواننده را در داستان مشارکت نمی‌دهد و مخاطب اثر او به منزله‌ی یک مصرف‌کننده است. نوجوان امروز، علاقه‌ی چندانی به شنیدن پند و اندرز به صورت مستقیم ندارد؛ بنابراین نویسنده‌ی داستان برای این گروه سنی بهتر است که تنها به بیان ماجرا بپردازد و هدفی را که دارد در جریان داستان به نمایش بگذارد و نتیجه‌گیری پایانی را بر عهده‌ی خواننده بگذارد؛ شاید نکته‌ای که خواننده خود با تفکر و تأمل به آن پی ببرد، در ذهن و ضمیر او ماندگارتر از آن چیزی باشد که نویسنده با هدف آموزش و تربیت در پایان داستان به صورت خطابه اخلاقی می‌آورد.

شیرازی در دو داستان «ماهیخوار حيله‌گر»، «لاک‌پشت حاضر جواب»، با آوردن یک بیت شعر ماجرای داستان را به اتمام می‌رساند که این ابیات از کتاب کلیله و دمنه انتخاب شده است. داستان «ماهیخوار حيله‌گر»، با این بیت تمام می‌شود که «مرا شربتی از پس بدسگال / بود خوش‌تر از عمر هفتاد سال» (همان: ۵۵). بازنویس با آوردن معنی کلمات دشوار در قسمت پاورقی، سعی داشته است که معنی و مفهوم بیت را انتقال دهد؛ اما باید به سن مخاطب نیز توجه داشت و آن‌چه که گفته می‌شود برای گروه سنی مورد نظر مناسب و قابل فهم باشد. شیرازی با آوردن ابیات متن کلیله و دمنه، زمینه‌ی آشنایی مخاطب با متن اصلی را فراهم می‌کند. در برخی داستان‌های کلیله و دمنه، پایان داستان با

یک بیت شعر خاتمه می‌یابد؛ هم‌چون داستان دو بط و باخه، که در پایان نویسنده با یک بیت شعر، مفهوم و نتیجه‌ی اخلاقی را به مخاطب خود منتقل می‌کند. شیرازی، این داستان از کلیله و دمنه را با عنوان «لاک‌پشت حاضر جواب» بازنویسی کرده است. «از مرگ حذر کردن در روز روا نیست / روزی که قضا باشد و روزی که قضا نیست» (همان: ۸۹).

داود لطف‌الله به دنبال خلاقیت و نوآوری در پایان‌بندی داستان‌های خود بوده است. با وجود این که بیشتر داستان‌های او پایان بسته دارند؛ اما پایان‌هایی چالش برانگیز نیز در میان آن‌ها دیده می‌شود. از مجموع ۳۳ داستان بازنویسی شده، ۲۷ داستان پایان بسته دارند؛ یعنی داستان از نظر ساختاری و روانی به اتمام می‌رسد. در میان داستان‌ها، ۶ داستان با پایان‌بندی‌های متفاوت نوشته شده است که نشان از خلاقیت نویسنده دارد.

نیکولایوا از یک پایان‌بندی با عنوان «روزنه» نام می‌برد که در داستان‌های معاصر کودک و نوجوان مشاهده می‌شود. نیکولایوا «روزنه» را از پایان ساختاری باز، مجزا می‌داند. روزنه در پایان داستان به منظور «موقعیتی نامعلوم است که در آن نه مشخص است چه روی داده و نه مشخص است چه ممکن است روی دهد؛ بنابراین روزنه، پایانی است که به تفسیرهای متفاوت بی‌شماری می‌انجامد» (نیکولایوا، ۱۳۹۸: ۱۸۹). این پایان‌بندی، دریچه‌ای رو به شروعی تازه می‌تواند باشد و با تفسیرهای متفاوت از داستان همراه است که به خواننده این امکان را می‌دهد که در داستان مشارکت داشته باشد و به تفکر و تأمل در متن داستان بپردازد.

در داستان «از چاله تا چاه»، اثر لطف‌الله، پایان داستان روزنه‌ای است برای آغازی دیگر. در این داستان لاک‌پشت برای نجات از دست مار - که تخم‌هایش را می‌خورد - با خرچنگ مشورت می‌کند و با راه‌حلی که از او می‌گیرد، راسو را به آن‌جا می‌کشاند تا مار را بکشد؛ اما بعد از کشته شدن مار، راسو که لانه‌ی لاک‌پشت را پیدا کرده بود، تهدیدی برای او شد... در پایان این داستان آورده شده که «لاک‌پشت بینوا و عزادار احساس کرد که دیگر آنجا ماندن فایده‌ای ندارد. راسو راه آنجا را یاد گرفته بود و هر روز برای خوردن تخم‌ها می‌آمد. از چاله در آمده و به چاه افتاده بود. باید به جایی دیگر می‌رفت. اما قبل از رفتن باید خرچنگ را دوباره می‌دید!» (لطف‌الله، ۱۴۰۰: ۲۶۶). پایان این داستان شاید در نگاه اول این‌گونه به نظر برسد که یک پایان بسته است؛ اما آنچه نویسنده در پایان می‌نویسد باعث می‌شود خواننده برداشت متفاوتی از داستان داشته باشد. در پایان این داستان مشخص نمی‌شود که لاک‌پشت لانه‌ی خود را ترک می‌کند. نویسنده با گفتن این جمله که او قصد دارد لانه‌ی خود را ترک کند، پایانی همراه با سوال و تردید برای مخاطب به وجود می‌آورد. مبنی بر اینکه ممکن است لانه خود را ترک نکند و دوباره خرچنگ را ببیند و به دنبال انتقام از او باشد؛ چون با مشورت او بود که راسو راه لانه‌ی او را پیدا کرد و تخم‌های او را خورد. این احتمال هم می‌رود که لاک‌پشت دوباره برای مشورت با خرچنگ به سراغ او برود و حتی با هم فکری هم راه‌حلی برای از بین بردن راسو پیدا کنند که دیگر لاک‌پشت مجبور به ترک لانه‌ی خود نباشد. حتی با ترک لانه مشخص نیست که زندگی بهتری پیش روی لاک‌پشت باشد؛ بنابراین داستان با برداشت‌ها و تحلیل‌های مختلفی همراه است. این ساختار برای داستان‌های کودک و نوجوان می‌تواند ترغیب‌کننده باشد. در داستان‌های معاصر کودک و نوجوان، در دو سطح ساختاری و روان‌شناختی، هنجارشکنی‌هایی صورت گرفته است و داستان‌ها از آن پایان خوش که می‌تواند رسیدن قهرمان داستان به هدف خود و یا پیروزی بر شخصیت منفی و ضد قهرمان باشد فاصله گرفته و داستان با روزنه‌ای به شروع جدید به پایان می‌رسد (نیکولایوا، ۱۳۹۸: ۱۸۹). عدم قطعیت در پایان داستان و ایجاد روزنه، این امکان را به خواننده می‌دهد که نتیجه‌ای

متفاوت از داستان بگیرد و اینکه در ادامه چه اتفاقی می‌افتد و حتی چه حادثه‌ای برای شخصیت اصلی داستان رخ می‌دهد. این گونه پایان‌بندی، به این دلیل که ذهن مخاطب را به چالش می‌کشد و او را در متن داستان مشارکت می‌دهد، برای گروه سنی کودک و نوجوان مناسب است، از آن جهت که باعث برانگیخته شدن قدرت تخیل و فعال کردن ذهن او می‌شود.

داستان «دانه‌های شوم» از لطف‌الله، ماجرای یک جفت کبوتر است که برای زمستان خود دانه جمع کردند. یک روز کبوتر نر متوجه می‌شود حجم دانه‌ها کم شده است. به جفت خود تهمت می‌زند و او را از لانه بیرون می‌کند؛ اما بعد از باران متوجه می‌شود که دانه‌ها دوباره حجمشان زیاد شده است. کبوتر نر که متوجه اشتباه خود شده بود، برای همیشه لانه را ترک می‌کند؛ اما آن‌چه در پایان داستان آمده، شروعی جدید را در پی دارد. «باید از اینجا می‌رفت. پر زد و رفت و آشیانه و دانه‌ها را تنها گذاشت. حالا باران بند آمده بود و نوبت آفتاب بود تا...» (همان: ۳۶۵). خواننده بعد از خواندن این عبارت می‌تواند با توجه به حوادث داستان، بخش نقطه چین یا خالی متن را تکمیل کند. سپیدنویسی، شکاف‌ها و نقطه‌چین‌های موجود در داستان است که به عقیده‌ی ایدن چمبرز، برخی نویسندگان می‌کوشد تا شکاف‌هایی در اثرشان بر جای بگذارند تا خواننده را در کامل کردن معنا و حتی آفرینش‌گری به مشارکت فرا خوانند (چمبرز، ۱۳۷۸: ۱۱۰). مخاطب حتی می‌تواند در ذهنش تصور کند که یک جفت کبوتر دیگر آنجا می‌آیند و باز هم همین اتفاقات برای آن‌ها رخ می‌دهد. در واقع می‌توان گفت که لطف‌الله تا حد زیادی در پی آن بوده که خواننده در متن داستان مشارکت داشته و در آن سهیم باشد. نیکولایو ایجاد شکاف در داستان کودک و نوجوان را یکی از ویژگی‌های خوب داستان قلمداد می‌کند و از شکاف خلاقانه یا خیال‌پردازانه نام می‌برد که در متن‌هایی خلاقانه یا پرسشی می‌آیند و چنین متن‌هایی تخیل خواننده را برمی‌انگیزند و به او اجازه‌ی دریافت و نتیجه‌گیری از متن را می‌دهند که معمولاً در داستان‌هایی با پایان باز یا دارای روزنه، نمود پیدا می‌کند (نیکولایو، ۱۳۹۸: ۴۲۲).

در داستان «چاه مکن بهر کسی»، نیز از شکاف گویا برای پایان‌بندی استفاده شده است. نویسنده به جای بیان نکته و نتیجه‌گیری اخلاقی به صورت مستقیم، با یک ضرب‌المثل داستان را به پایان می‌رساند. لطف‌الله از روشی جدید برای پایان داستان استفاده کرده است. داستان با این جمله به پایان می‌رسد که «گرگ و دار و دسته‌اش به سزای اعمالشان رسیدند. گویی روزگار در گوش آن‌ها فریاد می‌زد: چاه مکن بهر کسی، اول...» (لطف‌الله، ۱۴۰۰: ۳۳۱). خواننده‌ی داستان او فعال و پرسش‌گر است. مخاطب بعد از خواندن این ضرب‌المثل، برای فهم معنی، تکمیل و دلالت معنایی آن یا باید به دانسته‌های قبلی خود مراجعه کند و به پس زمینه ذهن خود مراجعه کند و یا به دنبال شناخت و فهم این ضرب‌المثل برود. نویسنده با آوردن این شکاف‌ها در داستان، موجب افزایش قدرت تفکر خواننده می‌شود و او را با متن درگیر می‌کند.

داستان «دوستی یا دشمنی؟» پایان‌بندی ناهمخوان دارد. داستان ماجرای موش و گربه‌ای است که اتفاقی طرح دوستی با هم می‌ریزند؛ اما پس از رهایی از مشکلات و دام‌ها، گربه دوباره خواهان دوستی با موش است که موش این خواسته را قبول نمی‌کند. در آخر، داستان با این عبارت پایان می‌یابد که «موش حرف‌هایش را زد و یگراست به لانه‌اش برگشت و گربه ماند و هزاران حرف و سؤال و فکر و خیال...» (لطف‌الله، ۱۴۰۰: ۳۰۴). در اینجا از نظر ساختاری داستان به اتمام رسیده است؛ اما جمله‌ی آخر داستان (گربه ماند با هزار حرف و سؤال و فکر و خیال) مشخص می‌کند که داستان از نظر روانی تمام نشده است. اگرچه در لایه سطحی با رد کردن درخواست دوستی توسط موش، داستان

پایان می‌یابد؛ اما مشخص نیست پس از این، گریه چه عکس‌العملی نسبت به سخنان موش دارد و اینکه آیا گریه دوباره سعی در برقراری ارتباط با موش خواهد داشت و یا بنا بر طبیعت و سرشت ذاتیشان، به عنوان شکار و شکارچی با هم برخورد می‌کنند؟ پس به گونه‌ای می‌توان گفت که در این داستان در لایه‌ی روانی با پایانی باز مواجه هستیم. پایان داستان «یک فکر بکر» می‌تواند یک شروع دیگر را در ذهن مخاطب ایجاد کند. «قار قار کلاغ‌ها کوه را پر کرده بود. همه کلاغ‌ها خوشحال بودند. بچه کلاغی که کنار مادرش بود به غار نگاه می‌کرد، دیگر جغدی نبود که او را بترساند، لبخندی زد و خورشید را دید که داشت پشت کوه‌ها پنهان می‌شد. وقت رفتن به خانه بود» (همان: ۹۰). در پایان این داستان اگرچه کشمکش داستان تمام شده است؛ اما وقتی به بند پایانی دقت کنیم، می‌بینیم که نویسنده توصیفاتی که از حالات شخصیت‌ها (بچه کلاغ و...)، هم‌چنین جمله‌ی آخر (وقت رفتن به خانه بود) بیان می‌کند، این ذهنیت را القا می‌کند که زندگی جریان دارد. با اینکه نویسنده از نظر ساختاری داستان را به پایان می‌رساند؛ اما از نظر فکری و روانی یک روزنه ایجاد می‌کند تا مخاطبش را به تفکر وادارد. برای خواننده‌ی داستان این پرسش‌ها به وجود می‌آید که شاید روزی دوباره این اتفاقات تکرار شود و دشمنی بین کلاغ‌ها و جغدها حتی در نسل بعد هم ادامه داشته باشد و با به تصویر کشیدن بچه کلاغ در بند پایانی داستان، این تصور را در ذهن قوی‌تر می‌کند.

همان‌گونه که گفته شد پایان بیشتر داستان‌های لطف‌الله، پایان بسته است؛ اما برخلاف آذریزدی و شیرازی که در پایان داستان‌ها به نتیجه‌گیری و بیان نکات اخلاقی و تعلیمی پرداخته‌اند، لطف‌الله کوشیده است تا از بیان نتیجه‌گیری‌ها در پایان داستان بپرهیزد و این بخش از داستان را بر عهده‌ی خواننده بگذارد تا خواننده نیز نقشی فعال در داستان داشته باشد. این شیوه باعث جذب مخاطب به داستان می‌شود و او را وارد دنیای داستان می‌کند. زمانی که قضاوت بر عهده‌ی او گذاشته می‌شود، ذهن او فعال می‌شود و این امکان به مخاطب داده می‌شود که به تأمل و تفکر پردازد و وقتی که به پایان داستان می‌رسد در ذهن خود بار دیگر رویدادهای داستان را مرور می‌کند و با گریز به کل متن، نتیجه را دریافت می‌کند. در بازنویسی بهتر است که پند و نکته‌ی اخلاقی را خواننده از متن داستان دریافت کند نه اینکه نویسنده، خود در پایان به بیان آن پردازد؛ چرا که فرصت تفکر و اندیشه را از مخاطب خود سلب می‌کند و مشارکت او را در داستان کاهش می‌دهد. «لازم نیست نکته‌های اخلاقی داستان را خیلی روشن و آشکار بیان کنید؛ بلکه می‌توانید پیام را طوری در داستان بگنجانید تا خواننده مشکوک نشود که یک نکته‌ی اخلاقی قرار است توجه او را جلب کند» (یافا، ۱۳۸۸: ۱۷).

نتیجه‌گیری

شروع داستان‌های آذریزدی، کلیشه‌ای است و استفاده از عبارت «روزی بود و روزگاری بود» در آغاز تمام داستان‌ها تکرار شده که قابلیت جذب‌کنندگی ندارد. شروع داستان‌های بازنویسان با توصیفات همراه است؛ اما لطف‌الله با استفاده از آرایه‌های ادبی در توصیفاتی که می‌آورد سبب جذابیت بیشتر متن می‌شود و حتی گاهی ذهن مخاطب را برای یافتن مفهوم نهفته در بخشی از آن توصیف، به چالش می‌کشد. عنصر سفر و گفت‌وگو برای شروع داستان، در هر سه بازنویسی استفاده شده است. در روایت‌مندی از دو نوع پایان‌بندی ساختاری و روان‌شناختی نام برده شده که آذریزدی و شیرازی پایان‌بندی هم‌خوان و بسته را برای داستان‌های خود برگزیدند. در پایان داستان آن‌ها، گره‌گشایی صورت گرفته و نتیجه‌ی اخلاقی برای مخاطب بازگو شده؛ اما لطف‌الله پایانی متفاوت برای ۶ داستان خود انتخاب می‌کند.

نیکولایو نوعی پایان‌بندی را با عنوان روزنه‌ای به آغاز معرفی می‌کند که می‌تواند موجب برانگیخته شدن قدرت خیال خواننده شود که این روزنه را در پایان برخی داستان‌های لطف‌الله دیده می‌شود. با وجود اینکه پایان بیشتر داستان‌های لطف‌الله بسته است؛ اما بر خلاف آذریزدی و شیرازی، کوشیده است تا از بیان نتیجه‌گیری در پایان داستان خودداری کند و بدین صورت خواننده را در داستان سهیم کند.

عنصر تعلیق در داستان‌های آذریزدی دیده نمی‌شود. داستان‌های آذریزدی سیر خطی را دنبال می‌کند. در داستان‌های لطف‌الله و شیرازی تعلیق به صورت گفت‌وگو و قرار دادن شخصیت اصلی بر سر دو راهی، شیوه داستان در داستان نمود پیدا می‌کند. لطف‌الله از شیوه‌ی داستان در داستان، در دو داستان خود استفاده کرده است. شیرازی و لطف‌الله به خوبی از شگرد تعلیق برای ایجاد حس پرسش‌گری و انتظار مخاطب خود استفاده کرده‌اند.

- کشمکش، یکی از عناصری است که در داستان پی‌رنگ را پیش می‌برد. در این پژوهش، کشمکش در سه سطح فرد در برابر فرد، فرد در برابر طبیعت و فرد در برابر خویشتن مورد بررسی قرار گرفت و نتایج نشان می‌دهد در هر سه اثر، کشمکش فرد در برابر فرد، بسامد بیشتری داشته است.

منابع

- آذریزدی، مهدی. (۱۴۰۰). *قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب*. تهران: امیرکبیر.
- اخوت، احمد. (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. اصفهان: فردا.
- اسحاقیان، جواد. (۱۳۸۷). *راهی به هزارتوی رمان نو*. تهران: گل‌آدین.
- اکبری، مهرداد؛ ذوالفقاری، محسن. (۱۳۹۴). «*تحلیل مفهوم تعلیق و ساختار روایت*» (مطالعه‌ی موردی سوره‌ی نبأ). نشریه‌ی پژوهش‌های ادبی قرآنی، دوره‌ی ۳، شماره ۴، صص ۱۲۱-۱۴۷.
- پاینده، حسین. (۱۳۹۸). *گشودن رمان، رمان ایرانی در پرتو نظریه و نقد ادبی*. تهران: مروارید.
- چمبرز، ایدن. (۱۳۸۷). «*خواننده‌ی درون کتاب*»، دیگرخوانی‌های ناگزیر. مرتضی خسرونژاد، تهران: کانون پرورش فکری.
- حسام‌پور، سعید؛ سادات شریفی، سید فرشید. (۱۳۸۹). «*بررسی «خواننده‌ی نهفته در متن» در سه داستان ادب پایداری از احمد اکبرپور*». نشریه‌ی ادبیات پایداری دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال ۲، شماره ۳، صص ۱۱۳-۱۴۵.
- حسام‌پور، سعید؛ آرامش‌فرد، شیدا. (۱۳۹۱). «*نگاهی به ابعاد روایت‌مندی در داستان سه‌سوت جادویی احمد اکبرپور (برپایه‌ی نظریه‌ی ماریا نیکولایوا)*». مطالعات ادبیات کودک، سال ۳، شماره ۱، ۱۹-۴۶.
- شیرازی، محمدحسین. (۱۳۹۷). *قصه‌های کلیده و دمنه*. چاپ سوم، تهران: پیام محراب.
- لاج، دیوید. (۱۳۸۸). *هنر داستان‌نویسی* (با نمونه‌هایی از متن‌های کلاسیک و مدرن). ترجمه‌ی رضا رضایی، چاپ دوم، تهران: نی.
- لطف‌الله، داود. (۱۴۰۰). *قصه‌های کلیده و دمنه*. تهران: پیدایش.
- منشی، نصرالله. (۱۳۸۶). *ترجمه‌ی کلیده و دمنه*. تهران: امیرکبیر.
- نیکولایوا، ماریا. (۱۳۸۷). «*فراسوی دستور داستان*»، دیگرخوانی‌های ناگزیر. مرتضی خسرونژاد، تهران: کانون پرورش فکری.
- ، ----- (۱۳۹۸). *درآمدی بر رویکردهای زیبایی شناختی به ادبیات کودک*. ترجمه‌ی مهدی حجوانی و فاطمه زمانی، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- معینی، فرزانه. (۱۳۹۸). «*ظرفیت‌های روایی و تمرکززدایانه‌ی باب هفتم کلیده و دمنه برای بازنویسی*». مطالعات ادبیات کودک، سال ۱۰، شماره ۲، صص ۱۰۳-۱۲۸.
- نجفی بهزادی، سجاد. (۱۳۹۹). «*روایتی خلاق از متن کهن (نقد و بررسی داستان بازنویسی شده‌ی بیژن و منیژه)*». مطالعات ادبیات کودک، سال ۱۱، شماره ۲، صص ۲۰۹-۲۳۲.
- ، ----- (۱۴۰۱). «*تحلیل عنوان رمان‌های نوجوان (رمان هستی، زیبا صدایم کن و عاشقانه‌های یونس در شکم ماهی)* از دیدگاه توصیفی ژرار ژنت». مطالعات ادبیات کودک، سال ۱۳، شماره ۱، (پیاپی ۲۵)، صص ۲۸۹-۳۱۲.
- نجفی بهزادی، سجاد و همکاران. (۱۳۹۰). «*نگاهی بر عناصر داستان در بازنویسی کتاب قصه‌های شیرین کلیده و دمنه برای نوجوانان*». مطالعات ادبیات کودک، سال ۲، شماره ۲، صص ۷۷-۱۰۱.
- یافا، مانوراما. (۱۳۸۸). *چگونه برای بچه‌ها داستان بنویسیم؟*. چاپ دوم، تهران: سروش.
- یونسی، ابراهیم. (۱۳۸۲). *هنر داستان‌نویسی*. چاپ هفتم، تهران: نگاه

Plot Structure in Kelileh and Demneh Rewritten Stories

(Based on Three Rewritten Stories by Azaryazdi, Lotfollah, and Shirazi)

Abstract

Plot and its structure play an important role in directing the story and encouraging the reader to read the work. The importance of plot in rewritten stories is twofold. In rewritten stories of ancient texts such as Kalileh and Demneh, the author can use different techniques to start the story and design the plot of the story. The aim of the present study is to examine and analyze the plot structure in the rewritten stories of Kalileh and Demneh narrated by Mehdi Azaryazdi, Davoud Lotfollah and Mohammad Hassan Shirazi. The research method is descriptive and content analysis and the method of collecting information is by examining library documents. The results of the study showed that Azaryazidi's stories begin with the phrase «Once upon a time there was and then there was.» Lotfollah uses literary devices in the descriptions he gives to make the text more attractive and sometimes even challenges the audience's mind to find the hidden meaning in a part of that description. Azaryazidi's stories follow a linear path. In the stories of Lotfollah and Shirazi, the element of suspense is shown in the form of dialogue and placing the main character at a crossroads.

Keywords: Plot, Rewriting, Kelileh and Demneh, Beginning, Ending.

شخصیت و شخصیت‌پردازی در حکایت‌های کلیله و دمنه و متن بازنویسی شده (مطالعه موردی: داستان‌های بازنویسی آذریزدی، لطف الله و شیخی)

سجاد نجفی بهزادی

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد

Najafi@sku.ac.ir

چکیده

یکی از شگردهای مهم و قابل توجه در بازنویسی متون کهن ادبی برای نوجوانان، شخصیت و شخصیت‌پردازی است. عنصر مهمی که در خوانش متن و جذب مخاطب به اثر نقش مهمی دارد. شخصیت‌های داستان از طریق اعمالی که انجام می‌دهند و رسالتی که بر عهده دارند، زنجیره و شبکه‌ای خاص از ارتباطات را با یک‌دیگر برقرار می‌کنند که از منطق و نظم خاصی برخوردار هستند، تا از این طریق مخاطب ضمن باور کردن آن‌ها، انگیزه و هدف رفتارها و اعمال شخصیت‌ها را درک کند. هدف این پژوهش بررسی شخصیت و شیوه شخصیت‌پردازی در داستان‌های بازنویسی کلیله و دمنه به روایت آذریزدی، لطف الله و شیخی است. روش تحقیق توصیفی-تحلیلی محتوا و شیوه گردآوری اطلاعات به صورت بررسی اسناد کتابخانه‌ای است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که با وجود اینکه تعداد شخصیت‌های داستانی در داستان‌های بازنویسی شده نسبت به متن اصلی کلیله و دمنه افزایش پیدا کرده‌اند، اما نحوه معرفی و توصیف شخصیت‌ها در بازنویسی‌ها به مانند متن اصلی، اغلب به شیوه مستقیم بوده است.

کلیدواژه‌ها: شخصیت، شخصیت‌پردازی، بازنویسی، کلیله و دمنه.

۱. مقدمه

شخصیت یکی از عناصر مهم داستان به شمار می‌رود که روایت‌گر اعمال، گفتار، اندیشه، ویژگی‌ها، ذهنیات و روحیات یک شخصیت موجود در داستان است. شخصیت‌های هر داستان با اعمال، رفتار و گفتار خود حوادث داستان را می‌سازند و به داستان و دیگر عناصر آن موجودیت و معنا می‌بخشند. نویسنده از طریق شخصیت‌های موجود در داستان که آن‌ها را در ذهن خود ساخته و پرورش داده است و سپس به دنیای داستان وارد کرده، با داستان ارتباط برقرار می‌کند و سپس بر اساس قدرت و استعداد خویش، خصوصیات و ویژگی‌های خاصی را به شخصیت‌ها نسبت می‌دهد؛ لذا در تمامی متون اعم از داستانی یا غیر داستانی و یا خیالی و واقعی، شخصیت‌ها زاده ذهن نویسنده هستند و این نویسنده است که آن‌ها را خلق می‌کند. بنابراین می‌توان گفت: «تمامی شخصیت‌های متون روایی خیالی هستند. این شخصیت‌ها در ادبیات جزئی از داستان ساخته شده از زبان هستند. هم در ادبیات و هم در سینما، ترسیم شخصیت‌ها بیشتر بر قراردادهای و قواعد مبتنی است تا بر ارجاعات روشن «تاریخی» به افراد واقعی» (لوت، ۱۳۸۶: ۱۰۰).

شخصیت‌های موجود در یک داستان از طریق اعمالی که انجام می‌دهند و رسالتی که بر عهده دارند، زنجیره و شبکه‌ای خاص از ارتباطات را با یک‌دیگر برقرار می‌کنند که از منطق و نظم خاصی برخوردار هستند، تا از این طریق مخاطب ضمن باور کردن آن‌ها، انگیزه و هدف رفتارها و اعمال شخصیت‌ها را درک کند و بپذیرد؛ بنابراین می‌توانیم چنین استنباط کنیم که یکی از دلایل عمده و اصلی قصه خواندن افراد هم همین نکته است؛ به این دلیل که در زندگی واقعی پی بردن به انگیزه‌های رفتار و اعمال افراد، سخت و در بیشتر موارد غیر ممکن است، لذا افراد با خواندن قصه‌ها و درک انگیزه رفتار شخصیت‌های داستانی، تا حدودی می‌توانند دریابند که چرا دیگران همانند شخصیت‌های داستانی عمل می‌کنند؛ بنابراین هر شخصیت از طریق آنچه انجام می‌دهد و آنچه قصد دارد که انجام دهد، شناخته می‌شود (ر.ک. کار، ۱۳۸۷: ۱۸-۱۹).

نویسنده داستان به هنگام خلق و گزینش شخصیت برای داستان خود باید از قوانین و قواعد خاصی در رابطه با این موضوع پیروی کند. در اولین گام نویسنده باید شخصیتی را در داستان خود وارد کند که برای مخاطب باورپذیر باشد؛ به این معنی که شخصیت و اعمال او و هم‌چنین ارتباطش با دیگر شخصیت‌ها به گونه‌ای باشد که مخاطب بتواند با او ارتباط برقرار کرده و همذات‌پنداری کند. تحول‌پذیر بودن شخصیت مسئله دیگری است که نویسنده باید مدنظر قرار دهد؛ برای اینکه داستان در نزد مخاطب جذاب و هیجان‌انگیز باشد و توجه و میل مخاطب را برای پیگیری وقایع برانگیزاند، شخصیت باید در طول داستان دچار تغییر و تحول شود که همین امر به پویایی و زنده بودن داستان نیز کمک شایانی می‌کند. مشخص بودن تیپ و فردیت هر شخصیت، مسئله دیگری است که از اهمیت زیادی برخوردار است؛ تیپ «آن بخش از شخصیت است که طبقه و قشر اجتماعی و نیز پایگاه طبقاتی و نوع حرفه به فرد بخشیده است» (محمدی، ۱۳۷۸: ۱۹۶)، اما فردیت، ویژگی‌های خاص یک فرد است که او را از افراد دیگر متمایز می‌کند و بر خلاف تیپ که تعریف شده و مشخص‌اند و تمایزی بین اعضای یک تیپ دیده نمی‌شود، فردیت هر شخصیت متمایز، متفاوت و مختص به یک شخصیت واحد است که هویت آن فرد را مشخص می‌کند. نویسنده باید ترکیب درست و منطقی از فردیت و تیپ شخصیت‌ها در داستان انجام دهد و از این طریق شخصیت‌ها را از هم متمایز گرداند؛ زیرا از طریق همین تمایز است که مخاطب درمی‌یابد که شخصیت موجود در داستان با وجود اینکه در جهان پیرامون خود مصداق دارد، اما به‌طور مطلق نمی‌توانیم آن را شبیه به کسی بدانیم (ر.ک. بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۷۰).

برای اینکه مخاطب بتواند با شخصیت داستانی ارتباط برقرار کند، نویسنده باید به هنگام خلق شخصیت ویژگی‌های جسمی، لحن، رفتار، عمل و پوشش متناسب با همان شخصیت را در نظر بگیرد و اعمال کند تا ناهماهنگی و تناقضی بین شخصیت داستانی و اعمال، گفتار و اندیشه آن تیپ از شخصیت وجود نداشته باشد؛ بنابراین برقراری تناسب و توازن بین شخصیت و عناصر و اجزای وابسته به آن، یکی دیگر از نکاتی است که نویسنده باید به هنگام خلق و آفرینش شخصیت مدنظر قرار دهد. مسئله دیگری که به هنگام شخصیت‌پردازی و خلق شخصیت باید مورد توجه قرار بگیرد، گزینش درست شخصیت‌ها و کنش‌های آن‌ها مطابق با نیاز و ساختار داستان است و نویسنده موظف است که کنش‌ها و اعمالی را برای شخصیت‌ها در نظر بگیرد که نتایج حاصل از آن‌ها با ساختار داستانی تناقض و تضادی نداشته نباشند (ر. ک. رشیدی، ۱۳۹۰: ۳۲).

۲. پیشینه پژوهش

درباره شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان‌های بازنویسی کلیله و دمنه پژوهش مستقلی انجام نشده است. اما درباره کلیله و دمنه. و عناصر داستان، تحقیقاتی صورت گرفته است که به برخی از آن‌ها اشاره می‌گردد: حدادی، زهره؛ کمال الدینی، سیدمحمدباقر (۱۳۹۸). «تحلیلی بر بازنویسی‌های قصه‌های کلیله و دمنه اثر مهدی آذر یزدی». مجله فرهنگ یزد. سال اول، شماره سوم، صص ۶۹-۸۴.

غلامی، سمانه (۱۳۹۳). نقد تطبیقی عناصر داستان‌های بازنویسی و بازآفرینی شده معاصر از متون کهن برای کودکان و نوجوانان با تکیه بر متن اصلی: در این پژوهش به آثار برگزیده در زمینه بازنویسی و بازآفرینی از متون کهن برای کودکان و نوجوانان در جشنواره کتاب کودک و نوجوان از آغاز تأسیس تا اکنون پرداخته شده است تا شیوه انتقال عناصر مهم داستان (پی‌رنگ، درون‌مایه، شخصیت، زاویه دید و فضاسازی) از متون کهن به بازنویسی‌ها و بازآفرینی‌های معاصر و تغییرات صورت گرفته در آن‌ها را بررسی کرده است.

نجفی بهزادی، سجاد (۱۳۹۲). بررسی اصول و شیوه‌های بازنویسی متون کهن ادبی برای نوجوانان: در این پژوهش به بررسی و تحلیل ساختار و الگوهای داستانی داستان‌های بازنویسی شده از متون کهن ادبی (شاهنامه، مثنوی، گلستان و کلیله و دمنه) برای به دست آوردن شیوه‌های مناسب ساده‌نویسی متون کهن برای گروه سنی نوجوان پرداخته شده است.

نصراصفهانی، ریحانه (۱۳۸۸). بررسی اصول و روش‌های بازنویسی در ادبیات کودک (براساس ۲۰ داستان پرکاربرد): در این پژوهش چگونگی انطباق بازنویسی‌های صورت گرفته از متون کهن با اصول و معیارهای موجود در نحوه بیان، محتوا، شیوه داستان‌پردازی و خصوصیات کودکان مورد بررسی قرار گرفته شده است.

۳. روش تحقیق

شیوه گردآوری اطلاعات در این پژوهش کتابخانه‌ای و روش تحقیق توصیفی-تحلیلی است. در این بررسی داستان‌های بازنویسی کلیله و دمنه از سه نویسنده (آذریزدی، شیخی و لطف الله) تحلیل شده است.

۴. بحث و بررسی

ابزارها و شیوه‌های شخصیت‌پردازی

ابزارها و شیوه‌های مختلفی وجود دارد که نویسنده برای خلق و نمایش شخصیت‌های داستانی‌اش از آن‌ها بهره می‌گیرد و از این طریق عمل شخصیت‌پردازی را برای داستان مورد نظرش انجام می‌دهد. مجموعه‌ای از خصایص قابل مشاهده و ظاهری یعنی ظواهر جسمی به همراه سبک حرف زدن، جنسیت، هوش، سن، شغل، نگرش‌ها، ارزش‌ها و نحوه زندگی که برای یک شخصیت داستانی در نظر گرفته می‌شود را شخصیت‌پردازی می‌گویند (ر. ک. مک کی، ۱۳۸۹: ۲۴۶) که از راه‌ها و شیوه‌های مختلفی صورت می‌گیرد که عبارتند از:

توصیف مستقیم

در این حالت نویسنده خود شخصیت‌های داستانی‌اش را توصیف و معرفی می‌کند و حتی گاهی نظر شخصی خود را نیز در مورد آن‌ها بیان می‌کند؛ نویسنده در توصیف مستقیم از طریق بهره‌گیری از صفت، اسم و دیگر اجزای کلام شخصیت داستانی خود را معرفی می‌کند. شیوه توصیف مستقیم بیشتر در نزد نویسندگان قدیم در گذشته رایج بوده است در حالی که نویسندگان دوران معاصر سعی می‌کنند از دیگر شیوه‌های جایگزین مثل توصیف غیر مستقیم و یا نمایشی برای معرفی شخصیت‌های داستان‌های خود استفاده کنند. در شیوه غیر مستقیم نویسنده در تلاش است تا با استفاده از عناصر مختلف مثل کنش، گفتار، وضعیت ظاهری و محیط، شخصیت را معرفی کند که برای این منظور بهره‌گیری از ابزارهای دیگری مثل پی‌رنگ، لحن، نام، زاویه دید و تصویر در کنار ابزارهای اصلی یاد شده، می‌تواند نقش مؤثری در نشان دادن و عمق بخشیدن بیشتر به شخصیت داشته باشند. «عناصر مختلف شخصیت‌پردازی معمولاً در گفتمان با یک‌دیگر ترکیب می‌شوند. تصویر کلی‌ای را که از یک شخصیت در ذهن ما شکل می‌گیرد، می‌توان به بی‌شمار نشانه‌های مختلف در متن نسبت داد. این نشانه‌های متنی که هیچ‌یک به تنهایی اثر ندارند، به واسطه اینکه چگونه ترکیب شوند بر یک‌دیگر اثر می‌گذارند و تأثیر آن‌ها در شخصیت‌پردازی از طریق تنوع و تکرار در روایت دو چندان می‌شود» (لوتی، ۱۳۸۶: ۱۱۰). در حکایات کلیله و دمنه و بازنویسی‌های صورت گرفته شده از آن‌ها از این شیوه شخصیت‌پردازی به صورت مکرر استفاده شده است؛ همانگونه در نمونه‌های زیر قابل مشاهده است:

شخصیت‌پردازی در متن کهن با استفاده از توصیف مستقیم

«آورده‌اند که شیری را گر برآمد و قوت او چنان ساقط شد که از حرکت فروماند و شکار متعذر شد. روباهی بود در خدمت او و قراضه طعمه او چیدی» (منشی، ۱۳۸۸: ۲۵۳).

شخصیت‌پردازی در متن بازنویسی با استفاده توصیف مستقیم

«میرزا حسن تند و تند کوچه‌ها را طی می‌کرد. او بازرگان خوشنامی بود که به پاکی و درستی شهرت داشت. کارش این بود که به شهرهای مختلف می‌رفت و کالاهای زیادی می‌خرید و آن‌ها را با کمی سود می‌فروخت و از آنجا که مرد باخدایی بود، انصاف را در نظر می‌گرفت و به همان سود کم قناعت می‌کرد...» (لطف الله، ۱۳۹۵: ۲۳۶).

«مرغ ماهی‌خواری بود که کنار آبگیری زندگی می‌کرد. او روزها به اندازه خوراکش ماهی می‌گرفت و روزگار را به خوبی و خوشی می‌گذراند. گذشت و گذشت تا مرغ ماهی‌خوار پیر و ضعیف شد و دیگر نمی‌توانست مثل گذشته ماهی بگیرد» (شیخی، ۱۳۹۶: ۲۸).

«یک ماهی‌خوار بود که لب دریاچه‌ای زندگی می‌کرد و از همه کارهای دنیا دلش به این خوش بود که هر روز یک ماهی بگیرد و بخورد و شب همان‌جا بخوابد. مدت‌ها کارش این بود تا پیر و ضعیف و رنجور شد و یک روز دید که دیگر نمی‌تواند مثل گذشته لب آب کمین کند و با تردستی و چابکی ماهی‌ها را بگیرد، چون ماهی‌ها پیش از اینکه او به خودش بجنبد فرار می‌کردند و او گرسنه می‌ماند» (آذریزدی، ۱۴۰۰: ۶۷).

نمونه‌های ذکر شده حاکی از آن است که شیوه توصیف مستقیم در داستان‌های کلیله و دمنه و بازنویسی‌های آن‌ها به فراوانی مورد استفاده قرار گرفته است و اغلب توصیفاتی که در متن داستان‌ها صورت گرفته‌اند به شیوه توصیف مستقیم بوده است و نویسندگان شخصیت‌های داستانی خود را بر اساس نظر و علاقه شخصی خود توصیف و معرفی کرده است. در این شیوه میزان دخالت نویسنده در پردازش شخصیت‌ها زیاد است اما همانگونه که پیش‌تر ذکر گردید، به دلیل اینکه در متن اصلی کلیله و دمنه داستان‌پردازی به شیوه امروزی و مدرن مدنظر نبوده است و هدف اصلی بیان محتوا و درون‌مایه اصلی است، نویسندگان به جز موارد معدود، شخصیت‌های داستانی را به صورت دقیق توصیف و معرفی نکرده است و لذا این شیوه در متن اصلی کمتر مورد استفاده بوده است. همانگونه که پیش‌تر ذکر شد، نویسندگان در توصیف غیر مستقیم شخصیت از عناصر مختلفی بهره می‌گیرند که در ذیل به آن‌ها اشاره می‌کنیم:

کنش شخصیت

در بسیاری از مواقع شخصیت‌های داستانی از طریق اعمال و کنش‌هایی که انجام می‌دهند، شناخته می‌شوند؛ این کنش‌ها نمود بیرونی تفکرات و انگیزه‌های افراد است که موجب پویایی و تحرک داستان می‌شوند و حالت یکنواختی و خمودگی را از داستان می‌گیرند و به آن روح می‌دهند و همچنین داستان را در جهت پیشبرد اهداف و رسیدن به مقصود به حرکت وامی‌دارند (ر. ک. بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۱۱۰). از طریق تحلیل و بررسی رفتار و کنش‌های شخصیت‌ها می‌توانیم از انگیزه‌های درونی آن‌ها و همچنین ارزش‌ها، باورها و پیش‌فرض‌های ذهنی آن‌ها آگاه شویم. «انگیزه‌ها رفتار را می‌آفرینند و این رفتارها که در تحلیل ساختاری کنش نامیده می‌شوند، مدار داستان را پیش می‌برند... شخصیت‌های داستانی رفتاری برگزیده دارند؛ به این معنی که هر کنشی که انجام می‌دهند، بنابر نیاز ساختار است» (محمدی، ۱۳۷۸: ۲۰۳). در بررسی‌هایی که بر روی داستان‌ها مورد بررسی از کلیله و دمنه و بازنویسی‌های صورت گرفته شده از آن‌ها توسط بازنویسان نام برده شده انجام دادیم، مشخص گردید که در این داستان‌ها از شیوه معرفی شخصیت به وسیله کنش و اعمال شخصیت‌ها استفاده نشده و از دیگر شیوه‌ها برای این منظور، بهره‌گیری به عمل آمده است.

گفتار شخصیت

در بسیاری از داستان‌ها و روایت‌ها، علاوه بر گفت‌وگو و سخنانی که نویسنده یا راوی بیان می‌کند، شخصیت‌ها نیز علاوه بر نویسنده گفت‌وگوهایی دارند که نمایان‌گر اندیشه و نوع تفکر آن‌ها است و همانند کنش، شخصیت داستان و تمامی ذهنیات آن‌ها را برای مخاطبان خود برملا می‌سازد و حتی می‌توان گفت که گفتار در مقایسه با کنش، صریح‌تر و آشکارتر در معرفی شخصیت عمل می‌کند. «آنچه شخصیت می‌گوید یا می‌اندیشد... اغلب در محتوا و فرم، کارکرد شخصیت‌پردازی دارد. این امر به‌ویژه زمانی بارز می‌شود که گفتار شخصیت از گفتمان راوی متمایز می‌شود و شکلی فردی می‌یابد» (لوت، ۱۳۸۶: ۱۰۸-۱۰۹).

گفت و گوی شخصیت‌ها هم می‌تواند به صورت گفت‌وگوی شخص با شخصی دیگر باشد و هم به صورت گفت‌وگوی شخص با خود و بودن مخاطب بیرونی. از طریق گفت‌وگو، چه با مخاطب درونی (خود شخص) و چه با مخاطب بیرونی، جذابیت داستان افزایش پیدا می‌کند و هم‌چنین خواننده می‌تواند شخصیت را بشناسد و توصیف کند. در داستان‌هایی که نویسنده (راوی) گوینده صرف است و فقط از زاویه دید سوم شخص استفاده می‌شود، محدودیت‌ها و نقص‌هایی وجود دارد که نویسنده می‌تواند از طریق گنجاندن عنصر گفت‌وگو، محدودیت‌های آن را ترمیم کند؛ به عبارت روشن‌تر در داستانی که از این زاویه دید بیان شده، اصولاً براساس منطق داستان، راوی نمی‌تواند داننده همه چیز باشد و تمامی جزئیات را از زبان خودش نقل کند؛ بنابراین نویسنده از طریق گنجاندن گفت‌وگو بین شخصیت‌های داستان، قسمت اعظمی از نقل اطلاعات و حوادث داستان را از دوش خود برداشته و به شخصیت‌ها واگذار می‌کند که عینیت داستان را افزایش می‌دهد (ر. ک. خسروی، ۱۳۸۸: ۷۵).

از این شیوه در داستان‌های مورد بررسی ما در این پژوهش نیز استفاده شده است که با استناد به چند نمونه از آن‌ها مدعای خویش را تأیید و تصدیق می‌نماییم:

شخصیت‌پردازی در متن کهن با استفاده از گفتار

«با خود گفت: دریغا که عمر عنان گشاده رفت و از وی جز تجربت و ممارست عوضی به دست نیامد که در وقت پیری پای‌مردی یا دست‌گیری تواند بود. امروز بنای کار خود، چون از قوت بازمانده‌ام، بر حیلت باید نهاد و اسباب قوت که قوام معیشتت از این وجه باید ساخت» (منشی، ۱۳۸۸: ۸۲).

«شگال پرسید که: بچه طریق قدم در این کار خواهی نهاد؟ [زاغ] گفت: می‌خواهم که چون مار در خواب شد، ناگاه چشم‌های جهان‌بینش برگنم، تا در مستقبل نور دیده و میوه دل من از قصد او ایمن گردد. شگال گفت: این تدبیر بابت خردمندان نیست، چه خردمند قصد دشمن بر وجهی کند که دران خطر نباشد» (همان: ۸۱).

«پنج‌پایک او را از دور بدید، پیشتر آمد و گفت: ترا غمناک می‌بینم. [ماهی‌خوار] گفت: چگونه غمناک نباشم که مادّت معیشت من آن بود که هر روز یگان دوگان ماهی می‌گرفتمی و بدان روزگار کرانه می‌کرد و مرا بدان صید رمقی حاصل می‌بود و در ماهی نقصان بیشتر نمی‌افتاد؟» (همان: ۸۳).

شخصیت‌پردازی در متن بازنویسی با استفاده از گفتار

«همان‌طور که به آب خیره شده بود فکر کرد: ماهی‌خوار بیچاره. حالا که زور و توان ماهی گرفتن نداری، دست کم حيله‌ای به کار ببند، از دست روی دست گذاشتن و حسرت خوردن که به جایی نمی‌رسی. اگر بخواهی همین‌جا بنشین و به دنبال چاره‌ای نباشی، از گرسنگی خواهی مرد... . وقتی خرچنگ نزدیک شد با دیدن ماهی‌خوار سلامی کرد و گفت: چرا اینقدر گرفته‌ای؟ به نظر می‌رسد که هر چه که غصه توی دنیاست یک‌جا در دلت جمع شده است» (لطف الله، ۱۳۹۵: ۹۰).

«داراب خوشحال شد و فکر کرد دوستش حرفش را باور کرده است. با خود گفت: چه قدر این قباد احمق است! چه راحت و بی دردسر حرفم را قبول کرد و از آهن‌ها چشم پوشید. باید رفتار دوستانه‌ای با او داشته باشم. پس گفت: دوست عزیز، امروز مهمان من باش و ناهار پیشم بمان» (شیخی، ۱۳۹۶: ۸۸).

«کبوتر نر گفت: بی فکری و پرخوری تو را ببین! ما این دانه‌ها را برای فصل زمستان ذخیره کرده بودیم که وقتی برف می‌بارد و در صحرا دانه پیدا نمی‌شود گرسنه نمایم و تو در این چند روز که در خانه بودی نیمی از دانه‌های ذخیره را خوردی... . کبوتر ماده گفت: تهمت بیجا به من زدی و در قضاوت عجله کردی. باشد تا روزی پشیمان شوی که سودی نداشته باشد» (آذریزدی، ۱۴۰۰: ۸۷).

وضعیت ظاهری

یکی دیگر از شیوه‌های غیر مستقیم شخصیت‌پردازی، تعریف و توصیفاتی است که راوی یا خود شخصیت‌های داستانی از خصوصیات و ویژگی‌های ظاهری و جسمانی خود ارائه می‌دهند. این خصوصیات می‌تواند در سطوح اولیه و ابتدایی شامل رنگ چشم، رنگ پوست، چهره و... باشند که خصوصیات خدادادی و غیر قابل تغییرند در سطوح ثانویه اعم از نوع لباس پوشیدن، نوع آرایش، نوع راه رفتن، نوع سخن گفتن و... را شامل شوند که معمولاً امری شخصی و سلیقه‌ای هستند و بر اساس انتخاب خود فرد قابل تغییر هستند و خواننده نیز از طریق بررسی خصوصیات ظاهری ثانویه شخصیت به نوع تفکر، سلیقه، انگیزه و یک کلام کلی، به شخصیت افراد داستان اشراف پیدا می‌کند (ر. ک. رشیدی، ۱۳۹۰: ۴۵). نمونه‌هایی چند از این شیوه در داستان‌های مورد بررسی از کلیله و دمنه موجود است که به تعدادی از آنها اشاره خواهیم کرد:

شخصیت‌پردازی در متن کهن با استفاده از وضعیت ظاهری

«روبه‌ای نزدیک خر رفت و با او راه مفاوضت گشاده گردانید. آنکه گفت: موجب چیست که ترا لاغر و نزار و رنجور می‌بینم؟ گفت [خر]: این گازر بر تواتر مرا کار می‌فرماید و در تیمار داشت اغباب نماید و البته غم علف نخورد و اندک و بسیار آسایش صواب نبیند» (منشی، ۱۳۸۸: ۲۵۳).

«او ساعتی توقف کرد تا وقت چاشت شیر بگذشت، پس آهسته نرم نرم رو بسوی شیر نهاد. شیر را دل‌تنگ یافت. آتش گرسنگی او را بر باد تند نشانده بود و فروغ خشم در حرکات و سکانات وی پدید آمده، چنانکه آب دهان او خشک ایستاده بود و نقض عهد را در خاک می‌جست» (همان: ۸۷).

شخصیت‌پردازی در متن بازنویسی با استفاده از وضعیت ظاهری

«شیر عصبانی بود. صورتش از خشم قرمز شده بود. مرتب راه می‌رفت و نعره می‌کشید... مرتب راه می‌رفت و با خود حرف می‌زد... خرگوش سعی کرد صدای لرزانی داشته باشد. دست و پاهایش را هم لرزاند» (لطف الله، ۱۳۹۵: ۱۶۲). «شیر که مرتب ناله می‌کرد و حال حرف زدن هم نداشت گفت: نمی‌دانم. اما می‌گویند گوش و مغز خر برای بیماری خوب است و ضعف و ناتوانی را از بین می‌برد... خر با ناامیدی سرش را تکان داد و گفت: ای روباه کجای کاری؟ برای خرها همه‌جا آسمان همین رنگ است. این صاحب نشد یکی دیگر بارمان می‌کند؛ همه آدم‌ها مثل هم هستند» (همان: ۱۴۸).

«در آبگیر کوچکی سه ماهی زندگی می‌کردند؛ یکی سیاه بود و دیگری قرمز، سومی هم طلایی بود. ماهی‌ها هر روز با هم بازی می‌کردند. روی آب پشتک می‌زدند و بالا و پایین می‌رفتند... ماهی‌ها این حرف را شنیدند و به خوشان لرزیدند. ماهی سیاه با تجربه و دوراندیش بود. فوری به دوستانش گفت: باید همین الان از آبگیر خارج شویم. بعد هم به سرعت شنا کرد و از راه باریکی که وارد آبگیر می‌شد، بیرون رفت» (شیخی، ۱۳۹۶: ۴۱). «اما از آن طرف شیر تا دو ساعت بعد از ظهر صبر کرد و دید از طرف حیوانات خبری نشد و چون تا آن روز هیچ‌وقت در فرستادن خوراکش تأخیر نشده بود، خیلی عصبانی بود زیرا هم خیلی گرسنه بود و هم بدقولی حیوانات او را از خود بی‌خود کرده بود. با خودش خط و نشان می‌کشید که اگر از دو ساعت بیشتر طول بکشد چه می‌کنم و چه می‌کنم و همه حیوانات را بیچاره می‌کنم...» (آذریزدی، ۱۴۰۰: ۱۶).

زمان و مکان

یکی از عوامل مهم در خصوص معرفی غیر مستقیم شخصیت‌ها، معرفی محیط و ویژگی‌های زمانی و مکانی‌ای است که داستان در آن اتفاق افتاده است. از طریق توصیف ویژگی‌ها و شرایط زمانی و مکانی داستان، مجموعه‌ای از اطلاعات مورد نیاز به صورت پیش زمینه در ذهن خواننده جای می‌گیرد و مخاطب از طریق آن‌ها بهتر می‌تواند شخصیت و کنش‌ها و رفتارهای او را در داستان درک کند؛ این مسئله هم‌چنین باورپذیری را در مخاطب افزایش می‌دهد. به عبارت کلی‌تر نویسنده از طریق مقدمه‌چینی و آماده کردن مخاطب به وسیله توصیف زمان و مکان، زمینه درک و فهم شخصیت و شناخت آن را برای مخاطب فراهم می‌کند. «هر انسانی در مکانی خاص و زمانی معین متولد می‌شود و رشد می‌یابد. همان‌طور که انسان‌ها در دنیای واقعی وابسته و مغلوب زمان، مکان و در نتیجه محدودیت‌ها و ویژگی‌های منحصر به فرد آنند، شخصیت‌ها در دنیای داستانی نیز به‌طور طبیعی چنین وضعیتی دارند» (رشیدی، ۱۳۹۰: ۵۶). این مورد نیز در داستان‌های کلیله و دمنه که در این پژوهش مورد بررسی قرار داده‌ایم، کاربرد دارد و مورد استفاده قرار گرفته است، هم‌چنان که می‌بینیم:

شخصیت‌پردازی در متن کهن با استفاده از عنصر زمان و مکان

«آورده‌اند که در مرغزاری که نسیم آن بوی بهشت را معطر کرده بود و عکس آن روی فلک را منور گردانیده، از هر شاخی هزار ستاره تابان و در هر ستاره هزار سپهر حیران...» (منشی، ۱۳۸۸: ۸۶). ذکر این نکته حائز اهمیت است که

به جز مورد ذکر شده، در میان حکایات مورد بررسی در این پژوهش از کتاب کلیله و دمنه، از عنصر زمان و مکان در توصیفات استفاده نشده است و علت همانگونه که پیش‌تر ذکر گردید این است که در کتاب کلیله و دمنه شخصیت‌های داستان به صورت مستقیم و اغلب توسط راوی معرفی شده و حکایات به گونه‌ای خبری و گزارشی نقل گردیده‌اند.

شخصیت‌پردازی در متن بازنویسی با استفاده از عنصر زمان و مکان

«جنگل غرق شادابی و طراوت صبح‌گاهی بود. درختان قدبلند ردیف به ردیف کنار هم ایستاده و شاخه در شاخه هم انداخته بودند. سایه‌هایشان در آینه آب چشمه تکان می‌خورد و نسیم با مهربانی بوی سبزه و گیاه را به همه جا می‌برد و پخش می‌کرد» (لطف الله، ۱۳۹۵: ۱۵۳).

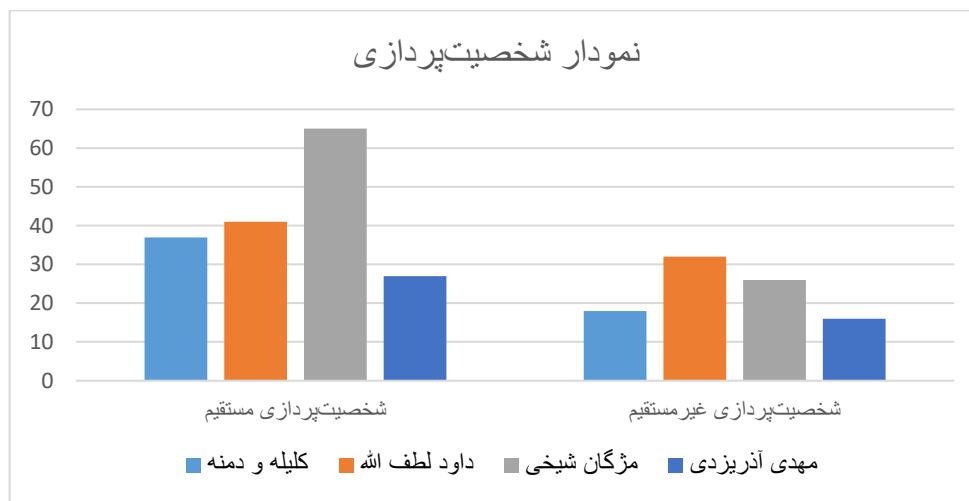
«جنگلی بود سرسبز و زیبا، پر از گل و شکوفه، آب فراوان و علف‌های زیاد. حیوان‌های زیادی در آنجا زندگی می‌کردند» (شیخی، ۱۳۹۶: ۳۵).

«در یک جنگل دور افتاده که پر از درخت‌های میوه و سرو و کاج و گل‌ها و گیاهان سبز و زیبا بود و آب و هوای بسیار باصفایی داشت، گروه زیادی از حیوانات و مرغ‌ها و جانوران گوناگون زندگی می‌کردند» (آذریزدی، ۱۴۰۰: ۱۳). پس از شمارش تعداد شخصیت‌پردازی‌های صورت گرفته شده در داستان‌های مورد بررسی از کلیله و دمنه، تعداد شخصیت‌پردازی‌های مستقیم و غیر مستقیم در این داستان‌ها را مشخص نموده‌ایم که در ذیل جدول ۱ به شرح زیر آمده است:

جدول ۱ شیوه شخصیت‌پردازی در داستان‌های کلیله و دمنه و بازنویسی‌های آن

نام داستان	کلیله و دمنه	داود لطف الله	مژگان شیخی	مهدی آذریزدی
دزد نادان	۳ مستقیم ۱ غیر مستقیم	۶ مستقیم ۴ غیر مستقیم	۱۱ مستقیم ۵ غیر مستقیم	ندارد
زاغ و مار	۵ مستقیم ۱ غیر مستقیم	۶ مستقیم ۱ غیر مستقیم	۱۶ مستقیم ۳ غیر مستقیم	ندارد
ماهی خوار خرچنگ	۹ مستقیم ۵ غیر مستقیم	۹ مستقیم ۲ غیر مستقیم	۱۲ مستقیم ۳ غیر مستقیم	۱۳ مستقیم ۵ غیر مستقیم
خرگوش و شیر	۹ مستقیم ۱ غیر مستقیم	۱۸ مستقیم ۱۳ غیر مستقیم	۸ مستقیم ۳ غیر مستقیم	۶ مستقیم ۲ غیر مستقیم
سه ماهی	۹ مستقیم ۱ غیر مستقیم	۷ مستقیم ۱ غیر مستقیم	۸ مستقیم ۳ غیر مستقیم	ندارد
دو بط و باخه	۷ مستقیم ۲ غیر مستقیم	۷ مستقیم ۳ غیر مستقیم	۱۰ مستقیم ۳ غیر مستقیم	۹ مستقیم ۴ غیر مستقیم
بازرگان آهن‌فروش	۴ مستقیم ۱ غیر مستقیم	۹ مستقیم ۴ غیر مستقیم	۸ مستقیم ۳ غیر مستقیم	۷ مستقیم ۳ غیر مستقیم
شیر گر گرفته	۱۱ مستقیم ۶ غیر مستقیم	۱۳ مستقیم ۴ غیر مستقیم	۱۰ مستقیم ۳ غیر مستقیم	ندارد
جفتی کبوتر	۲ مستقیم	۴ مستقیم	۶ مستقیم	۶ مستقیم ۲ غیر مستقیم

نتایج به دست از بررسی و مقایسه اطلاعات موجود در جدول شخصیت‌پردازی گویای این حقیقت است که با وجود اینکه تعداد شخصیت‌های داستانی در داستان‌های بازنویسی شده نسبت به متن اصلی کلیله و دمنه افزایش پیدا کرده‌اند، اما نحوه معرفی و توصیف شخصیت‌ها در بازنویسی‌ها به مانند متن اصلی، اغلب به شیوه مستقیم بوده است و از طریق شمارش تعداد شخصیت‌پردازی‌های مستقیم و غیرمستقیم، همان‌گونه که در جدول آمده، مشخص شد که میزان استفاده از شیوه شخصیت‌پردازی مستقیم بیشتر از شیوه‌های غیرمستقیم آن است و با وجود متفاوت بودن بسامد استفاده از شیوه‌های شخصیت‌پردازی در نزد سه گروه بازنویس، شیوه مستقیم در تمامی بازنویسی‌ها غلبه دارد و میزان بیشتری را به خود اختصاص داده است.



نمودار ۱ شیوه شخصیت‌پردازی در متن اصلی کلیله و دمنه و بازنویسی‌ها

نتیجه‌گیری

شخصیت در یک داستان، حیاتی‌ترین و مهم‌ترین عنصر داستانی است که حوادث داستان را می‌سازد و به داستان و اجزای مختلف آن موجودیت می‌بخشد. شیوه‌های متفاوتی برای شخصیت‌پردازی و خلق شخصیت وجود دارد که متداول‌ترین و ابتدایی‌ترین شیوه که در متون کهن هم رایج بوده و هم‌چنین در آن دسته از بازنویسی‌های ساده و ابتدایی نیز به چشم می‌خورد، معرفی و توصیف مستقیم شخصیت‌ها و ویژگی‌ها و خصوصیات آن‌هاست؛ به این صورت که نویسنده خود از طریق بهره‌گیری از صفات، اسامی و دیگر اجزای کلام شخصیت‌های موجود در داستان را معرفی می‌کند؛ اما امروزه داستان‌نویسان و بازنویسان در تلاش هستند که برای افزایش پویایی و تحرک داستان، از طریق شیوه‌های غیرمستقیمی به معرفی شخصیت‌های داستانی بپردازند و حالتی ایجاد کنند که مخاطب شخصیت‌ها را از طریق کنش‌ها، گفتار، وضعیت ظاهری شخصیت‌ها و یا توصیف مکان و زمان وقوع حوادث داستان بشناسند. نتایج حاصل از بررسی نحوه شخصیت‌پردازی در متن اصلی کلیله و دمنه و بازنویسی‌های آن‌ها حاکی از آن بود که شخصیت‌پردازی هم در متن اصلی و هم بازنویسی‌ها یکسان و تلفیقی از شخصیت‌پردازی مستقیم و غیرمستقیم بوده است، اما با میانگین گرفتن از بسامد بهره‌گیری از شیوه‌های مستقیم و غیرمستقیم شخصیت‌پردازی، روشن گردید که میزان شخصیت‌پردازی به شیوه مستقیم نسبت به روش‌های غیرمستقیم بیشتر بوده است که می‌توان گفت این مسئله به

نوعی متأثر از زاویه دید حاکم بر داستان نیز بوده است و رابطه‌ای دو سویه و متقابل بین این دو عنصر برقرار است؛ لذا به این نتیجه دست می‌یابیم که عدم بهره‌گیری کافی از شیوه‌های غیرمستقیم شخصیت‌پردازی سبب شده که بازنویسی‌های ارائه شده از حکایات، بازنویسی‌هایی ساده و ابتدایی و در حد ساده کردن زبان باشند که فاصله زیادی تا بازنویسی‌های خلاق دارند.

منابع

- آذریزدی، مهدی. (۱۴۰۰). قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب. تهران: امیرکبیر
- اسکولز، رابرت. (۱۳۷۹). عناصر داستان، ترجمه فرزانه طاهری. تهران: نشر مرکز.
- بی‌نیاز، فتح‌الله. (۱۳۸۸). درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی. تهران: افراز.
- خسروی، ابوتراب. (۱۳۸۸). حاشیه‌ای بر مبانی داستان. تهران: ثالث.
- شیخی، مژگان. (۱۳۹۶). قصه‌های شیرین ایرانی ۱؛ کلیله و دمنه. تهران: انتشارات سوره مهر.
- کارد، اورسون اسکات. (۱۳۸۷). شخصیت‌پردازی و زاویه دید در داستان، ترجمه پریسا خسروی ساسانی. تهران: رسش.
- لطف‌الله، داود. (۱۳۹۹). قصه‌های خواندنی کلیله و دمنه. تهران: نشر پیدایش.
- لوتی، یاکوب. (۱۳۸۶). مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما. تهران: مینوی خرد.
- محمدی، محمدهادی. (۱۳۷۸). روش‌شناسی نقد ادبیات کودک. تهران: انتشارات سروش.
- مک‌کی، رابرت. (۱۳۸۹). داستان، ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه‌نویسی، ترجمه محمد گذرآبادی. تهران: هرمس.
- منشی، ابوالمعالی نصرالله. (۱۳۸۸). کلیله و دمنه. تصحیح و توضیح مجتبی مینوی. تهران: نشر ثالث.

پیشنهادی برای تدریس فارسی عمومی با توجه به گستره تاریخی و اقلیمی فارسی دری

محسن نصیری

استادیار گروه فرهنگ و معارف اسلامی، دانشگاه علم و صنعت ایران

mohsenenasiri@iust.ac.ir

چکیده

درس فارسی عمومی آخرین فرصتی است که در نظام آموزشی ایران، نسل‌های آینده با ادبیات فارسی سروکار دارند و از این لحاظ، این درس اهمیت ویژه می‌یابد. پژوهش‌های متعدد انتقادی بر این درس، تصمیم بر کاهش یک واحدی آن، به همراه دیگر قراین حکایت از این دارد که جایگاه بایسته خود را نیافته و در سردرگمی به سر می‌برد. در طی این مقاله، تجربه سال‌ها تدریس پیوسته این درس، با هدف عرضه پیشنهادی برای بهبود و ارتقای آن عرضه می‌شود. هدف اساسی در تغییرها و اصلاح‌های مداوم بوده است که نیازهای جامعه و دانشجوی به این درس، با بیشترین رضایت برآورده شود. بر این پایه، محتوای اصلی کلاس «آشنایی با گستره فارسی دری در دوران اوج آن»، و شیوه ارزشیابی کاملاً مستمر، و فعالیت‌های دانشجویی متمرکز بر داستان کوتاه، و بهره‌گیری از فضای مجازی جزء مهمی از این درس قرار گرفته است. جزئیات و سودمندی‌ها و بازخورد این شیوه، در ضمن مقاله عرضه خواهد شد.

کلیدواژه‌ها: درس فارسی عمومی، گستره زبان فارسی دری، تاریخ ادبیات فارسی، داستان کوتاه.

ای بسا هندو و ترک هم‌زبان
مولانا

مقدمه

درس فارسی عمومی را همه دانشجویان کشور (جز رشته زبان و ادبیات فارسی) می‌گذرانند و این البته آشکار است اما شوربختانه هدف و کارکرد این درس برای آموزش عالی کشور و آینده دانشجویان مبهم است؛ هم‌چنین توفیق این درس در رسیدن به اهداف خود. در نگاه نخست، این درس سرفصل رسمی دارد پس هدف و کارکرد آن مشخص است اما مباحثی که عموماً وقت کلاس صرف آن می‌شود، کتاب‌های فارسی عمومی، یادگیری‌ای که عیناً اتفاق می‌افتد، نظر عموم دانشجویان درباره این درس، پژوهش‌هایی که بر این درس انجام گرفته، همگی خلاف این پیش‌فرض را نشان می‌دهد.

در ماه‌های اخیر قرار بود همایشی برای فارسی عمومی برگزار شود اما پس از تعویق برگزار نشد؛ مهلت ارسال مقاله نیز تا روزی مانده به همایش تعیین شده بود (اولین همایش فارسی عمومی، ۱۴۰۳). گویا دلیل لغو، استقبال سرد و فرستادن تنها دو سه مقاله برای آن بوده؛ انگار کسی سخنی در باب محورهای همایش نداشته: «اهمیت و جایگاه درس فارسی عمومی، جایگاه آن در برنامه‌های درسی رشته‌های دانشگاهی، کتاب‌ها و منابع درسی آن، سرفصل‌های آن، صلاحیت علمی مدرسان آن». در تابستان ۱۴۰۳ تصویب کردند که این درس از سه به دو واحد کاهش یابد (و سال‌ها پیش چهار واحد بوده)؛ اما در مهر ماه به روال سابق خود بازگشت. چه دلایلی باعث آن تصمیم شده، و چه دلایلی باعث لغو آن؟ گویا تصمیم‌گیران از اهمیت این درس بی‌خبر نیستند ولی وقتی کار به تبیین اهمیت و اجرای درست و تأثیر ملموس و بازخورد رضایت‌بخش می‌کشد، حق این درس ادا نمی‌شود.

درباره تصمیم‌گیران و مدرسان و متخصصان اندکی گفتیم؛ برای دانشجویان نیز موقعیت این درس روشن نیست. بیشتر دانشجویان روی خوش به این درس نشان نمی‌دهند و آن را زاید بر آموزه‌های دانشگاه محسوب می‌کنند. نظر غالب آنان این است که آنچه مرتبط با این درس بایست آموخت، در دبیرستان آموخته‌اند و مایلند وقت خود را در دانشگاه صرف رشته انتخابی خویش کنند؛ اگر هم برای این درس سودی و علاقه‌ای هست، نباید با نمره و اجبار باشد. اگر هم از آنان جویای وضعیت مطلوب این درس شویم، اغلب انتظار استراحت و سرگرمی با شعر و داستان میان زنگ‌های طاقت‌فرسای دروس تخصصی دارند، و نمره‌ای عالی برای جبران دیگر نمره‌های خود و ترمیم معدل؛ اندکی از دانشجویان نیز شوق شعر دارند؛ انگشت‌شماری امید ارتقای توانایی برای نوشتن نامه اداری.

۱.۱- پیشینه پژوهش

استاد شفیع کدکنی یکی از کتاب‌های بسیار متداول فارسی عمومی را در بزرگ‌ترین دانشگاه‌های کشور «کتاب ذوق‌کش بی‌فایده» خوانده‌اند (۱۳۷۲: ۶۶)؛ شاید همین گفته مجمل استاد مقدمه و برانگیزاننده مقاله‌های متعدد در نقد فارسی عمومی باشد. از مجموع پژوهش‌های پیشین درباره فارسی عمومی نیز می‌توان به این نتیجه رسید که وضعیت موجود این درس نامطلوب است. فقط نگاهی به عنوان‌ها خود گویا است^۲: «ضرورت بازنگری در هدف تدریس و سرفصل‌های فارسی عمومی» (مشتاق‌مهر، ۱۳۸۵)؛ «انحراف از سرفصل در تألیف فارسی عمومی» (حکیم‌آذر، ۱۳۹۵، زمستان)؛ «آسیب‌شناسی تألیف فارسی عمومی دانشگاهی» (حکیم‌آذر، ۱۳۹۵، بهار)؛ «مشکلات فارسی عمومی، نگاهی به برخی از کتاب‌های منتشرشده» (سیدان، ۱۳۹۵)؛ «نقد آسیب‌شناسانه درس‌نامه‌های فارسی عمومی» (کیانی و رضوانیان،

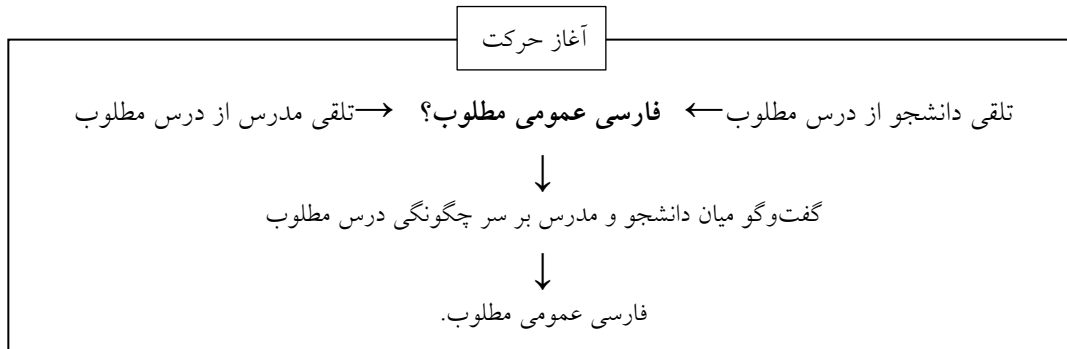
۱۳۹۸) من‌باب نمونه، در پژوهش اخیر می‌خوانیم: «جایگاهی برای تعامل مخاطب در دوازده کتاب فارسی عمومی منتخب لحاظ نشده‌است» (همان: ۱۸۱). مقاله حاضر بیش از هر چیز بر این امر تکیه دارد؛ یعنی تعامل با دانشجویان فارسی عمومی. به این درس که می‌رسیم، سخن درباره «نمی‌خواهم» بسیار می‌یابیم اما سخن درباره «چه می‌خواهم» بسیار اندک^۳؛ نوشته حاضر یکی از پاسخ‌های ممکن را به پرسش «چه می‌خواهم» مطرح می‌کند؛ و برای رسیدن به پاسخ بر «تجربه و آزمودن» تکیه می‌کند.

این مقاله می‌کوشد تجربه این مدرس را که بیش از سیزده سال درگیر ارتقای تدریس خود در فارسی عمومی بوده، با همکاران در میان بگذارد. مدرس برای نحوه برگزاری این درس با هیچ تحمیلی از جانب گروه آموزشی روبه‌رو نبوده^۴ و برنامه آموزشی هر نیم‌سال را پس از ارزیابی و نظرسنجی و آسیب‌شناسی، اندکی یا به‌کلی تغییر می‌داده، تا به آنچه به‌اختصار عرضه می‌کنیم رسیده‌است؛ بنابراین آزمون و تصحیح خطا نقش بسیار در رسیدن به این شیوه برگزاری کلاس داشته‌است. در طی این نوشته شواهدی دال توفیق این درس به‌ویژه از نظرگاه دانشجویان ارائه خواهد شد. آرمانی که پیش چشم داشته‌ایم ایجاد درسی بوده‌است که بیشترین رضایت را برای مدرس و دانشجو و دانشگاه «در حال» داشته باشد، و «در آینده» دانشجو (به‌مثابه یک فرد و به‌مثابه ایرانی) نیز مؤثر باشد و سودمند برای زندگی او. این آرمان را با شناخت وضعیت واقعی‌ای که فارسی عمومی در آن اتفاق می‌افتد (پسند و ناگزیری‌های دانشجو، پسند دانشگاه...) و سازگاری یافتن با آن پی گرفتیم؛ برای رسیدن به این سازگاری چاره‌ای جز گفت‌وگو میان دانشجو و دانشگاه و مدرس نبوده‌است؛ بنابراین آنچه عرضه می‌کنیم حاصل گفت‌وگوی سیزده ساله این سه رکن تشکیل‌دهنده فارسی عمومی است.

مختصری از پسند دانشجو گفته‌ایم؛ مطلوب مدرس را نیز باید از فحوای کل این نوشته دریافت؛ اما دانشگاه از این درس چه می‌خواهد؟ دانشگاه نخست خواهان رضایت دانشجویان از این درس است، که بیش از هر چیز در ارزشیابی‌های دانشجویی بازتاب می‌یابد. سپس به دلیل ضعیف و پرغلط بودن قلم دانشجویان، از این درس انتظار بهبود توانایی دانشجویان را در نوشتن نوشته‌جات^۵ دانشگاهی (گزارش، خلاصه، مقاله، پایان‌نامه) دارد. در ادامه خواهیم گفت که فعالیت خاطره‌نویسی این خواسته را برآورده می‌کند؛ هم‌چنین رضایت دانشجویان از این شیوه درس بسیار زیاد بوده‌است.

این نکته گفتنی است که وضعیت فعلی این درس خود درون ساختاری از باید‌ها و نبایدها و اقتضائات شکل گرفته. اگر بخواهیم وضعیت نامطلوب این درس را به مطلوب تغییر دهیم، اما اگرهایی از این قبیل مطرح می‌شود: آیا در نظر نگرفتن نمره برای آزمون پایانی درست است؟ آیا محتوای درس مطابق سرفصل مصوب است؟ چگونه در کلاس ادبیات فارسی هیچ از بیهقی و خاقانی و عرفان و سبک‌شناسی نگوئیم؟ پاسخ این است که اگر ضرورت تغییر این درس را می‌پذیریم، باید ضرورت اصلاح همه ساختاری را که درس فارسی عمومی معلول آن است نیز بپذیریم. شاید به‌ناچار هیچ از حافظ - یکی از بزرگ‌ترین شاعران تاریخ بشر - نگوئیم اما از سکولوویچ - شاعر گمنام فارسی‌گوی بالکانی - بگوئیم (بوگدانوویچ، ۱۳۴۳: ۶۱)؛ زیرا نوجوانی که با فوتبال و نام‌هایی مانند برانکو ایوانکوویچ دمخور است، ممکن است از این راه شوق آشتی با ادبیات فارسی پیدا کند و به‌زودی سراغ حافظ نیز بیاید.

نقطه عزیمت یا آغاز برای اصلاح و ارتقای فارسی عمومی باید این باشد که از «ذهنیت دانشجو» شروع به حرکت کنیم و نه از «ذهنیت مدرس»؛ و چونکه تصمیم‌گیرنده در هر حال مدرس است، این باعث ایجاد گفت‌وگو میان دانشجو



و مدرس بر سر چگونگی فارسی عمومی مطلوب می‌شود:

این گفت‌وگو با این چند روش ممکن است جامه عمل بر تن کند:

۱- در نخستین جلسه نیم‌سال، چنین پرسش‌هایی مطرح کنیم: آیا این درس به کار می‌آید؟ و در چه صورت سودمند است؟

۲- بازخورد گرفتن پیوسته در طول دوره، برای مباحث مطروحه کلاس.

۳- نظرسنجی از دانشجویان در آخرین جلسه نیم‌سال.

۴- گفت‌وگو با دانشجویان سال‌های گذشته، درباره تصور اکنون آنان از درسی که گذرانده‌اند و فایده‌های آن. چونکه این درس مستقیم و بی‌واسطه نقشی در تخصص و اشتغال دانشجو ندارد، باید انگیزه پرداختن به این درس را از راه‌های دیگر در او پرورد. باید پذیرفت که دانشجویان این کلاس زمینه‌های دیگری برای ادامه تحصیل و تخصص برگزیده‌اند؛ و بسیار از آنچه دانش‌آموختگان رشته ادبیات با آن‌ها الفت دارند، به کار آنان نمی‌آید یا آنان را جذب نمی‌کند. بنابراین شاید به این نیاز داشته باشیم که «مردی از خویش برون آید و کاری بکند» یعنی از آنچه در ادبیات دانشگاهی با آن مانوسیم اندکی فاصله بگیریم و گفتمان غالب را در رشته و تخصص ادبیات ترک کنیم. دانشجوی این درس نه از ابهام‌های متعدد و معانی تودرتوی شعر حافظ، بلکه شاید از بیت‌های عاشقانه ساده سعدی لذت ببرد؛ یا به جای تکیه بر تاریخ یا سبک ادبی در چینش آموزه‌های ادبیات، بهتر باشد بر «جغرافیا» تکیه کنیم؛ کامیابی این درس ممکن است با فاصله گرفتن از حالت آموزشی و حفظی و نزدیک شدن به حالت تبلیغی دست بدهد...

خواه‌ناخواه در ذهن بسیاری از دانشجویان دوقطبی‌ای شکل گرفته که هرچه به گذشته و سنت برگردد کم‌ارزش و هرچه به دنیای جدید برگردد ارزشمند است. در این میان درس‌هایی که حال و هوای انگلیسی دارد^۶ مثبت، و درس فارسی که پیوند با سنت دارد منفی تلقی می‌شود. از جمله راه‌هایی که به یاری آن می‌توان این دوقطبی را شکست، ایجاد حس آزادی است؛ می‌توان محتوا و دست‌یابی به نمره و حضورغیاب را به گونه‌ای تنظیم کرد که در کنار رعایت نظم کلاس و ضوابط دانشگاه، دانشجو خود را مختار و انتخاب‌گر بداند. در ادامه این نوشته، نخست درباره چگونگی اجرای این درس خواهیم نوشت، سپس فواید و نتایج این شیوه را توضیح خواهیم داد.

۲- پایه‌های شیوه تدریس پیشنهادی

شیوه تدریسی که در ادامه این نوشته توضیح خواهیم داد مبتنی بر چند پایه است؛ یکی اینکه نگارش ورزیدنی تعریف شده است و نه آموختنی؛ در نتیجه جزء مباحث اصلی و کلان کلاس نیست. دیگر، محتوای مباحثی که در کلاس مطرح می‌شود اغلب در جهت «آشنایی با گستره زبان فارسی» است و ترتیب آموزه‌های کلاس بر همین پایه. دیگر اینکه ارزشیابی و نمره بر پایه آزمون‌های مستمر و متعدد است، نه آزمون پایانی. در آخر، استفاده از وسائط (مدیوم) امروزی (نماهنگ، فجازی...) در انتقال آموزه‌ها بسیار است. در ادامه، این مختصر را توضیح مفصل خواهیم داد.

۱.۲- نگارش، ورزیدنی و نه آموختنی

در شیوه پیشنهادی، در خانه به نگارش پرداخته می‌شود و تمرکز بر تمرین بندآفرینی است. ورزیدن درس نگارش کارگاهی بودن آن را ایجاد می‌کند ولی با توجه به تعداد دانشجویان، این امر شدنی نیست. راه حل آن است که ورزیدن نگارش را یکی از راه‌های فرعی رسیدن به نمره قرار دهیم تا این فعالیت را دانشجویانی برگزینند که بدان احساس نیاز می‌کنند. بنابراین وقت کلاس را صرف مباحث ثمربخش‌تر می‌کنیم، و وظیفه ارتقای مهارت نگارش دانشجویان را از طریق تشویق «ورزیدن» و برنامه‌ریزی آن به انجام می‌رسانیم.

بر این اساس، بعد از گوشزد کردن سودمندی و حتی ناچاری ارتقای مهارت نگارش، فعالیت را این گونه تعریف می‌کنیم که داوطلب باید در طول نیم‌سال «روزانه دست‌کم سه بند و هفته‌ای دست‌کم پنج متن خاطره به زبان نوشتاری» حاضر کند و هر شب در پیام‌رسان برای مدرس بفرستد. هر یک از این خاطره‌ها باید حاوی عنوان و موضوع و ریزموضوع و جمله موضوع باشد؛ یعنی بخشی از آموزه‌های نگارش هفتم دبیرستان؛ منبع پیشرفته‌تری هم برای ارتقای مهارت بندنویسی معرفی بشود.^۷ تعریف این فعالیت بدین گونه، وقت چندان از مدرس نمی‌گیرد؛ یک جلسه صرف تعریف این فعالیت می‌شود و شاید هر نوبت ربع ساعت صرف واری خاطره‌ها؛ به تجربه، انگشت‌شماری داوطلب این فعالیت می‌شوند.

در درس نگارش، باید تأکید و تکیه بر ارتقای مهارت «بندآفرینی» باشد؛ مباحثی مثل درست‌نویسی یا سجاوندی در وضعیتی که بیشتر دانشجویان در نوشتن ساده علمی ناتوانند اولویت نیست. همه فعالیت‌های علمی و دانشگاهی در فرهنگ نوشتاری روی می‌دهد و پایه اصلی سخن در فرهنگ نوشتاری «بند» است؛ بنابراین دانشجویان هرچه بندآفرین‌های ماهرتری باشند، در دانشگاه موفق‌تر خواهند بود. دانشجوی دانا به ساختمان بند و توانا در بندآفرینی، بیشتر راه دستیابی به مهارت مقاله و پایان‌نامه‌نویسی را طی کرده است چونکه ساختمان متن گسترش‌یافته ساختمان بند است.

۲.۲- محتوای درس

۱.۲.۲- مبحث اصلی دوره؛ آشنایی با گستره زبان فارسی در دوران اوج

زبان فارسی تا چند سده پیش بیشتر آسیا و جاهایی از آفریقا و اروپا را فراگرفته بوده است؛ محتوای پیشنهادی بر پایه آشنایی دانشجویان با این گستره و زنده شدن آن وضعیت در ذهن دانشجویان بنا شده است. با در نظر گرفتن این محتوای کلان، بسیار از موضوع‌های معمول فارسی عمومی در این کلاس نیز مطرح می‌شود ولی معطوف به احیای گستره زبان فارسی در ذهن دانشجویان. مثلاً در کدام کلاس ادبیاتی ممکن است سخن از سعدی نیاید؛ ولی در این

کلاس غزلی از او خوانده می‌شود که ابن‌بطوطه در هانگ‌ژوی چین شنیده (رضایی، ۱۳۹۴: ۶۳)، یا حکایتی از گلستان که بیتی از آن در کتیبه‌های مسجد سبز ترکیه وجود دارد (محمدی‌نجات، ۱۴۰۳). در هر کلاس فارسی عمومی‌ای شاهنامه مطرح می‌شود اما در این کلاس به‌همراه ذکر اینکه اعم حاکمان در سرزمین‌هایی که ما اکنون گسترهٔ نوروژ می‌نامیم، خود را شاهان ایران شاهنامه و ادامهٔ آنان می‌شناخته‌اند.

۱. ۲. ۲- روایت تاریخ بر پایهٔ گسترهٔ فارسی

بر این متفق‌القولند که روایت تاریخ در نظام آموزشی ایران خوب انجام نمی‌گیرد، و عموم دانش‌آموختگان ایرانی درک درستی از گذشتهٔ خود ندارند؛ روایت تاریخ بر پایهٔ تکرار نام «شاه» هم مطلوب امروز ایران نیست. شاید روایت تاریخ بر پایهٔ سرگذشت زبان فارسی با تکیه بر گسترهٔ آن بعضی از این نقص را جبران کند؛ این شاید روایتی از تاریخ ایران باشد که بیشترین توافق بر سر ترویج آن هست. برای اینکه بدانیم چرا به این زبان «فارسی» و در انگلیسی به ایران نیز «پرشن» می‌گویند، باید روایت تاریخ را از سپیده‌دم تاریخ ایران و هخامنشیان بیاغازیم، و برای اینکه بدانیم چرا به این زبان «دری» می‌گویند باید تاریخ دورهٔ ساسانیان را مرور کنیم.

بر پایهٔ این روایت از تاریخ، اقوام و حکومت‌های ماد و پارس و پارت زیربنا و تبار گسترهٔ فارسی دری را آماده کرده‌اند؛ از این قرار که نام این زبان به یکی از آن سه شاهنشاهی باستانی برمی‌گردد و خود از ترکیب دیگر زبان‌ها و لهجه‌های ایران در تیسفون در وجود آمده و تبار خواهرهای این زبان مانند کردی و لری و آذری و... به مادها و پارت‌ها می‌رسد؛ قلمرو هر یک از این حکومت‌ها نیز بستری برای گسترهٔ پهناور فارسی بوده‌است. تولد فارسی دری نزدیکی بسیار با آغاز تقویم رسمی ایران دارد^۸ یعنی حدود ۱۴۰۰ سال پیش، و گسترهٔ این زبان جز دو قرن فترت، تا حدود هزار سال بعد همواره در افزونی بوده؛ تا این‌که اروپائیان باعث تباهی آن شدند و می‌شوند. می‌توان با در نظر گرفتن پنج مرحلهٔ «زمینه‌چینی، زادن، احیا، گسترش، اضمحلال» چنین تقسیم‌بندی‌ای برای مبحث گسترهٔ فارسی تعریف کرد:

...

سدهٔ یکم ← میان‌رودان، زادن فارسی دری

سدهٔ دوم ← سلطهٔ عربی و فترت دری

سدهٔ سوم ← سیستان، نخستین تلاش‌های حکومت‌ها برای احیای دری

سدهٔ چهارم ← وراودان، تبدیل دری به زبان حکومت و دین، با خط عربی

سدهٔ پنجم ← سرزمین پهناور سلجوقیان، تثبیت دری به‌مثابهٔ زبان مکتوب امپراطوری‌ها

سدهٔ ششم ← تبدیل شعر دری به زبان عرفان

سدهٔ هفتم ← بی‌رقیب شدن دری

...

سدهٔ یازدهم ← آغاز استعمار بریتانیا^۹ بر هندوستان

سدهٔ دوازدهم ← آغاز تسلط روسیه بر خوارزم و وراودان و خراسان

...

سده پانزدهم ← برافتادن فارسی دری از رسمیت در افغانستان

با این طرز روایت تاریخ، دانش آموز و دانشجو و نسل آینده ایران، گذشته خود را فشرده شده در زبان فارسی خواهد یافت، و خود را جزئی از جغرافیای پهنای آن.

۲. ۱. ۲- روایت جغرافیا بر پایه گستره فارسی

این مبنای فارسی عمومی، در نیم‌سال‌های اخیر (۱۴۰۳-۱) آزموده شده است و حاصل رضایت‌بخش بوده. آنچه در گفتار پیشین گفتیم پیشنهادی است که برای انتخاب آموزه‌ها و نظم‌بخشی به آن‌ها بیشتر به تاریخ متکی بود؛ اما مبنای قرار دادن «جغرافیا» مرجح است؛ کمالین که مبحث «گستره زبان فارسی» در اصل از جنس جغرافیا است. در این صورت آموزه‌ها را حتی امکان از دوران اوج گستره فارسی یعنی حدود سده‌های دهم و یازدهم قمری برمی‌گزینیم و آن‌ها را با توجه به نقشه جغرافیا و نشان دادن مدام آن در کلاس ارائه و نظم‌بخشی می‌کنیم.

در پرتو این روایت از جغرافیا است که اصطخر فارس (جایگاه تباری این زبان) و بغداد (تیسفون، زادگاه این زبان) و بخارا (جای تجدید حیات این زبان) و غزنه (زادگاه شعر عرفانی) و تبریز (زادگاه شاهنامه طهماسبی) و شاه‌جهان‌آباد (شهر بیدل) و استانبول (جایگاه بیشترین نسخه‌های خطی فارسی در دسترس)... شهرهای بزرگ یک اقلیم یعنی اقلیم سخن فارسی^{۱۰} می‌شوند؛ اقلیمی که سرحدات آن سین‌کیانگ چین و بنگلادش و بالکان اروپا و مصر آفریقا بوده است. درس‌های متعددی که در طول نیم‌سال مطرح می‌شود، هریک به نقطه‌ای از جغرافیای گستره فارسی - به‌ویژه شهرهای شاخص تمدنی - مرتبط می‌شود و با نشان دادن نقشه در هر جلسه، دانشجو آموزه‌ها را به‌طریق بصری یعنی قوی‌ترین حس انسان در حافظه‌اش ذخیره و سازماندهی می‌کند:

کاشغر ← از مطربه کاشغری تا تجلی کاشغری^{۱۱}؛ کمی کمتر از هزار سال فارسی‌گویی در چین.

تاشکرگان ← آخرین نشانه‌های حضور زبان فارسی در چین. (خندان، ۱۴۰۳)

آستانه، هزارباغ، طنجه... ← شهرهای فارسی‌نام، در قزاقستان و هندوستان و اقصای شمال آفریقا...

الانچیپور ← شهر تائب، یکی از هزاران شاعر گمنام فارسی‌گوی، نزدیک داکا. (دانشنامه ادب فارسی، ۱۳۸۰، ۴:

۶۱۷)

مالدیو ← جایی که ابن بطوطه کنیزی «گلستان» نام هدیه گرفت. (رضایی، ۱۳۹۴: ۶۳)،

سودیک ← زادگاه بزرگ‌ترین شارح حافظ در دنیای کهن، سودی بسنوی.

قاهره ← زادگاه شاعران فارسی‌گویی چون عایشه عصمت (دانشنامه ادب فارسی، ۱۳۸۶، ۷: ۵۴۳)

استانبول ← یکی از شهرهای سرشار از شاعر و ادیب فارسی‌گوی تُرک؛ زادن این شهر توأم با بیتی فارسی

(اردوغان، ۱۴۰۳)

سلیمانیه ← یکی از شهرهای پر از شاعر و ادیب فارسی‌گوی کُرد^{۱۲}

گنجه ← زادگاه یکی از بزرگ‌ترین شاعران و داستان‌سرایان فارسی

داغستان ← سرزمین فارسی‌گوی روسیه، مثلاً لطف داغستانی، عموی واله (دانشنامه ادب فارسی، ۵: ۴۷۶)

کلکته ← جایگاه نخستین چاپ‌های دیوان حافظ (نیساری، ۱۳۶۷: ۳۴)

...

بدین ترتیب در طول نیم‌سال «سرزمین و کشور فارسی‌دانان» در ذهن و حافظه دانشجو نقش خواهد بست و تثبیت خواهد شد. یک نمونه جالب توجه آنکه غزل «بسیار سال‌ها به سر خاک ما رود» را از سعدی، بر روی سنگ مزار، در سوماترای اندونزی (کوان، ۱۳۱۹) و بی‌شهر ترکیه (بهمن، ۱۴۰۳-۱) یافته‌اند؛ و زمان حکاکی این دو سنگ مزار نیز بسیار به هم نزدیک (کمتر از چهل سال) بوده‌است. یعنی می‌توان در خیال دو سنگ‌تراش را در سرزمین‌هایی بسیار



دور از زادگاه سعدی تصور کرد، که هم‌زمان شعرهای او را بر سنگ نقش می‌کرده‌اند. می‌توان از این مصراع سعدی «خاک ما» را استعاره گرفت، برای اشاره به خاک زبان فارسی.

۳. ۱. ۲- پنج گنجینه از دوران اوج گستره فارسی دری

آنچه درباره تاریخ و جغرافیای فارسی دری گفتیم گذشته آن بود؛ پرسش این است که از آن دوران چه چیزهایی به اکنون رسیده‌است و برای ما به یادگار مانده؟ این مبحث را می‌توان ذیل «پنج گنجینه» تعریف و عرضه کرد:

گنجینه تکبیت‌های گمنام

در گستره فارسی دری، بسیار شعرها یافت می‌شود که نه آن شهر و سرزمین به شاعری فارسی شهره است، نه دانشجو نام آن شاعر را در همه عمرش شنیده یا خواهد شنید؛ در عین حال این تکبیت‌ها بسیار زیبا است و به دل او می‌نشیند. بسیار از این تکبیت‌ها ورد زبان شده و حالت مثل یافته اما کسی گوینده آن را نمی‌شناسد.

دود اگر بالا نشیند کسر شأن شعله نیست جای چشم ابرو نگیرد گرچه او بالاتر است

یکی از گنجینه‌هایی که در فارسی عمومی بسیار به کار می‌آید همین تکبیت‌های زیبا از شاعران گمنام سرزمین‌های

دوردست است. مثلاً تشنه جُسرِ گفته (دانشنامه ادب فارسی، ۱۳۸۰، ۴: ۷۹۳)

بیا در قتلگاه ناز خود امشب تماشا کن
به یک سو رقص شمشیر است و یک سو رقص بسمل‌ها
باید شهر کوچک جسر (در بنگلادش) را روی نقشه زمین نشان بدهیم، سپس بیت زیبای او را معنی کنیم و بگویم
چه بسیار شاعران در بیشتر آسیا و بالکان اروپا و آفریقا که مثل تشنه جُسرِ فقط چند بیت فارسی از آنان برای ما به
یادگار مانده؛ این تأثیری ژرف بر دانشجویان می‌گذارد.

گنجینه قله‌های شعری صائب و بیدل

از آن دوران اوج، بسیار دیوان‌ها و مجموعه‌های شعر فارسی به یادگار مانده اما این دو شاعر به جرگه شاعران طراز
اول فارسی راه یافته‌اند. نهضت بازگشت ادبی ایران و بعدها راه یافتن همان سنت به دانشگاه و آموزش رسمی باعث
شده که دانشجویان با شعر صائب و بیدل تقریباً هیچ آشنا نباشند. می‌توان با درس دادن این دو قله شاعری، باب
دنیاهای تازه شعر را به‌روی دانشجویان گشود؛ این دو شاعر طرفه‌هایی برای نسل‌های جوان‌تر که اغلب آنان با جریان
غالب شعر کهن ارتباط نمی‌گیرند، دارند:

مرد مصاف در همه‌جا یافت می‌شود
در هیچ عرصه مرد تحمل ندیده‌ام (صائب)
گر به پرواز و گر از سعی تپیدن رفتم
رفتم اما همه‌جا تا نرسیدن رفتم (بیدل)

گنجینه نسخه‌های خطی

صدها هزار نسخه خطی فارسی در کتابخانه‌ها و موزه‌های بزرگ جهان محفوظ مانده‌است و اغلب این کتاب‌ها هنوز
تصحیح و منتشر نشده، بسیاری حتی فهرست‌برداری هم نشده‌است. فقط در ترکیه سی هزار نسخه خطی فارسی هست
(بهمن، ۱۴۰۳-۲) و در هندوستان نزدیک پانصد هزار (یاری، ۱۴۰۳). می‌توان به دانشجویان فهرست‌های نسخه‌های
خطی کتابخانه‌های ترکیه و هندوستان و پاکستان و... را نشان داد و از راه آشنایی با گنجینه‌های نسخه خطی فارسی،
دانشجویان را با این میراث بزرگ آشنا کرد. در این مبحث تأکید بر تعداد فراوان نسخه‌های خطی فارسی‌ای است که
در کتابخانه‌های جهان نگهداری می‌شود، سپس پراکندگی این گنجینه‌ها در کشورهای شرق و غرب ایران کنونی.

گنجینه کتیبه

در جای‌جای گستره فارسی دری، در آرامگاه‌ها و مسجدها و کاخ‌ها و بازارها و مزارها، کتیبه‌های متعدد فارسی باقی
مانده‌است. اینکه در بنگلادش صد و بیست کتیبه فارسی شناسایی شده (رضوانفر، ۱۴۰۳-۱)، بازارها و مسجدها و
کاخ‌ها در هندوستان و ترکیه و ازبکستان و... پر از کتیبه‌های فارسی است، اینکه در دربند روسیه و تاج‌محل هندوستان
و... کتیبه‌های فارسی خودنمایی می‌کند، برای دانشجو جذاب خواهد بود. شاید جالب توجه‌ترین نکته مبحث کتیبه این
باشد که یک بیت در دوره‌ای طولانی به صورت «کتیبه سردر» برای بسیاری از بناهای تاریخی استفاده شده است، از
عالی‌قاپوی قزوین و ایبانه کاشان و قائنات مشهد گرفته تا استانبول ترکیه، دربند روسیه، باکوی آذربایجان، کابل
افغانستان، خیوه ازبکستان، پشاور پاکستان و حتی جزیره کرت یونان^{۱۳}:

به حق أشهد أن لا اله الا الله

گشاده باد به دولت همیشه این درگاه

گنجینه کتاب‌آرایی

به‌ویژه از دوره شاهرخ تیموری به بعد، کتاب‌آرایی نزد حکومت‌ها بسیار اهمیت یافت؛ به گونه‌ای که حاکمان با کتاب‌های نفیسی که خلق می‌کردند، به هم‌دیگر فخر می‌فروختند؛ و اغلب شاهکارهای ادبی فارسی را کتاب‌آرایی می‌کردند. می‌توان با نشان دادن انبوهی از کتاب‌هایی که پر است از زیبایی‌های بی‌نظیر خوشنویسی و نگارگری (مینیاتور) و تشعیر و جلد و تذهیب و... شوری دیگر در دانشجویان انگیخت. می‌توان به دانشجویان گفت که شاید زیباترین کتابی که بشر آفریده «شاهنامه طهماسبی» باشد؛ و این ادعا را با این گزارش تأیید کرد که فقط یکی از برگه‌های آن، گران‌قیمت‌ترین اثر هنری اسلامی است (ایبنا، ۱۴۰۳). می‌توان دانشجویان را با دیوان‌های زرین حافظ، گلستان سعدی نفیس با نگاره‌های گل و مرغ (University of Cambridge, 1403)، خمسه طهماسبی، شاهنامه بایسنقری که در یونسکو ثبت میراث فرهنگی بشری شده است (Unesco, 1403)... به وجد آورد.

۲.۲.۲- مبحث جنبی؛ نگاه اروپائیان به ادب فارسی

از جمله مهم‌ترین اهداف این شیوه، ارزشمند ساختن این زبان و میراث فرهنگی آن نزد دانشجویان است. باید این واقعیت را پذیرفت که آشنایی با وسعت بی‌بدیل فارسی، در بسیاری از دانشجویان چنان تأثیری نمی‌گذارد که دانستن استقبال اروپائیان از ادبیات فارسی. بر این اساس، می‌توان موضوع «واکنش اروپائیان به ادبیات فارسی» را در حاشیه آن محتوای اصلی آورد. آشنایی غرب اروپا با ادبیات فارسی اتفاقاً در دوران اوج به‌مرور آغاز می‌شود و استقبال آنان به گونه‌ای بوده که دانشجویان را سر ذوق می‌آورد. در این زمینه استاد جواد حدیدی در کتاب «از سعدی تا آراگن» سنگ تمام گذاشته و بهترین مواد خام را برای این موضوع فراهم کرده است. اینکه نخبگان فرانسه اصفهان صفوی را آرمانشهر خود می‌دیده‌اند، اینکه بزرگ‌ترین ادیبان فرانسوی هم‌چون ولتر و لافتنن چقدر از ادبیات فارسی وام گرفته‌اند، اینکه ویکتور هوگو گفته است: «شاعر! کاش در سرزمین عباس‌ها و خسروها، در سرزمین نور و آفتاب، در میان عنبر و عود، چشم به جهان گشوده بودم» و اینکه نام یکی از رئیس‌جمهورهای محبوب و شاخص فرانسه سعدی بوده (ماری فرانسوا سعدی کارنو) همگی دانشجویان را به وجد می‌آورد. این کتاب البته فقط به استقبال فرانسوی‌های اروپا از ادبیات فارسی می‌پردازد؛ جای کتاب‌هایی با همین دقت و تفصیل که به استقبال فرهنگ آلمانی و ایتالیایی و انگلیسی از ادبیات فارسی پرداخته باشند خالی است. علی‌العجالة از فرهنگ ایتالیایی، اپرای توراندخت پوچینی در کلاس مطرح شده و واکنش‌های گرمی دریافت کرده است^{۱۴}.

۲.۲.۳- گرایش به ادبیات روایی در متن خوانی

نسل‌های نو با ادبیات داستان‌پرداز بسیار زودتر از ادبیات غیرروایی ارتباط برقرار می‌کنند؛ به این نکته بایست در سیاست‌گذاری فارسی عمومی توجه فراوان کرد. ادبیات فارسی از این لحاظ نیز پرمایه است و دست مدرس برای برگزیدن متن درسی پر. به تجربه، هفت‌پیکر نظامی برای این بخش از درس - یعنی متن خوانی و لذت هنری دانشجو

از درس - درخشان است؛ و در عین حال همسو با هدف عمده کلاس چونکه گنجینه اکنون در کشوری است که میانه‌ای با فارسی ندارد. مخاطبان این درس با سبندی که در آسمان پرواز می‌کند یا اسبی که ازدهای هفت‌سر می‌شود یا شهدختی که سه شرط محال برای خواستگاران می‌گذارد و سر از تن بازندگان می‌کند (هر سه در هفت‌پیکر) یا کرمی که به جثه فیل می‌رسد (شاهنامه) بسیار بیشتر از غزل‌ها و قصیده‌هایی که در عالم ادبیات دانشگاهی با آن‌ها مأنوسیم ارتباط برقرار می‌کنند. فعالیت دانشجویی نیز در ادامه خواهیم گفت که منحصر در ادبیات روایی است، یعنی داستان کوتاه. خلاصه آنکه به جز تک‌بیت‌هایی که برای آشنایی با گستره فارسی مطرح می‌شود، شعر و متن‌های ادبی بهتر است داستان‌پرداز باشد.

۴. ۲. ۲- ارائه دانشجویی؛ داستان کوتاه

فعالیت دانشجویی در این درس بسیار متنوع است و ممکن است به پراکنده‌کاری بکشد؛ مثلاً شاید موضوع تحقیق یا همکای^{۱۵} دانشجویی یکی از شخصیت‌های اسطوره‌ای شاهنامه باشد و دیگری درباره داستان ضرب‌المثل «خر ما از کره‌گی دم نداشت» و دیگری درباره ترانه رپ. پیدا است که این پراکندگی مفید اهداف این درس نیست و به گپ‌وگفت‌های سرگرمی نزدیک می‌شود. به تجربه، تمرکز بر «داستان کوتاه» این بخش از درس را ارتقای بسیار می‌دهد. بنابراین ما این بخش از تکالیف دانشجویی را این‌گونه تعریف می‌کنیم: هر دانشجو باید در عرض پنج دقیقه یک داستان کوتاه را در کلاس عرضه کند؛ به نحوی که هم‌کلاسان او ضمن آشنایی با یک اثر ادبی شاخص، راغب به مطالعه آن بشوند. می‌توان این فعالیت را به فجازی وصل کرد و کار خلاقانه نیز برای کلاس تعریف کرد؛ این را در مبحث بعدی خواهیم گفت.

۴. ۲. ۳- استفاده از فجازی و چندرسانه‌ای

بخشی از زمان دانشجو که باید صرف این درس شود، اوقات بیرون از دانشگاه است؛ می‌توان در فجازی^{۱۶} و پیام‌رسان‌ها این وجه درس را (یعنی مطالعه در خانه) تقویت کرد. اگر از کتاب رسمی فارسی عمومی و آموختن حافظه‌محور فاصله گرفته‌ایم، می‌توانیم آن را با پیام‌های درسی‌ای که در کانال پیام‌رسان پشتیبان کلاس منتشر می‌کنیم، جایگزین کنیم. بدین ترتیب دانشجو باید با مطالعه یکی دو پیام درسی روزانه، برای دو آزمون کلاسی آماده شود. در کنار پیام‌های منبع آزمونک، پیام‌های دیگری نیز مرتبط با آموزه‌های کلاس منتشر خواهد شد؛ این پیام‌ها آموزه‌های درسی را در ذهن دانشجو تثبیت خواهد کرد. دیگر اینکه می‌توان نمره ارفاقی‌ای برای فعالیت خلاقانه در فجازی در نظر گرفت. اگر همکای دانشجو به قدر کافی جذاب بود، می‌توان از او خواست که همان ارائه را کمی شسته‌رفته‌تر ضبط کند و در پیام‌رسان بفرستد؛ مدرس نیز آن را در کانال پیام‌رسان پشتیبان کلاس منتشر کند؛ اگر با پسند (لایک) دانشجویان روبه‌رو شد، نمره‌ای ارفاقی در نظر گرفته شود.

۴. ۲. ۴- ارزشیابی مستمر

سال‌ها تدریس این درس اثبات کرده بود که شیوه معمول ارزشیابی (غالباً آزمون کتبی میان‌ترم و پایان‌ترم و یک تحقیق کتبی) کارایی چندانی ندارد. از آنجا که برای دروس عمومی تصویرهایی از قبیل نالازم و حاشیه‌ای و نمره‌ساز بودن در

ذهن و عمل دانشجویان هست، باید روشی کاراتر برای ارزشیابی این درس در نظر گرفت. به‌ویژه کلاس‌های مجازی دوران کرونا و شیوع تقلب، مدرس را واداشت که برای «دقت» دانشجویان هنگام برگزاری کلاس آزمون بگذارد و نمره در نظر بگیرد. توفیق این شیوهٔ سنجش در یادگیری باعث گسترش و کشاندن آن به کلاس‌های حضوری شد. بر این اساس، دانشجویان آموخته‌های هر جلسه را باید انتهای همان جلسه آزمون بدهند؛ این باعث بالا رفتن دقت دانشجویان در کلاس درس و ارتقای یادگیری شده‌است. در این روش، دو آزمونک آغاز و پایان هر زنگ برگزار می‌شود. در آزمونک آغازین دو پرسش و در آزمونک پایانی پنج پرسش می‌آید؛ امتیاز آزمونک آغازین ترمیمی و علاوه بر بیست است. کارکرد اصلی آزمونک آغازین این است که دانشجویان سر وقت در کلاس حاضر شوند و هرچه زودتر بر درس آن روز متمرکز شوند؛ پرسش هم از مطالبی خواهد بود که در همان دقایق ابتدای زنگ گفته شده‌است. چهار یا سه پرسش آزمون آخر زنگ از مطالب همان جلسه، و یک یا دو پرسش از مطالبی که در کانال پشتیبان کلاس در طول هفته منتشر شده‌است. سامانهٔ مدیریت یادگیری دانشگاه امکان برگزاری آزمون برخط را فراهم کرده؛ در نتیجه دانشجویان با گوشی خود پرسش‌های آزمونک‌ها را پاسخ می‌دهند؛ سامانه نیز آزمون‌ها را خودکار تصحیح خواهد کرد.

چون که سنجش آموزش در این شیوهٔ تدریس متکی بر یادسپاری نیست، دانشجویان مطالب را چندان مرور و تکرار نمی‌کنند؛ بنابراین بهتر است مدرس برخی نکته‌های مهم را خود به‌مناسبت تکرار کند. از همه مهم‌تر وسعت جغرافیایی زبان فارسی است که با نشان دادن مدام نقشه در بیشتر آموزه‌ها، این هدف برآورده می‌شود. چند آموزهٔ دیگر که به تکرار می‌ارزد: نام حاکمان و حکومت‌هایی که با وجود تخاصم به فارسی می‌نوشتند و خود را ادامهٔ شاهان شاهنامه می‌دانستند، اینکه سعدی پادشاه اقلیم سخن فارسی بوده‌است، تکرار نام شهرهای شاخص فرهنگی فارسی از قبیل سمرقند، کلکته، استانبول، گنجه، تأکید بر بین‌الاقوامی (بین‌المللی) بودن این زبان، نقش بریتانیا و روسیه در اضمحلال آن... نکتهٔ آخر در این مبحث اینکه آزمونک آغازین را می‌توان هشدار برای بی‌تمرکزی دانشجویان هم در نظر گرفت. دانشجویان اغلب غرق در گوشی‌شان و دیگر مشغولیت‌های فکری دوران جوانی‌اند. به تجربه، این آزمونک هشدار مؤثری برای آنان است؛ بدین گونه که هر جلسه چند نفری را که پاسخ غلط به این دو پرسش داده‌اند، بی‌این که نامی از آنان برده شود، می‌توان تنبیه (آگاه) کرد.

۳- فواید و نتایج این شیوه

در ادامه این نوشته، فایده‌هایی را که از این طرز تدریس حاصل می‌شود بیان می‌کنیم؛ با یادکرد این نکته که کاملاً بر پایه بازخوردهای دانشجویان است. انس نداشتن نسل‌های نو با ادبیات باعث شده که در کلاس فارسی عمومی نیز با آن دیر ارتباط برقرار کنند؛ اما دانستن اینکه فارسی دری تا چند سده پیش جهان‌روترین و پرگویش‌ترین زبان بود، آنان را به ارتباط گرفتن با ادبیات مشتاق‌تر می‌کند. از زمانی که مطالب کلاس را با درون‌مایه «آشنایی با گستره زبان و ادبیات فارسی» عرضه کرده‌ایم، جذابیت مباحث برای دانشجویان بسیار بیشتر شده‌است.

یکی از پیامدهای آگاهی دانشجویان از گذشته فارسی دری، افزایش خودباوری و اعتماد به نفس آنان (Self-Confidence) است. فرهنگ عمومی‌ای که نسل‌های نو را می‌پرورد به آنان می‌باوراند که قادر به انجام کارهای بزرگ و ارزشمند نیستند و چنان کارهایی در سرزمین‌ها و به دست مردمان دیگر انجام می‌گیرد؛ آگاهی دانشجویان از گذشته ارزشمند فرهنگی خود، این ذهنیت غلط را تغییر می‌دهد. در اثنای این درس می‌توان گفت، همان عزت و احترامی که اروپائیان در سفر به ایران می‌بینند، ایرانیان در سفر به تاجیکستان و جاهایی از ازبکستان و افغانستان خواهند یافت. تأثیر مطلوب این شیوه حتی بر یادسپاری دانشجویان هم دیده شده، علی‌رغم اینکه هدف نبوده‌است. با اینکه بسیار از پرسش‌های آزمون پایانی دخیل در نمره نبوده‌است و دانشجویان نیازی به مطالعه شب امتحانی نداشته‌اند، پرسش‌ها را درست پاسخ داده‌اند. می‌توان بخشی از فعالیت‌های دوره را (همه امور همکای، استخراج نمره...) به دانشجویان سپرد و از این طریق هم از سنگینی بار مدرس کاست، هم دانشجو را از حالت شنونده صرف خارج کرد.

۳.۱- بندآفرین شدن دانشجو

اگر سودمندی این درس را اصل قرار دهیم، آنی‌ترین و عینی‌ترین فایده‌ای که می‌توان برای این درس قایل شد «نگارش» است. کنکورسالار بودن نظام آموزشی باعث شده که درس نگارش دبیرستان اغلب صرف درس‌های کنکورپسندتر بشود، یا صرف استراحت و خاطره‌گویی، و در بهترین حالت‌ها درددل کتبی. این در حالی است که دانشگاه از موفقان کنکور خواهان نوشتن نوشته‌جات علمی هم‌چون مقاله و پایان‌نامه است اما قلم آنان پرورده و مهیا نشده‌است. از فارسی عمومی انتظار می‌رود نقص دبیرستان را برطرف و این نیاز فوری دانشگاه و دانشجو را برآورده کند. بر پایه همین انگاره، گاه همه زمان نیم‌سال صرف درس‌های نگارش می‌شده ولی بازخوردها آن را موفق نشان نداده. علت اصلی این است که مهارت نگارش بیشتر با «ورزیدن» به دست می‌آید و نه آموختن. اگر دانشجویی در یک نیم‌سال منظم و به‌قاعده فقط بنویسد و هیچ درس نگارشی نبیند، و در مقابل، دانشجوی دیگری همه نیم‌سال درس نگارش بشنود اما هیچ ننویسد، حاصل کار برای «ورزنده» بسیار بهتر از «شنونده» خواهد بود.

به همین دلیل، نیم‌سالی هم بوده که از جمله فعالیت اصلی کلاس «خاطره‌نویسی منظم در طول نیم‌سال» قرار گرفته؛ نتیجه برای دانشجو درخشان اما برای مدرس ناگوار بود^{۱۷}. به جز یکی دو استثنا، دانشجویان اقرار می‌کردند که توانایی نگارش آنان بسیار بهبود یافته و قلم‌شان روان شده. در این شیوه پس از گوشزد کردن لزوم و فایده درس نگارش، فعالیت خاطره‌نویسی را به‌شیوه‌ای که دانشجو چهار ماه تمرین بندنویسی کند تعریف می‌کنیم. بازخورد این فعالیت بسیار خوب بوده و شبیه این نظرها از دانشجویان بسیار دیدیم: «من حتی انشاهای دوران مدرسه را هم از خودم نمی‌نوشتم و از جایی کپی می‌کردم، اما حالا تبدیل به خاطره‌نویس شدم که نوشتن یک انشا دیگر برایم کاری ندارد. دستم برای نوشتن گرم شده‌است. دیگر نوشتن متن و داستان برایم اصلاً سخت نیست. همین نوشتن خاطره در ابتدا

کاری بسیار سخت بود اما بعد از چند وقت دیگر تبدیل به عادت ذهنی شده.»

۳.۲- تنوع و سرگرمی

در این شیوه پیشنهادی، بی‌حوصلگی‌های دانشجویی تا حد بسیار از میان می‌رود. نخست اینکه مطالب طرح شده همگی تازگی دارد و تکراری نیست و با فضای کلاس‌های معمول ادبیات متفاوت است. دیگر اینکه دانشجو می‌داند گفته‌ها ساعتی دیگر در آزمون خواهد آمد؛ برای همین بسیار به درس با دقت بسیار گوش می‌کند. دیگر، استفاده از نماهنگ و فجازی و کتاب گویا (به‌ویژه برای داستان کوتاه) کلاس را متنوع می‌کند. در آخر، با تنظیم کردن این گونه کلاس، دانشجویان اصلاً متوجه گذر زمان نمی‌شوند: پیش‌درآمد درس روز ← آزمونک آغازین ← درس اول مدرس ← همکاو اول ← درس دوم مدرس ← همکاو دوم ← آزمونک پایانی

۳.۳- داستان کوتاه، محملی برای ارتباط با ادبیات مدرن

منحصر کردن همکاو (سمینار دانشجویی) به داستان کوتاه، جدا از چارچوب‌دار و منسجم کردن این فعالیت، فایده‌های دیگری نیز دارد. نخست آشنا شدن دانشجویان با نوع ادبی‌ای که آن را نمی‌شناخته‌اند. دیگر اینکه داستان کوتاه با زندگی کم‌فرصت امروزی کاملاً متناسب است؛ یعنی به دانشجو می‌آموزیم که می‌تواند در فرصت‌های اندک روزانه (مثلاً از دانشگاه تا خانه) یکی از آثار شاخص ادبی جهان (مثلاً شرط‌بندی چخوف) یا ایران (مثلاً داش‌آکل هدایت) را بخواند یا گوش کند. دیگر اینکه کفه «ادبیات مدرن معاصر» کلاس را سنگین می‌کند و اتهام کهن‌گرا بودن درس را برطرف می‌کند. دیگر اینکه داستان کوتاه سرچشمه بسیاری از فیلم‌های سینمایی است؛ نسل نو هم با سینما بسیار مانوس است و این باعث متمایل شدن آنان از سینما به ادبیات می‌شود.

۳.۴- تحکیم هویت ملی

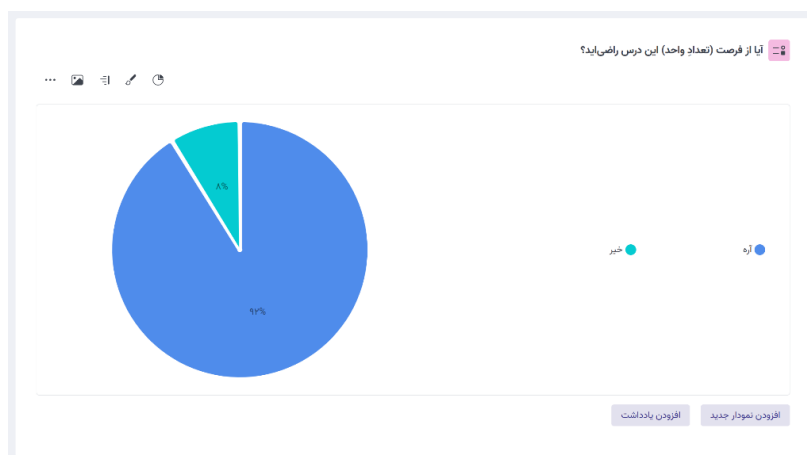
شاید از جمله مهم‌ترین وظایف درس‌های عمومی در دوره حاضر «تحکیم هویت ملی» باشد؛ شیوه پیشنهادی این نوشته سعی دارد به این هدف نزدیک شود. انسان برای درک خویش و هویت‌سازی، ناگزیر از نگاه به گذشته‌اش است. ایرانیان امروز با نگاه به گذشته‌شان «مذهب و دین و ایران باستان و نژاد» را مهم‌ترین عناصر هویت‌ساز خود می‌شناسند. این عناصر جدا از لزوم و اهمیتی که دارند، واجد ایرادهایی هم‌چون متناسب نبودن با اقتضائات امروز دنیا و ضعف اجماع‌سازی‌اند. یکی حساسیت کشورهای همسایه را برمی‌انگیزد، دیگری حساسیت قدرت مسلط جهانی را، دیگری خود را مقابل جهان (نژادهای فروتر) می‌شناسد؛ نزدیک‌ترین ارتباطی که می‌توان با ایران باستان یافت از پشت پیشخان موزه‌ها است.

در مقابل، فارسی دری گذشته‌ای است که فوری نقد می‌شود و تبدیل به «حال»؛ یعنی دانشجو با شنیدن شعری، از باربد^{۱۸} و حنظله بادغیسی بگیرد تا قیصر امین‌پور (لُر) و حسین منزوی (تُرک) و ابوالقاسم لاهوتی (کُرد) و ملا ولی محمد ملازایی^{۱۹} (بلوچ) بی‌درنگ ارتباط عینی و احساسی با گذشته برقرار می‌کند و «خود و آنان» را یکی می‌بیند. البته مبحث پیشنهادی برای درس فارسی عمومی «گستره زبان فارسی» بود؛ همین وضعیت برای کاشغر و داکا و استانبول و موستار و... نیز مقرر است یعنی دانشجو بی‌درنگ ارتباط عینی و احساسی با گستره وسیع فارسی برقرار

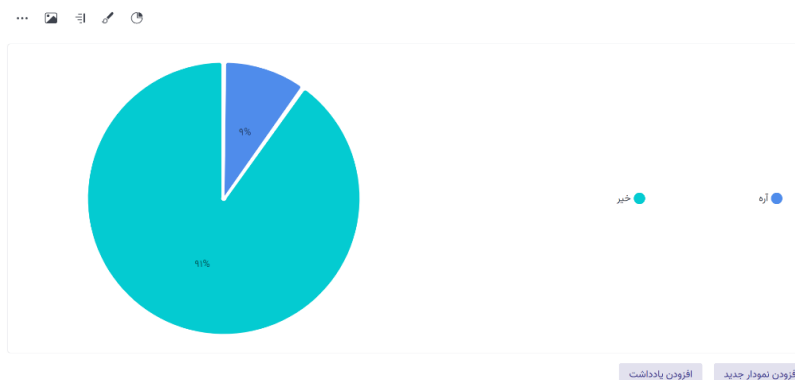
می‌کند. در هویت‌سازی با فارسی دری، ارتباط میان آنچه بوده اما ناپود شده با آنچه هست (نسل‌های امروز) بسیار قوی است. دیگر اینکه این عنصر هویت‌ساز واجد ویژگی‌های اجماع و تازگی و به‌روز بودن نیز هست و با گرایش‌های روز جهانی که برای هویت‌سازی میل به ویژگی زبان مشترک دارد نیز هماهنگ است. این هویت هویتی است که بسیار زود از بعد ملی فراتر می‌رود و منطقه‌ای^{۲۰} و جهانی^{۲۱} می‌شود؛ برای تعریف خود نیاز به «غیر و خصم» نیز ندارد؛ مروجِ خشونت نیست^{۲۲} و اخلاقی است^{۲۳} و رو به تعالی و بهتر شدن انسان دارد^{۲۴}. نکته آخر در این مبحث اینکه هویت‌سازی فارسی دری با عناصر هویت‌ساز دیگر نیز همساز است؛ یعنی می‌توان هویت دینی و مذهبی و باستانی را هم ذیل آن تعریف کرد.

۴- بازخوردها

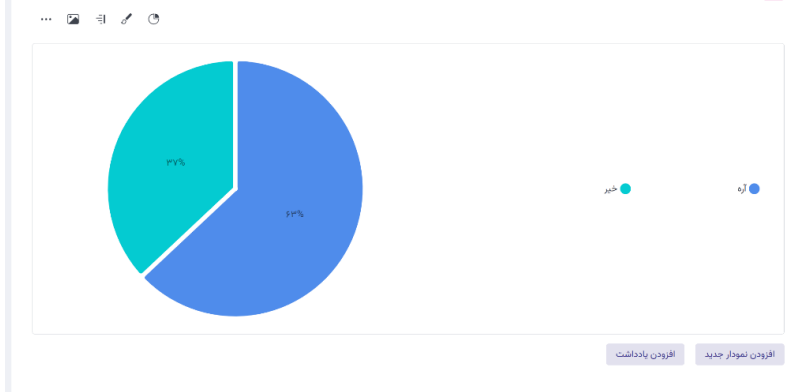
ابتکارهای شیوه پیشنهادی یعنی محتوای گستره فارسی و ارزشیابی مستمر و همکاوِ داستان کوتاه و بهره‌گیری از فجازی و خاطره‌نویسی، همگی با بازخورد بسیار مطلوب و پسند دانشجویان روبه‌رو شده‌است. از این بازخوردها، اینجا آنچه متناسب با مقاله علمی است می‌آوریم؛ یعنی سه نمودار از آخرین نظرسنجی دانشجویان این درس که در پرس‌لاین انجام شده‌است؛ این نظرسنجی در خرداد ۱۴۰۳ و آخرین جلسه دوره در چهار کلاس برگزار شده‌است. نود و پنج دانشجو با گوشی و هنگام حضور در کلاس به‌صورت کاملاً ناشناس پاسخ داده‌اند؛ بنابراین می‌توان صحت آن را تا حد بسیار پذیرفت. می‌بینیم که ۹۲ درصد از دانشجویان زمان و تعداد واحد این درس را کم یا «زیاد» نمی‌دانند، ۹۱ درصد این درس را سودمند دانسته‌اند و ۳۷ درصد مایلند درس دیگری شبیه فارسی عمومی به‌شکل «اختیاری» اخذ کنند و بیاموزند.



۵- آیا درس فارسی عمومی را زاید و وقت‌تلفکن می‌دانید؟



۶- اگر درس فارسی دو با ویژگی‌های کلاسی که گذراندیم به صورت اختیاری در نظر گرفته شود، آیا آن را برمی‌گزینید؟



۵- نتیجه‌گیری

این گونه نیست که تقدیر فارسی عمومی چنین رقم خورده باشد که درسی حاشیه‌ای و نالازم در شمار آورندش؛ درسی که اگر یک واحد از آن کسر شود به جایی بر نمی‌خورد. بلکه می‌توان ابتدا با تغییر نگاه به این درس، سپس با تغییر فضای کلی برگزاری آن از جمله هدف و محتوا و ارزشیابی، و پیوند دادنش به دنیای مجازی و نیازهای امروز، آن را به ارزشمندترین درس‌های دوران دانشجویی^{۲۵} نسل‌های آینده تبدیل کرد. برای مدرس دغدغه‌مند، این مقصد شاید از این مسیر دست‌یافتنی باشد: دخالت‌دادن نظر دانشجو و سازگاری یافتن با اقتضائات دانشگاه. می‌توان بار اضطراب شب امتحان را از دوش دانشجو برداشت و در میان سنگینی درس‌های دیگر، سبکی و مفرح بودن این درس را به او چشاند و از این فضای خوشایند برای نیل به اهداف این درس بهره گرفت.

این درس می‌تواند مهارت نگارش دانشجویان را ارتقا دهد و کاستی‌های دبیرستان را جبران کند، باعث تحکیم احساس و باور هویت ملی نزد نسل‌های آینده شود، ادبیات فارسی‌گریزی دانشجویان را تبدیل به ادبیات فارسی‌دوستی کند، احساس خودباوری جمعی نوجوانان را تقویت کند، و طعم لذت هنری ادبیات را به آنان بچشاند. با در نظر داشتن

چنان اهدافی، بهتر است محتوای اصلی کلاس «آشنایی با گستره زبان فارسی در دوران اوج آن» باشد، ارزشیابی درس به همه جلسه‌های کلاس در طول نیم‌سال منتقل شود، فجازی آموزه‌های کلاس را تکمیل کند، ارائه دانشجویی صرفاً به داستان کوتاه بپردازد. همه آنچه در این شیوه پیشنهادی آموزش داده می‌شود تازه و غیرتکراری است^{۲۶}. شاید بهتر باشد این درس را از حرکت کلی نظام آموزشی که متخصص و درآمدزا کردن فرد است جدا کرد و به سمت دیگر نیازهای آموزشی فرد که برآورده نمی‌شود سوق داد.

پی‌نوشت

- ۱- حادثه سقوط بالگرد رئیس‌جمهور باعث لغو این همایش در دوم خرداد ماه شده بود اما تعویق آن و برگزار نشدن به علت عدم استقبال.
- ۲- مشخصات چند پژوهش مرتبط دیگر:
- آهنچیان، محمدرضا و عبدلی، افسانه (۱۳۹۰). وضعیت آموزش درس فارسی عمومی در نظام آموزش عالی بر اساس مؤلفه‌های اصلی برنامه درسی. جستارهای نوین ادبی. شماره ۱۷۵. صص ۱۵۷-۱۸۲.
- بهادرانی، رؤیا و قجاوند، کاظم (۱۳۸۶). نگرش دانشجویان و اعضای هیأت علمی... به درس زبان و ادبیات فارسی. مجله زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اراک. شماره ۱۰. صص ۱۳۷-۱۶۰.
- علیقلی‌زاده، حسین (۱۳۹۶). ضرورت‌ها و اهداف و رویکردهای درس‌نامه فارسی عمومی در دانشگاه‌ها. پژوهش و نگارش کتب دانشگاهی. شماره ۴۱. صص ۵۷-۸۱.
- کاظمی، فاطمه و ابراهیمی، شیما (۱۴۰۱). تحلیل محتوای درس‌نامه فارسی عمومی بر اساس الگوی مفهومی آموزش. پژوهش و نگارش کتب دانشگاهی. شماره ۵۰. صص ۱۶۴-۱۸۸.
- مهیاری، محمد (۱۳۷۹). طرح تدوین درس‌نامه فارسی عمومی. کتاب ماه ادبیات و فلسفه. شماره ۳۴. صص ۱۴-۱۵.
- مؤید شیرازی، جعفر (۱۳۵۴). در باب تدریس فارسی عمومی در دانشگاه. نشریه گوهر. شماره ۳۳. صص ۷۰۸-۷۱۲.
- یوسف‌زاده، محمدرضا و دیگران (۱۳۹۲). مقدار تأکید کتاب فارسی عمومی دوره تربیت معلم بر تربیت هنری از دیدگاه دانشجویان مرکز تربیت معلم استان همدان. رهیافتی نو در مدیریت آموزشی. شماره ۱۴. صص ۱۶۹-۱۸۴.
- ۳- برگرفته از سخن شفيعی کدکنی درباره روشنفران «نمی‌خواهم» و «چه می‌خواهم» (۱۳۸۶: ۴۰۲).
- ۴- شایسته است از اولیای امور گروه فرهنگ و معارف اسلامی در دانشگاه علم و صنعت ایران بابت اعتمادشان و بسط یدی که داشته‌ام سپاسگزاری کنم.
- ۵- پیشنهاد استاد شفيعی کدکنی است برای کاربرد غلط واژه «ادبیات» و ترجمه درست «لیترچر» انگلیسی؛ یعنی مثلاً به جای ادبیات سیاسی بگوییم «نوشته‌جات سیاسی».
- ۶- منظور اینکه درس اصطلاح‌های انگلیسی فراوان دارد، هم‌چون ریاضی تقریباً انگلیسی نوشته می‌شود، نام دانشمندان آن...
- ۷- نمونه را، کتاب «البته واضح و مبرهن است که؛ رساله‌ای در مقاله‌نویسی» از ضیاء موحد.
- ۸- اگر ملاک را کهن‌ترین بازمانده‌های این زبان در نظر بگیریم یعنی یکی از خسروانی‌های باربد (شفيعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۲۸) تقریباً منطبق بر آغاز تقویم هجری می‌شود. هجرت حضرت محمدص در سال ۶۲۲ میلادی و شاهنشاهی خسروپرویز تا سال ۶۲۸ بوده است.
- ۹- در شیوه پیشنهادی، آگاه شدن دانشجو از پیامدهای استعمار نیز در این درس درج شده است.
- ۱۰- نیست اقلیم سخن را بهتر از من پادشا (خاقانی)

- ۱۱- مجموعه شعر «برق تجلی» از تجلی کاشغری؛ انتشار ۱۳۱۷ ه. ق (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶)
- ۱۲- بسیار از ادیبان و شاعران فارسی‌گویی که در جلد هفتم از دانشنامه ادب فارسی معرفی می‌شوند، در سلیمانیه زیسته‌اند؛ مثلاً ذیل مدخل «سراج‌الدین عثمان تویله‌ای».
- ۱۳- این نکته را مرتضی رضوانفر در مقاله‌ای (۱۳۹۷) گفته اما گویا در (۲-۱۴۰۳) تکمیل کرده.
- ۱۴- این نیز دانشجویان را سر ذوق می‌آورد که یکی از زیباترین اپراهای جهان نام فارسی دارد و تبار آن به هفت‌پیکر نظامی بازمی‌گردد. برای مطالعه بیشتر: چلکوفسکی (۱۳۷۰).
- ۱۵- معادل فارسی سمینار
- ۱۶- این واژه بر ساخته، در لسان اهل علم نیز کاربرد یافته‌است (رحمتی، ۱۴۰۳)
- ۱۷- با اینکه خاطره‌نویسی داوطلبانه تعریف شده بود، باز از سخت‌گیر بودن مدرس و وقت‌گیر بودن این فعالیت نالان بودند و پایین‌ترین امتیازها را به مدرس در ارزیابی‌های دانشجویی دادند؛ پس نمره این فعالیت نباید آنقدر بالا باشد که دانشجو احساس الزام به این فعالیت کند؛ نمره باید صرفاً انگیزه باشد، و نه هدف.
- ۱۸- قدیم‌ترین شعر بازمانده فارسی دری: قیصر ماه مآند و خاقان خورشید، آن من خدای ابر مآند کامگاران، که خواهد ماه پوشد که خواهد خورشید (شفیعی کدکنی، محمدرضا، ۱۳۸۸).
- ۱۹- ساسان‌بلوچ (۱۴۰۳).
- ۲۰- مثلاً هم‌اکنون سرود ملی پاکستان و تاجیکستان دری است.
- ۲۱- مثلاً برد جهانی سعدی و خیام در گذشته، و مولانا در زمان حال؛ هم‌تبار بودن آن با زبان‌های هندواروپایی هم‌چون انگلیسی نیز مؤثر است.
- ۲۲- برخلاف کشورهایی که تیمور و شوالیه‌ها را عنصر هویتی خود می‌شناسند.
- ۲۳- یعنی تحمیلی نبوده‌است و نیست کما این که اغلب حاکمان پشتیبان آن در گستره فارسی ترک بوده‌اند.
- ۲۴- وجه غالب ادبیات فارسی انسان را به انسان‌تر شدن دعوت می‌کند؛ مثلاً حافظ می‌گوید: مباش در پی آزار و هرچه خواهی کن، که در طریقت ما غیر از این گناهی نیست.
- ۲۵- نظرهای مشابه این از دانشجویان به صورت ناشناس فراوان دریافت کرده‌ایم: از کل کلاس‌های دانشگاه تا این ترم همین شعر برای من کافی است: بسیار سال‌ها به سر خاک ما رود...
- ۲۶- درس‌نامه شیوه پیشنهادی با عنوان «ای بسا هندو و ترک هم‌زبان» به‌زودی منتشر خواهد شد.

منابع

- اردوغان، رجب طیب (۱۴۰۳). وقتی اردوغان در سخنرانی خود شعر فارسی می‌خواند. eitaa.com/kavoshmedia/1088
- اولین همایش فارسی عمومی (۱۴۰۳). farsiomoomi.kntu.ac.ir
- ایبنا (۱۴۰۳). یک صفحه از شاهنامه طهماسبی در حراج ساتبی رکورد شکست. ibna.ir/xRTR
- بوگدانوویچ، دیان (۱۳۴۳). نویسندگان و شعرای فارسی‌گوی یوگسلاوی. وحید. شهرپور. شماره ۹. صص ۶۰-۶۷.
- بهمن، وحید (۱۴۰۳-۱). سنگ مزاری مزین به ابیاتی پارسی از سعدی شیرازی با قدمت ۶۴۳ سال واقع در شهر بی‌شهر استان قونیه، ترکیه امروز. t.me/vahidbahman1/401
- بهمن، وحید (۱۴۰۳-۲). وجود سی هزار نسخه خطی قدیمی به زبان پارسی در کتابخانه‌های ترکیه. t.me/vahidbahman1/69
- چلکوفسکی، پیتر (۱۳۷۰). آیا اپرای توراندوت پوچینی بر اساس کوشک سرخ هفت پیکر نظامی است. ایران‌شناسی. زمستان. شماره ۱۲.

صص ۷۱۴-۷۲۲.

حدیدی، جواد (۱۳۹۵). از سعدی تا آراگن، تاثیر ادبیات فارسی در ادبیات فرانسه. تهران: نشر دانشگاهی.
حکیم‌آذر، محمد (۱۳۹۵). انحراف از سرفصل در تألیف فارسی عمومی؛ مطالعه موردی، آیین نگارش در سی کتاب منتخب. پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی. شماره ۳ (پی‌درپی ۲۶). زمستان. صص ۶۹-۸۳.

حکیم‌آذر، محمد (۱۳۹۵). آسیب‌شناسی تألیف فارسی عمومی دانشگاهی؛ مطالعه موردی، آیین نگارش در سی کتاب منتخب. پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی. شماره ۳ (پی‌درپی ۲۳). بهار. صص ۱۱۵-۱۳۲.

خندان، حسین (۱۴۰۳). فارسی‌زبانان ارتفاعات هیمالیا. B2n. ir/b15243

دانشنامه ادب فارسی (۱۳۸۰). به سرپرستی حسن انوشه. جلد ۴. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

دانشنامه ادب فارسی (۱۳۸۲). به سرپرستی حسن انوشه. جلد ۵. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

دانشنامه ادب فارسی (۱۳۸۶). به سرپرستی حسن انوشه. جلد ۷. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

رحمتی، حسین‌علی (۱۴۰۳). فجازی یا فضای مجازی. b2n. ir/f48711

رضایی، رضا و شیخ، محمد (۱۳۹۴). زبان فارسی در هند بر اساس ملاحظات ابن‌بطوطه. مطالعات شبه‌قاره. سال ۷. شماره ۲۴. صص ۴۷-۶۶.

رضوانفر، مرتضی (۱۴۰۳-۱). صد و بیست کتیبه فارسی در بنگلادش شناسایی شد. B2n. ir/g97752

رضوانفر، مرتضی (۱۴۰۳-۲). کتیبه سردر نشان‌دهنده نقش زبان فارسی در جهان. B2n. ir/p64402

رضوانفر، مرتضی و ذوالفقاری، داریوش (۱۳۹۷). «گشاده باد به‌دولت همیشه این درگاه» کتیبه‌ای پربسامد در جهان فارسی. مطالعات آسیای صغیر. بهار و تابستان. شماره ۵. صص ۳۹-۵۶.

ساسان‌بلوچ، محمدرحیم (۱۴۰۳). شاعران پارسی‌گوی بلوچ. hamdel95. blogfa. com/post/57

سیدان، مریم (۱۳۹۵). مشکلات فارسی عمومی؛ نگاهی به برخی از کتاب‌های منتشرشده برای تدریس فارسی عمومی. نقد کتاب ادبیات و هنر. پاییز. شماره ۷. صص ۷۷-۹۲.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۲). نظرخواهی در مورد فرهنگ؛ فرهنگ گذشته و نیازهای امروز. فصل‌نامه هستی. شماره بهاری.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶). زمینه اجتماعی شعر فارسی. تهران: اختران.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۸). کهن‌ترین نمونه شعر فارسی یکی از خسروانی‌های باربد. حافظ. شهریور. شماره ۶۲. صص ۲۸-۳۲.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۶). شعر حافظ در کاشغر چین. بخارا. بهمن و اسفند. شماره ۱۲۲. صص ۹-۱۵.

کوان، اچ. کی. (۱۳۱۹). کتیبه‌ای پارسی در شمال سوماترا. ترجمه مجید دانشگر. مرکز و کتابخانه مطالعات اسلامی به زبان‌های اروپایی.

کیانی بارفروشی، هاله و رضوانیان، قدسیه (۱۳۹۸). نقد آسیب‌شناسانه درس‌نامه‌های فارسی عمومی. پژوهشنامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی. سال نوزدهم. شماره ۳. خرداد ماه. صص ۱۸۱-۲۰۵.

محمدرضا، محمدرضا (۱۴۰۳). نگاهی به مجموعه یشیل بوسا. jamejamdaily. ir/Newspaper/item/232763

مشتاق‌مهر، رحمان (۱۳۸۵). ضرورت بازنگری در هدف تدریس و سرفصل‌های فارسی عمومی. نامه علوم انسانی. تابستان و پاییز. شماره ۱۴. صص ۳۱-۴۴.

موحد، ضیا (۱۳۹۸). البته واضح و مبرهن است که؛ رساله‌ای در مقاله‌نویسی. تهران: نیلوفر.

نیساری، سلیم (۱۳۶۷). مقدمه‌ای بر تدوین غزل‌های حافظ. تهران: علمی.

یاری، شهرام (۱۴۰۳). نیم‌میلیون نسخه خطی فارسی در هند. t. me/matnpajoohi/7823

Unesco (1403). Bayasanghori Shâhnâme. B2n. ir/b25616

University of Cambridge (1403). Gulistan of Sa'di. cudl. lib. cam. ac. uk/view/MS-RAS-00258/1

A plan for teaching General knowledge about Persian language and literature course considering the historical and territorial scope of Dari

Mohsen Nasiri

Assistant Professor at Iran University of Science and Technology

mohsenenasiri@iust.ac.ir

Abstract

The general knowledge about Persian language and literature course is the last opportunity in the Iranian educational system where future generations will be exposed to Persian literature, and in this regard, this course is of particular importance. Numerous critical studies on this course, the decision to reduce its educational value, along with other evidence, indicate that this course has not found its rightful place and is in limbo. In this paper, the experience of years of continuous teaching of this course is presented with the aim of presenting suggestions for its improvement and promotion. The fundamental goal of continuous changes and reforms has been to meet the needs of society and students for this course with the greatest satisfaction. On this basis, the main content of the class is «familiarization with the scope of the Dari language during its heyday», and a completely continuous evaluation method, and student activities focused on short stories, and using cyberspace is an important part of this lesson. Details, benefits, and feedback on this method will be provided later in the paper.

Keywords: The general knowledge about Persian language and literature course, territory of Persian language, history of Persian literature, short story

هویت ملی، آسیب ترجمه به آن و مقابله از راه استخراج علوم انسانی از ادبیات فارسی؛ بررسی دو کتاب شیندا بولن

محسن نصیری

استادیار، دانشگاه علم و صنعت ایران

mohsenenasiri@iust.ac.ir

چکیده

زبان فارسی مهم‌ترین رکن از ارکان هویت ملی ایران است و مهم‌ترین عنصر از عناصر ایرانی که تنوع و پراکندگی‌های مردمان این سرزمین را به یک‌رنگی و اشتراک می‌رساند. ماندگاری و قدرتمندی این زبان تأثیری سرنوشت‌ساز بر اکنون و آینده این ملت خواهد گذاشت؛ این نکته اهمیت پاسداری از آن را هرچه بیشتر می‌کند. در دوره‌ای به سر می‌بریم که توسعه علم و تولید فرهنگی غالب جهان در زبان‌های دیگر به‌ویژه انگلیسی اتفاق می‌افتد؛ اینجا است که «ترجمه» در موقعیت بحرانی قرار می‌گیرد. اگر ترجمه درست اتفاق بیفتد، موجب نیرومندتر شدن زبان فارسی می‌شود اما آنچه شاهد آنیم این است که اغلب ترجمه‌ها به این زبان بیشتر آسیب می‌رسانند. این مقاله تأثیر منفی ترجمه کتابی در زمینه روان‌شناسی را بر احساس هویت ملی مطرح و بررسی می‌کند؛ سپس می‌کوشد راهکارهایی برای رفع این ایراد پیشنهاد کند، که عبارت است از توضیح ضروریات در ابتدای کتاب، هوشمندتر شدن ترجمه، استخراج علوم انسانی از ادبیات فارسی.

کلیدواژه‌ها: هویت ملی، ترجمه، جین شیندا بولن، پژوهش محتوایی ادبیات، اسطوره.

مقدمه

در این سال‌ها انبوهی از پژوهش‌ها به دست دانشجویان و مدرسان و دانشمندان زبان و ادب فارسی بر میراث ادبی آن انجام می‌گیرد، و این پژوهش‌ها به شکل مقاله و کتاب و پایان‌نامه و رساله، در مجله‌ها و همایش‌های پرشمار علمی-ادبی و... منتشر می‌شود. با توجه به عرصه تاریخی (حدوداً) هزار و دویست ساله و پهنه جغرافیایی بسیار وسیع آن و بزرگی میراث ادبی‌ای که بر جای مانده، هم‌چنین با عنایت به نیازی که امروزه از جوانب گوناگون به این میراث داریم، این پژوهش‌ها باز ناکافی به نظر می‌رسد و باید کمی و کیفی افزایش و ارتقا یابد.

پژوهش‌های ادبی فارسی را می‌توان به دو زمینه کلان بخش کرد؛ بر شکل و بر محتوا. تحقیق‌هایی که صنایع ادبی و سبک و روایت‌شناسی... را می‌کاود، ذیل پژوهش‌های شکل‌شناسی می‌گنجد. این‌گونه پژوهش‌ها به همراه پژوهش‌های زبانی بیشتر پژوهش‌های ادبی دانشگاهی ما را در بر می‌گیرد. البته در لزوم و سودمندی چنین پژوهش‌ها شکی نیست اما پژوهش بر محتوای آثار ادبی نیز بایسته است و چه بسا اولویت آن بیش از پژوهش بر شکل ادبیات باشد؛ زیرا اکنون نیاز به شناختن محتوای آثار شاخص ادبی و بیرون کشیدن آنچه به کار زندگی امروز می‌آید، بیشتر حس می‌شود. پس از اینکه با ادبیات به یاری پژوهش‌های زبانی و شکل‌شناسانه توانستیم ارتباط درست برقرار کنیم، از سه گونه سودمندی ممکن است برخوردار شویم: لذت، منفعت، هویت؛ دو مورد نخست فردی است و مورد سوم جمعی؛ و درباره هر سه جنبه باید پژوهش صورت بگیرد.

شاید تنها انگیزه بیشتر روی آوردن‌گان به ادبیات لذت باشد؛ بسیاری از پژوهش‌های ادبی نیز با شناختن فنون و ترفندهایی که خالق اثر ادبی به کار برده تا آن را از فرآورده معمولی زبانی فراتر برد، لذت ما را از ادبیات بیشتر می‌کنند. «منفعت‌هایی» که ممکن است از ادبیات ببریم بسیار وسیع است و با ادبیات تعلیمی آغاز می‌شود، یعنی آثاری که به نیت آموزش اخلاق یا مملکت‌داری یا آداب اجتماعی... خلق شده‌اند. البته کسب منفعت از ادبیات بسیار فراتر از آموزش می‌رود، و این عرصه‌ای است که بسیار نیاز به پژوهش دارد. پرسش بنیادین این است که شاعر یا داستان‌پرداز، شکل‌های هنری و آرایه‌های ادبی را محملی برای رساندن کدام پیام‌ها کرده‌است؟ باید ببینیم گذشتگان در این حامل (ادبیات) چه محمولی را حمل کرده‌اند و می‌خواسته‌اند چه چیزی را به گوش ما برسانند؟ این سخن‌های زیبا در استخدام کدام معنا است و می‌خواهد چه اخلاق و فلسفه و حکمت زندگی و انسان‌شناسی و روان‌شناسی‌ای را ابلاغ کند؟ غریبان از شکسپیر و دانتو و گوته اخلاق و فلسفه و شناخت انسان استخراج می‌کنند، ادبیات فارسی نیز قطعاً چنین استعدادی دارد و پژوهش‌های ما نباید چنین زمینه‌هایی را از دست بدهد.

فراتر از این دو، ارتباط با ادبیات سودمندی دیگری نیز دارد و آن تقویت احساس هویت جمعی ایرانیان است؛ آنان برای احساس هویت مشترک و تقویت آن، نیاز به پدران معنوی مشترک دارند و شاید شایسته‌ترین پدران معنوی را «ادبیات فارسی» به ایرانیان تقدیم می‌کند. اینکه همگی شب یلداي خود را با حافظ می‌گذرانند، از شنیدن و خواندن قصه‌های شاهنامه باهم به هیجان می‌آیند و خود را ادامه شخصیت‌های جاودانه آن می‌شناسند، هنگام ملال و شک‌های فکری، همگی خیام را همدل خود می‌یابند، در شادترین شادی‌های خود با غزل‌های مولانا هم‌نوایی می‌کنند و هنگام ارتباط با مبدأ هستی صدای مثنوی او را می‌شنوند، اینکه ادعای «همه عالم تن است و ایران دل» (نظامی، ۱۳۸۷: ۳۱) را همه باهم تصدیق می‌کنند، اینها همگی احساس هم‌خونی و هویت مشترک به ایرانیان می‌دهد؛ چیزی که نخست برای بقا و سپس برای زندگی سعادتمندانه ماها در دنیای پیچیده‌ای که در آنیم لازم است.

هویت ملی ما را تهدیدهای گوناگون و متعدد به چالش کشیده است؛ قرار دادن زبان‌های محلی مقابل زبان ملی و هویت‌سازی با آنها، هویت‌هایی که کشورهای همسایه تبلیغ می‌کنند و تنوع مذهبی و قومی ایران را دست‌آویز خود ساخته‌اند، تنگناهای اقتصادی که نارضایتی و گریز از هویت ملی را تقویت کرده، احساس بی‌ارجی و استثنا بودن در جامعه جهانی، استیلای جهانی زبان انگلیسی و فرهنگ جهانی شده همراه آن... همه اینها باعث شده که بسیار کسان از ایرانی شناختن خود دل‌خوشی نداشته باشند یا بگریزند. آنچه در این نوشته بدان پرداخته می‌شود ذیل تهدید هویتی حاصل از سیطره جهانی فرهنگ اروپای غربی می‌گنجد، که زبان انگلیسی حامل آن است.

آیا ممکن است ذهن ملت‌هایی را که خود را ادامه فردوسی و حافظ و... می‌دانند و پربارترین ادبیات جهان را دارند، چنان تغییر داد که خود را ادامه پوشکین یا شکسپیر بدانند؟ استاد شفیعی کدکنی (۱۴۰۳) نشان داده‌اند که این اتفاق برای کشورهایی چون هندوستان روی داده است و برای کشورهایی چون ازبکستان دارد روی می‌دهد؛ این خطر در کمین فرهنگ ایران نیز هست. در این مقاله مطرح خواهیم کرد که تغییر یا جعل هویت از راه‌های ظریف‌تر و بسیار نامحسوس‌تر نسبت به آنچه استاد گوشزد کرده‌اند نیز ممکن است روی بدهد. برای توضیح این مدعا، مثالی از کتابی بسیار پرخواننده در ایران می‌آوریم.

خدایان درونی بشر

در ایران دو کتاب روان‌شناسی از جین شیندا بولن، سال‌ها است که مدام ترجمه و منتشر می‌شود: «نمادهای اسطوره‌ای و روان‌شناسی زنان» (Goddesses in Everywoman) و همین عنوان برای مردان (Gods In Everyman)؛ از آنجا که این دو کتاب با چندین نام در ایران ترجمه و منتشر شده، شاید بهتر باشد من بعد در این مقاله هر دو کتاب را «خدایان درونی بشر» بنامیم. این اثر با چندین مترجم و ناشر، تاکنون شصت و دو بار تجدیدچاپ شده است (بولن، ۱۴۰۳)؛ اگر رواج شکل الکترونیک قانونی و غیرقانونی آن را نیز در نظر بگیریم، درمی‌یابیم اثری بسیار شایع است که وسعت مخاطبان آن از روان‌شناسان و متخصصان بسیار فراتر رفته. این مکتوب می‌گوید کهن‌الگوهای را که در زنان و مردان می‌زیند افشا می‌کند؛ این کهن‌الگوها چندی از خدایان یونان باستانند.

حد زیادی از جذابیت و همه‌گیری «خدایان درونی بشر» به دلیل نزدیکی‌اش به داستان‌گویی و روایت‌پردازی است.^۱ خواننده آن سیری نسبتاً دراز (بیش از هشتصد صفحه در چاپ‌های نشر آشیان) در اسطوره‌های یونان می‌کند و در این سیر کهن‌الگوی غالب خود را شناسایی می‌کند. مثلاً اگر احساس و عمل‌های «مادری» در او بیشتر باشد، خود را دیمتر، یا اگر خوی و خصلت‌های «همسری» در او بیشتر باشد خود را هرا (همچنین پرسفون = دختر / آفرودیت = معشوق / آتنا = مدبر...) خواهد شناخت. البته جمله‌ای مانند «من آفرودیتی‌ام» در ذهن خواننده تنها نمی‌ماند و تکثیر می‌شود؛ یعنی این کتاب به خواننده یاری می‌کند که یک «روایت کامل زندگی» از آفرودیت بشناسد و خود را در آن احساس کند؛ مثلاً «اگر من آفرودیت‌م لابد پدرم زئوس است...» و به احتمال زیاد خصلت‌های زئوسی در پدر خود خواهد یافت، و این فرایند ادامه می‌یابد...

بهره روان‌شناسانه این دو کتاب «آگاهانه» روی می‌دهد اما اتفاق «ناآگاهانه‌ای» که برای خواننده می‌افتد این است که در عمیق‌ترین نقطه‌های هویتی‌اش، بذر این کاشته می‌شود که خود را یونانی و اروپایی بشناسد؛ می‌دانیم که یونان و روم باستان مهم‌ترین رکن هویتی تمدن امروز جهان است؛ کم‌اینکه شیندا بولن ژاپنی-آمریکایی است. اساسی‌ترین

جمله‌ای که در ذهن خواننده این کتاب کاشته می‌شود و ریشه آن محکم می‌شود مثلاً این است: «من آفرودیتی/آفرودیت ام». ریشه آن چگونه محکم می‌شود؟ اول اینکه این کتاب در زمینه «علم» روان‌شناسی است و در دوران حاضر «علم ثابت کرده که...» قانع‌کننده‌ترین گزاره است و حتی از «تجربه ثابت کرده...» نیرومندتر است؛ ذهن خواننده کتاب هم تفاوتی میان علم ریاضی و زیست‌شناسی با علوم انسانی قائل نیست؛ آن هم روان‌شناسی که جوان است و خام. خلاصه آنکه «علم ثابت کرده من آفرودیت هستم!»

دوم اینکه «تجربه نیز ثابت کرده من آفرودیت هستم!» توصیف‌هایی که این کتاب از کهن‌الگوها ارائه می‌کند به‌گونه‌ای است که خواننده مابه‌ازاهای متعددی از خود در آن‌ها می‌یابد؛ یعنی حافظه و پیشینه خواننده هم به یاری باور تازه او می‌آید. مثلاً برای آفرودیت، کدام دختری است که در خود خلایق، زیبایی چهره و اندام، برق چشمان، پوست لطیف، عاشق خندان، فریندگی زیاد (بولن، ۱۳۹۹: ۳۱۳) نیابد؟ می‌ماند داشتن موهای طلایی (همان) که آن را هم می‌توان با آرایشگاه رفتن ماهیانه تصحیح کرد!

این کتاب میل به جاودانگی یا خداگونه بودن خواننده را هم ارضا می‌کند. خواننده‌ای که به‌ناچار اضطراب وجودی مرگ دارد، با خواندن آن متوجه می‌شود که به جای زینب یا منیژه فانی، بهتر است خود را آفرودیت باقی بشناسد. او می‌بیند نام او (و هویت برخاسته از آن) توفیق اجباری والدینش است و زمان زیادی از تخصیص آن نمی‌گذرد؛ در صورتی که خود او هم در اعماق هستی‌اش هم در اعماق زمان (زمان ازل) هرا یا پرسفون یا آفرودیت بوده‌است. این موقعیت تازه ذهنی با وضعیت عینی جامعه امروز ما نیز همخوان است؛ یعنی هر خوبی اروپایی‌گونه است و میل هرکه قصد خوب‌تر شدن دارد اروپا است. بنابراین همه چیز مهیا است تا نسخ هویتی ژرف و بنیادین اتفاق بیفتد.

البته اگر آن کتاب این را هم می‌گفت که آفرودیت «از جانب خاورمیانه (غرب آسیا) یعنی از طرف قبرس وارد یونان شده‌است» خیال شکوهمند دختری که می‌خواندش فرومی‌ریخت! این کتاب از جهتی می‌خواهد واقعیت شخص را به او بنمایاند (آگاهانه) اما از جانب دیگر (ناآگاهانه) مجازی بر مجازهای ذهنی او می‌افزاید. چرا مجاز؟ چونکه به حکم جغرافیا و تاریخ و فرهنگ، کهن‌الگوهای کسی که در زبان فارسی و ایران زندگی می‌کند، باید به سیندخت (مدبر) و رودابه (عاشق) نزدیک‌تر باشد، تا آتنا و آفرودیت. اگر هم بگوییم اسطوره‌های یونان از شخصیت‌های شاهنامه کهن‌ترند و برای کهن‌الگویی شایسته‌تر، شایستگی اسطوره‌های میان‌رودان که بسیار بیشتر است!

تلفیق و آمیزش تمدن‌ها (و هویت‌ها) به‌نحوی که همه انسان‌ها از بهترین‌های فرهنگ جهانی بهره ببرند، آرمانی پسندیده و پذیرفته است ولی آنچه دارد روی می‌دهد، به نظر می‌رسد تلفیق نیست. مولانا جلال‌الدین محمد بلخی شاهد واضحی بر این مدعا است؛ کسی را که همه چیزش شرقی است، در فرهنگ مسلط جهانی «رومی» می‌شناسند یعنی به‌جز متخصصان و باسوادان انگشت‌شمار، مولانا را همگان اندیشمند بزرگی می‌دانند که ادامه افلاطون و فلوپین یعنی «رومی» است و هر چیز او که غیررومی است تحمیل اشغال‌های سرزمینی بربرها (جنگ‌های صلیبی، فتوح عثمانیان...)؛ پس تلفیقی در کار نیست بلکه تسلط یکی و حذف دیگری مطرح است. هر انسانی (چه فرد چه ملت) نخستین حق و وظیفه‌اش این است که باقی بماند و دانشمندان علوم انسانی من جمله ادبیات و روان‌شناسی باید با برآورده کردن درست نیاز امروز جامعه، اشتباه ناآگاهانه اما خطیر این دو کتاب و امثال آن را تصحیح کنند.

اصلاح این ایراد را باید با استخراج انسان‌شناسی از شاهکارهای ادبی شاخص انجام داد، همان کاری که آنان مدت‌ها است انجام می‌دهند؛ هم‌چنین ترجمه این علوم به‌نحوی که فرهنگ نیز ترجمه شده باشد یعنی اگر متن کتاب به فارسی

برگردانده می‌شود، فرامتن آن نیز تا حد ممکن برگردانده شود. مغایر با حالت مطلوب ترجمه، حالت فعلی آن چنان است که حتی نام داستان کوتاه آهنری را به نام «هدیه مُغ» (The Gift of the Magi) به اسم «هدیه کریسمس، هدیه سال نو، هدیه مگی» منتشر کرده‌اند اما نام اصلی آن را که مرتبط با فرهنگ ایران است، بر کتابی نیافتیم. البته جدا از مسأله هویتی و جمعی، مسأله بنیادین شناخت انسان نیز مطرح است؛ چه کار کنیم که انسان خودش را بهتر بشناسد؟ آیا بیش از صد میلیون انسانی که ذهن آنان در زبان فارسی شکل یافته و در این زبان زندگی می‌کنند، با ادیب و سیزیف و تانائوس و آفرودیت خود را بهتر خواهند شناخت، یا مجنون و شیرین و کیکاووس؟ در ادامه نوشته، دو نمونه و پیشنهاد از ساختن اصطلاح و مفهوم روان‌شناسانه از ادبیات فارسی، در حد طرح ایده خواهیم آورد.

کهن‌الگوی رستم

در قصه رستم و سهراب شاهنامه می‌خوانیم که رستم پسر خود را با فریب کشت، سپس پشیمان شد و نزدیک بود از خشم و غصه خود را نیز بکشد (فردوسی، ۱۳۶۹، ۲: ۱۸۷)

همی ریخت خون و همی کند موی سرش پر ز خاک و پر از آب روی

باز کیکاووس فرزند خود سیاوش را وادار^۲ به رویارویی با دشمن کرد، و در توران کشته شد، و کیکاووس از این کار خود پشیمان (همان: ۳۸۱)

بر و جامه بدیدید و رخ را بکند به خاک اندرآمد ز تخت بلند
دیگر، در قصه رستم و اسفندیار می‌خوانیم که گشتاسپ پسر خود را با فریب‌کاری، به رویارویی با رستم فرستاد، اسفندیار کشته شد و گشتاسپ پشیمان (همو، ۱۳۷۵، ۵: ۴۲۶)

همه جامه را چاک زد بر برش به خاک اندر آمد سر و افسرش
اتفاق‌های مشابه باز هم در شاهنامه می‌افتد. اما اگر سروقت امروزه بیاییم، باز گهگاه خبر رویدادهایی شبیه آن قصه‌ها در جامعه می‌پیچد و وجدان عمومی را مجروح می‌کند؛ مثلاً مورد قتل بابک خرم‌دین (۱۴۰۳) به دست پدرش از همه معروف‌تر شد، یا قتل پسر به دست پدر در کوار (فرجامی، ۱۴۰۳) و گلپایگان (فرتاک، ۱۴۰۳). جدا از این مورد‌های حاد و کمیاب، شاید از جمله درد‌های هر ایرانی‌ای این باشد که پدرش به او خواسته یا ناخواسته آسیب‌های بزرگ زده و حالا خود پدرش باخبر است و پشیمان. حال اگر نیاز به شناخت و علت‌یابی چنان قتل‌هایی باشد و کلاً وجه آسیب‌شناسانه رابطه پدر و پسر در جامعه امروز ایران تحقیق شود، آیا نیاز به وضع اصطلاحی برای تبیین این گونه خاص از ارتباط پدر و پسر نیست؟ آیا نمی‌توان گفت پدری ایرانی که با فریب آسیبی به پسر توانمندش می‌زند و بعد پشیمان می‌شود، کهن‌الگوی «رستم» را در خود زندگی می‌کند؟ یا باید حتماً اسطوره‌ای در یونان و روم باستان یافت؛ مثلاً کرونوس که فرزندان خود را می‌خورد؟!

لشکر غم

حالات خلقی و هیجانی از هم‌دیگر متمایزند؛ می‌توانیم آن‌ها را از هم جدا کنیم و به شکل متمایز بشناسیم؛ غم، شادی، اضطراب، خشم... اما بسیار سخت می‌توان یک حالت هیجانی را «خالص» چشید^۳. نمونه را، ما با پدیده «هیجان‌های

اولیه و ثانویه» مواجهیم، یعنی ممکن است در حالِ چشیدنِ ترس باشیم اما بلافاصله تبدیل به خشم بشود و سپس تبدیل به غم بشود؛ یعنی هیجان‌ها در طولِ زمان به هم‌دیگر تبدیل می‌شود. باز ممکن است با پدیده «متموشن» مواجه بشویم؛ یعنی هم‌زمان با دارا بودنِ هیجانی، نسبت به آن حالت هیجانِ دیگری نیز داشت. نمونه را، شخص ممکن است خشمگین باشد و از اینکه خشمگین است خوشحال باشد؛ یا اینکه غمگین باشد و از اینکه غمگین است خوشحال باشد. (حافظ، ۱۳۸۱: ۴۳۸)

چون غمت را نتوان یافت مگر در دلِ شاد ما به امیدِ غمت خاطر شادی طلبیم
نیز ممکن است هیجانی غالب شود و از ظهورِ دیگر هیجان‌ها بازداری کند؛ مثلاً خشم غالب شود و ترس را سرکوب کند؛ البته هرگاه بازداریِ خشم برطرف شود، هیجانِ ترسِ سرکوب‌شده بازمی‌گردد. هم‌چنین ممکن است دچار هم‌بودیِ هیجان‌ها بشویم یعنی در زمانِ واحد هیجان‌های متفاوتی را بپیشیم. بنابراین ممکن است حالات متعددِ هیجانی عارضِ شخص بشود؛ حالاتی هم‌چون خشم و غم و ترس و کینه و اضطراب و... باهم عارضِ شخص بشوند و به یک‌دیگر تبدیل بشوند و هر لحظه‌ای یکی از آن‌ها غالب بشود. می‌توان این تفصیل را در تعبیر «لشکرِ غم» خلاصه کرد یعنی همان‌که حافظ گفته‌است. (همان: ۱۷۰، ۲۶۴، ۴۴۴، ۶۱۴)

تا لشکرِ غمت نکند مُلکِ دل خراب جانِ عزیزِ خود به نوا می‌فرستمت
شد لشکرِ غم بی‌عدد از بخت می‌خواهم مدد تا فخر دین عبدالصمد باشد که غمخواری کند
اگر غم لشکر انگیزد که خونِ عاشقان من و ساقی بدو تازیم و بنیادش
ریزد براندازیم

دوش دست‌طربم سلسله شوق تو بست پای خیل خردم لشکر غم از جا برد
تعبیر «لشکرِ غم» بسیار استعاره مناسبی است برای این وضعیتِ ذهنی و چگونگیِ رفتارِ هیجان‌ها. آیا نمی‌توان از این تعبیرِ رسای حافظ برای ضربِ اصطلاحِ روان‌شناسی در جهت تبیینِ وضعیتی که شرح داده شد، استفاده کرد؟
دیوهای که می‌توان از آن‌ها اصطلاحِ روان‌شناسی ساخت
در ادامه نوشته، چند اصطلاحِ روان‌شناسی که از ادبیات غرب (اسطوره‌های یونانی) استخراج شده می‌آوریم و سپس مشابه آن‌ها را از اسطوره‌های ایرانی؛ با این هدف که نشان بدهیم، معادل‌های نزدیکِ این شخصیت‌های اسطوره‌ای در فرهنگِ ایرانی هست، و می‌توان این اصطلاح‌ها را ترجمه فرهنگی نیز کرد.

دیونیزوسی/کندگ صفت

«دیونیزوسی» یکی از تیپ‌های شخصیتی‌ای است که شیندا بولن معرفی می‌کند. دیونیزوسی‌ها از کارهای ذهنی فراری‌اند، و حوصله اندیشیدن ندارند، و فعالیت‌هایی هم‌چون درس خواندن برایشان تحمل‌ناپذیر است. آنان بی‌چارچوبند و هیچ حد و مقرراتی برای خود قایل نیستند. «دیونیزوس» خدای شراب و شادی در اسطوره‌های یونانی است و بیشتر با مستی و شراب خوردن شناخته می‌شود. در اسطوره‌های ایرانی «کندگ» دیو مستی و سستی است و جنسیت او نر است؛ بدونِ ماده سکرآور مست است و دشمنِ سروش است. (آموزگار، ۱۳۷۴: ۳۷)

جعبه پاندورا/بوسه جهی

«پاندورا» نماد پلیدی‌ها و ناپاکی‌ها است؛ در اساطیر یونان زنی است با جعبه یا کوزه‌ای که حاوی همه بدی‌ها و مصیبت‌ها است. او هنگامی که آن جعبه را باز کرد، همه بدی‌ها و مصیبت‌ها آزاد شد و در جهان پراکند. در انسان‌شناسی، اصطلاح «جعبه پاندورا» (Pandora's box) به معنای باز کردن منبعی از مشکلات و مصیبت‌ها است که نمی‌توان آن‌ها را مهار کرد. این اصطلاح به وضعیتی اشاره دارد که یک اقدام یا تصمیم ممکن است به مشکلات و عواقب وخیم و پیش‌بینی‌ناپذیر منجر شود. «جهی» در اساطیر ایرانی منشأ همه پلیدی‌ها و آلودگی‌های زنانه و نماد روسپیگری است. او است که اهریمن را از خواب سه هزار ساله بیدار کرد؛ اهریمن هم در ازای این کار سر او را بوسید و از بوسه او همه پلیدی‌های زنانه در وجود آمد؛ بنابراین سرآغاز همه رویدادهای اهریمنی او است. (همان: ۳۴)

هیئتیزم/بوشاسبی

«هیئیس» در یونان باستان خدای خواب است؛ او را نماد خواب و آرامش می‌شناسند و اغلب با خواب‌های عمیق و نیرنگ‌های خواب‌آور مرتبط است. در روان‌شناسی، اصطلاح «هیئتیزم» به فرایندی اشاره دارد که در آن فرد به حالت خواب‌آور و پذیرش تلقین می‌رسد. هیئیس نشان‌دهنده توانایی ایجاد حالت خواب و تنبلی است و در اسطوره‌های یونانی به نیروی به خواب‌بردن خدایان و انسان‌ها مشهور است. در اسطوره‌های ایرانی «بوشاسب» دیو خواب مغرط و تنبلی است. احتمالاً دیو زن است و به دارنده دست‌های دراز موصوف است. هنگامی که خروس در بامداد می‌خواند، او همه کوشش خود را به کار می‌برد که جهان را در خواب نگه دارد. سحرگاهان پلک‌ها را سنگین می‌کند و بدین‌سان مردم را از برخاستن و رفتن به سر کار باز می‌دارد. (همان: ۳۵)

آنتایس وار/آکه‌تش وار

«آنتایس» غولی بود که هر بار به زمین برخورد می‌کرد، نیروی جدید می‌گرفت و نمی‌شد او را شکست داد مگر اینکه از زمین جدا شود. در روان‌شناسی، اصطلاح «آنتایس وار» (Antaeus Complex) برای توصیف افرادی به کار می‌رود که مقاومت شدیدی مقابل تغییر دارند و همیشه هر نوع اصلاح یا پیشرفت را انکار می‌کنند. در اسطوره‌های ایرانی «آکه‌تش» دیو انکار است که مردمان را وادار می‌کند که هر چیز خوبی را انکار کنند. (همان: ۳۷)

ارُس/وَرَن/ناهید

«ارُس» یکی از شخصیت‌های اسطوره‌ای یونانی است که به شهوت و عشق مرتبط است و در علوم انسانی نیز به کار گرفته شده؛ در روان‌شناسی اصطلاح اروتیک (Erotic) از نام او گرفته شده است. این اصطلاح به تمایلات جنسی و عشق جسمانی اشاره دارد. در اسطوره‌های ایرانی «وَرَن» دیو شهوت است؛ لقب گمراه‌کننده دارد؛ دیوی است که بدمالی و هم‌جنس‌گرایی می‌کند. (همان: ۳۶) «ناهید یا آناهیتا» یکی دیگر از اسطوره‌های شاخص ایرانی است که با نیروهای زندگی‌بخش، عشق و قدرت زایش مرتبط است. ناهید ایزدبانوی آب و باروری و عشق و زیبایی است و نماد پاکی و زایش است؛ نطفه مردان و رحم زنان را پاک می‌کند. هم‌چنین محافظ زنان و کودکان می‌شناسندش.

اریس/ایندرا

«اریس» از جمله اساطیر یونان است که نماد بی‌نظمی و هرج و مرج و نفاق می‌شناسندش. یکی از معروف‌ترین قصه‌های او ماجرای «سیب نفاق» است که منجر به جنگ تروا شد. در علوم انسانی و روان‌شناسی، از اصطلاح اریس‌گونه (Erisian) برای توصیف حالات و شرایطی که به بی‌نظمی و هرج و مرج منجر می‌شود، استفاده می‌شود. ایندرا یا ایندر در اسطوره‌های ایرانی و هندی ضد نظم و ترتیب است و مانع کستی بستن می‌شود و امشاسپند اردیبهشت به مقابله با او برمی‌خیزد. (همان: ۳۳)

نتیجه‌گیری

از جمله نیازهای زندگی امروز این است که افراد با شناختن سنخ روانی و شخصیتی خود، شناسنامه‌ای از خلیات و رفتارها و عادت‌هایشان تدارک ببینند تا در تعامل‌های اجتماعی (مثلاً ازدواج) سایش‌ها و تنش‌های کمتر، و سازگاری و هم‌جوشی بیشتر ایجاد شود. همه‌گیری و شیوع کتاب «خدایان درونی بشر» از شیندا بولن نشان می‌دهد که گویا این نیاز را در دوره حاضر و در ایران، این کتاب بیش از مشابهاتش برآورده می‌کند. در این نوشته مطرح کردیم که این کتاب خواسته و ناخواسته در کنار عوامل دیگری که در جامعه امروز وجود دارد، به احساس هویت ملی آن کسانی که مدعیات این کتاب را باور می‌کنند آسیب وارد می‌کند. دختری یا پسری که در عمیق‌ترین نقطه‌های هویتی‌اش خود را آفرودیتی یا هرکولی بشناسد، دیگر عناصر هویت‌ساز را نیز به آن الحاق خواهد کرد و خود را یک اروپایی دورمانده از اصل خویش خواهد شناخت. برای برطرف کردن این نقص نخست باید در صفحه‌های آغازین کتاب ایرادهایش را متذکر شد؛ کمااینکه مترجم به صورت موجز و مبهم آورده: «بهتر است با دیدی انتقادی کتاب را خواند؛ تا هر میزانی که کتاب به کسب شناخت بیشتر از خود کمک می‌کند، آن را به کار بندید «و از مابقی بگذرید»» (مینو پرنیانی، در بولن، ۱۳۹۹: ۶) سپس ترجمه کتاب‌های علوم انسانی از جمله انسان‌شناسی و روان‌شناسی در لایه‌های ژرف‌تر نیز اتفاق بیفتد، چنانکه می‌توان اسطوره‌شناسی درون کتاب یادشده را به اسطوره‌شناسی ایرانی ترجمه کرد و مثلاً به جای شخصیت دیونیزوسی گفت‌کنندگ صفت. اما کار نیکو کردن از پر کردن است؛ باید مطالعه ادبیات فارسی را با هدف استخراج علوم انسانی از آن بی‌آغازیم. اگر این نوع پژوهش‌ها آغاز شود، هم انسان ایرانی و سپس جهانی را بیشتر و دقیق‌تر خواهیم شناخت، هم هویت ملی و ایرانی که دغدغه اصلی این نوشته بود، محکم‌تر می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

- ۱- مترجم آثار اروین یالوم می‌گوید که روان‌شناسی وجودی را با یالوم می‌شناسند، «به این دلیل که آن را به زبانی روشن و خوش‌خوان و در قالب داستان عرضه کرد.» (حیب، ۱۴۰۰: ۳۹)
- ۲- با اینکه سیاوش از آزمون آتش سربلند بیرون آمده و گناهکاری سودابه محرز شده، مهر کیکاووس بر زنش گرم است و برای همین پسرش را به رویارویی با افراسیاب می‌فرستد، با اینکه می‌داند او کشته خواهد شد: «گویی همی‌داد دل بر شدن، که دیدار از آن پس نخواهد بدن» (فردوسی، ۱۳۶۹، ۲: ۲۴۳).
- ۳- چشیدن را به معنای «تجربه کردن» که استاد ابوالحسن نجفی پیشنهاد کرده‌اند به کار می‌بریم.
- ۴- تلخیصی از پنج دقیقه ابتدای سخنرانی مسعود فراسخو (۱۴۰۳).

منابع

- آموزگار، ژاله (۱۳۷۴). تاریخ اساطیری ایران. تهران: سمت.
- بولن، جین شیندا (۱۳۹۹). نمادهای اسطوره‌ای و روان‌شناسی زنان. ترجمه مینو پرنیانی. چاپ پنجم. تهران: آشیان.
- بولن، جین شیندا (۱۴۰۳). کتاب‌های جین شیندا بولن. B2n.ir/b95420
- حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۱). حافظ به سعی سایه. به تصحیح هوشنگ ابتهاج. تهران: کارنامه.
- حبیب، سپیده (۱۴۰۰). یالوم، پیوند علم و ادبیات؛ گفت‌وگو با دکتر سپیده حبیب، مترجم آثار یالوم. نشریه آزما. شهریور و نیمه اول مهر. شماره ۱۶۰. صص ۳۸-۴۰.
- خرمدین، بابک (۱۴۰۳). جزئیات تازه از پرونده قتل بابک خرمدین. B2n.ir/j69833
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۴۰۳). فارسی‌زدایی انگلستان در شبه‌قاره هند و آنچه روسیه با زبان اقوام آسیای میانه کرد. t.me/shafiei_kadkani/3325
- فراستخواه، مسعود (۱۴۰۳). اضطراب و آرامش. t.me/mostafamalekian/7565
- فرتاک نیوز (۱۴۰۳). راز هولناک یک قتل خانوادگی. B2n.ir/d01841
- فرجامی، عباس (۱۴۰۳). پدری به دلیل اختلافات خانوادگی پسرش را کشت. B2n.ir/r93379
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۶۹). شاهنامه. دفتر دوم. به‌کوشش جلال خالقی مطلق. کالیفرنیا و نیویورک: بنیاد میراث ایران.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۵). شاهنامه. دفتر پنجم. به‌کوشش جلال خالقی مطلق. کالیفرنیا و نیویورک: انتشارات مزدا.
- نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۸۷). هفت‌پیکر. به‌کوشش سعید حمیدیان. چاپ هفتم. تهران: قطره.

National Identity, the Damage to It by Translation, and Counteraction by Extracting Humanities from Persian Literature; A Review of Two Books by J. Sh. Bolen

Abstract

The Persian language is the most important pillar of Iran's national identity and the most important Iranian element that brings together the diversity and dispersion of the people of this land. The persistence and strength of this language will have a decisive impact on the present and future of this nation; this point makes it even more important to protect it. We are living in a period when the development of science and the dominant cultural production of the world takes place in other languages, especially English; this is where «translation» is in a critical situation. If translation is done correctly, it will make the Persian language stronger, but what we are witnessing is that most translations do more harm to this language. This paper discusses and examines the negative impact of translating a work in the field of psychology on the sense of national identity; then attempts to suggest solutions to overcome this problem, which include explaining possible errors at the beginning of the book, making the translation more intelligent, and extracting humanities from Persian literature.

Keywords: National Identity, Translation, Jane Shinoda Bolen, Literary Content Research, Myth

ویژگی‌های سبکی و زبانی در هدایت‌المتعلمین فی الطب

سارا نظام‌دوست (نویسنده مسئول)

دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان

nezamdoost_sara1365@gmail.com

خدیدجه تندکی

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، آموزش و پرورش سبزوار

khadijehtondoki@yahoo.com

چکیده

کتاب هدایت‌المتعلمین فی الطب تنها اثر به جای مانده از ابوبکر ربیع بن احمد الاخوانی بخاری است که در قرن چهارم ه. ق و به زبان پارسی به رشته تحریر درآمده و از این حیث، اولین کتاب پزشکی نوشته‌شده به زبان پارسی است. این کتاب علاوه بر فواید تاریخ پزشکی که سابقه این علم را در مشرق زمین نشان می‌دهد و نوآوری‌ها و ابتکارات دانشمندان مسلمان را در مقایسه با آراء و نظریات اطباء یونان روشن می‌سازد، به لحاظ ادبی و زبان‌شناسی و در برداشتن واژه‌های کهن فارسی نیز مهم و درخور توجه است. هدف از نگارش مقاله حاضر، تحلیل سبکی و زبانی کتاب هدایت‌المتعلمین فی الطب با روش توصیفی-تحلیلی است. نتایج تحقیق حاکی از آن است که ویژگی‌های سبکی و زبانی کتاب هدایت‌المتعلمین در سطح نظام واژگانی (ویژگی‌های صرفی) و نظام دستوری (ویژگی‌های نحوی) قابل توجه است و سبک شخصی نویسنده را رقم زده است. اخوانی بخاری توانسته است با بهره‌گیری از برخی ابزارهای بلاغی، ذکر مثال و نمونه، توضیح و برابرهایی بسیاری از واژه‌ها و اصطلاح‌ها، ذکر داستان‌های واقعی و بیان تجربه‌های شخصی، مهم‌ترین شگردهای خود را در بیان ویژگی‌های سبکی و زبانی کتاب نشان دهد؛ بنابراین موفقیت وی در کاربرد خاص فنون سبکی و زبانی، کتابش را از این جهت ممتاز نموده است.

کلیدواژه‌ها: هدایت‌المتعلمین فی الطب، اخوانی بخاری، ویژگی‌های سبکی، ویژگی‌های زبانی.

۱- مقدمه

در تحلیل متون ادبی، مباحث زیادی از جمله ساختار سبک‌شناختی یک اثر، مورد مذاقه و تعمق قرار می‌گیرد. ارزیابی این شاخه از متون، شامل علم سبک‌شناسی می‌شود. به گفته یکی از محققان زبردست این علم، «سبک به یک اثر ادبی وجهه خاص خود را از لحاظ صورت و معنی القا می‌کند» (بهار، ۱۳۸۶: ج ۱: ۱۶). در حقیقت جایی که سبک‌شناس و علم سبک‌شناسی به متون ورود پیدا می‌کند، آنجاست که «هرگاه واژه یا عبارتی به‌دوراز قلمرو هنجار اجتماعی خود به کار رود، برانگیزنده احساس غیرعادی، خنده‌آور یا مضمضکننده تواند بود» (عبادیان، ۱۳۷۲: ۴۹) که سبک‌شناس با تبحر خاص خود باید آن را بشناسد، بسامد آن را از متن استخراج و تحلیل نماید. هم‌چنین سبک‌شناس باید در تشخیص عناصر سبکی دوره‌های مختلف که «خردترین اجزای تشکیل‌دهنده سبک‌اند و از نظر زبانی خشت بنای آنند» (عبادیان، ۱۳۷۲: ۴۲) مهارت بالایی داشته باشد. ساختار زبانی، ادبی و بلاغی و محتوایی از جمله مباحث موردنظر در تحلیل و ارزیابی متون کهن فارسی از جنبه سبک‌شناختی است که می‌توان متن را بر اساس این مؤلفه‌ها و زیرمجموعه‌هایش مورد کاوش و بررسی قرار داد. پس از استخراج ویژگی‌های سبک‌شناختی یک اثر این نکته دریافت می‌شود که متون گوناگون بر اساس شباهت‌ها و تفاوت‌های این ساختارهای سه‌گانه طبقه‌بندی می‌شوند. در تقسیمات سبکی، کتاب هدایت‌المتعلمین را می‌توان جزو آثار فنی محسوب کرد. در این مقاله با توجه به اینکه تحقیق مستقلی در مورد تحلیل سبک شناختی کتاب هدایت‌المتعلمین صورت نگرفته است، برآنیم که این موضوع را بررسی نماییم و پس از آوردن مقدمه‌ای از معرفی کتاب هدایت‌المتعلمین و نویسنده آن، به بحث سبک‌شناسی اثر می‌پردازیم.

۱-۱- سخنی مختصر درباره کتاب هدایت‌المتعلمین و نویسنده آن

ابوبکر ربیع بن احمد الاخوانی بخاری، ملقب به ابوحکیم و ابی بکر، از پزشکان نامدار قرن چهارم هجری قمری است. وی از شاگردان ابوالقاسم طاهر بن عمد بن ابراهیم مقانعی رازی است که خود در محضر حکیم بزرگ زکریای رازی تربیت یافته بود. بنا بر شواهد، اخوینی بیشتر عمر خود را به طبابت سپری کرده و در درمان بیماری‌های مختلف، موفقیت‌های چشم‌گیری داشته است تا آنجایی که به «پزشک دیوانگان» مشهور می‌گردد. اخوینی بخاری، کتاب را برای استفاده عامه مردم و با انشایی ساده و نسبتاً روان فارسی دری تألیف نموده، اما بعضی از اسامی کالبدشناسی و بیماری‌ها را هم به زبان عربی نوشته است (یارمحمدی و همکاران، ۱۳۹۲: ۱۳-۱۲). این کتاب دارای سه بخش و دویست باب است. بخش اول شامل پنجاه‌ویک باب است. بخش دوم یک‌صد و سی باب و بخش سوم کتاب نیز نوزده باب دارد (اخوینی بخاری، ۱۳۷۱: ۱۱). در عصری که زبان عربی زبان علمی رایج بوده است، فارسی بودن زبان کتاب هدایت‌المتعلمین و از طرفی امتناع اخوینی از تقدیم اثر فاخر به دربار امیر وقت که خود منجر به کم بودن تعداد نسخ در دسترس کتاب هدایت‌المتعلمین می‌شود، ویژگی منحصر به فرد این کتاب است که درنهایت منجر به دور افتادن این اثر از دید پزشکان گردید (نظامی عروضی سمرقندی، ۱۹۵۴: ۱۱۰-۱۰۹).

۲-۱- پیشینه تحقیق

در پیشینه این پژوهش چنانچه بررسی شد، به کتاب‌ها و مقاله‌هایی می‌توان اشاره کرد: هدایت‌المعلمین فی‌الطب، قدیم‌ترین کتاب طبّی فارسی نوشته متینی (۱۳۴۴)، تأملی در هدایت‌المعلمین فی‌الطب نوشته هنر (۱۳۷۵)، بررسی منابع هدایت‌المعلمین فی‌الطب نوشته کرامتی (۱۳۸۰)، گفتاری درباره زندگی و آثار ابوبکر اخوینی نوشته خدادوست (۱۳۹۱)، هدایت‌المعلمین فی‌الطب، اولین کتاب پزشکی نوشته شده در زبان پارسی نوشته کلانتری (۱۳۹۴)، اخوینی بخاری از پیشگامان پزشکی در ایران نوشته حسن یارمحمدی و همکاران؛ فصلنامه تاریخ پزشکی (۱۳۹۲)، نامه‌ای به فرزند نوشته زمانی (۱۳۹۶)، نامه به فرزند نوشته اسلامی ندوشن (۱۳۹۷). هیچ‌یک از این پژوهش‌ها، به واکاوی مجاورت و مشابهت سبک‌شناسی اثر نپرداخته و صرفاً به معرفی کتاب بسنده کرده‌اند. اکنون به بررسی کتاب هدایت‌المعلمین فی‌الطب از منظر سبک‌شناسی من جمله ویژگی‌های صرفی، عناصر دستوری و زبانی می‌پردازیم.

۲- بررسی ویژگی‌های ساختار رسم‌الخطی و زبانی هدایت‌المعلمین

روش نگارش کتاب هدایت‌المعلمین شبیه آثار منشور قرون ۴ و ۵ هجری قمری است. با توجه به اینکه این کتاب یک متن علمی است، اخوینی سعی خو را بر آن داشته که اکثر جملات کوتاه و مختصر انتخاب شوند و از طرف دیگر کلمات را به گونه‌ای انتخاب کرده است که جز معنای صریح آن‌ها برداشت دیگری از آن مدنظر نباشد؛ بنابراین می‌توان این گونه بیان کرد که اخوینی مفاهیم طبّی را با رعایت اختصار و سادگی که خاص آثار علمی است، در کمال سادگی و کوتاهی بیان نموده است (Akhawayni, 1965: 15-16).

اخوینی در این کتاب از لغات و اصطلاحات علمی پارسی به فراوانی استفاده نموده است. با وجود نوشته شدن کتاب‌ها به زبان فارسی، تأثیر زبان عربی در نثر کتاب هدایت‌المعلمین در بسیاری از بخش‌های کتاب به خوبی مشهود است. عنوان بیشتر فصل‌ها به زبان عربی بوده و مؤلف بسیاری از اصطلاحات اختصاصی علمی مانند نام بیماری را به زبان عربی بیان نموده است. اینک به بررسی و تحلیل ویژگی‌های زبانی در سطح واژگانی (واژه‌ها، عبارات، اسم‌ها، حروف)، دستوری (فعل) و نیز ویژگی‌های بلاغی هدایت‌المعلمین با ذکر نمونه‌هایی می‌پردازیم که قبل از آن به ویژگی‌های رسم‌الخطی اثر اشاره خواهیم کرد:

۱-۲- ویژگی‌های رسم‌الخطی

۱-۱-۲- نوشتن «گ» به صورت «ک» / «چ» به صورت «ج» / «د» به صورت «ذ» / «که» به صورت «ک»

در کتاب هدایت‌المعلمین بنا به رسم‌الخط مرسوم حرف «گ» به صورت «ک» / «چ» به صورت «ج» / «د» به صورت «ذ» / «که» به صورت «ک» ... آمده است که نمونه‌هایی از هر کدام ذکر می‌گردد:

این مزاج، و کر= و گر، و اکر= و اگر، و اما، جن=چُن، کی= که، هرچند= هرچند، بود=بود، خورد، خوب آید= خوب آید، نیک آید= نیک آید، باید کردن=باید کردن، و بدانک، بس باید که= پس باید که، درم‌سَنک=درم سنگ، و دیگر کی اکر= و دیگر که اگر، چنانک=چنانکه، کی اندر= که اندر، و اکنون یاذ کنم= و اکنون یاد کنم (۲۲۰)، آنکه= آنگاه، تا درد کم گردد (۷۷۲)، چنانک گفته آمده است (۱۲۸) و ...

۲-۱-۲- تبدیلات رسم‌الخطی آوایی و کاربرد خاص حروف

در نسخه تصحیح‌شده دکتر جلال متینی در سال ۱۳۴۴ حروف «پ»، «ج»، «ز»، «گ» بیشتر به شیوه قدیم، به صورت «ب»، «ج»، «ز»، «ک» نوشته شده است که در برخی موارد به شکل امروزی هم دیده می‌شود. قاعده‌های «دال»، «ذال» و اتصال و انفصال نیز بر اساس نسخه اصل است. حرف ربط «که» به صورت «کی» نوشته می‌شود، «چه» نیز به شکل «چی» و «چون» به شکل «چُن» و «جُن» آمده است. اینک به ذکر نمونه‌هایی از اقسام تبدیلات آوایی و کاربرد خاص حروف می‌پردازیم.

الف- فرآیند کاهش واجی

و جزوی ازو=از او، عظیم‌تر بود (۸۰۰)، و مطرقی نیز ازین=از این، شمار بود الا آنک=آنکه از مقدار صلابت رک بوذ (۷۹۹)، بدین گونه بوذ کتر=که تو را، یاد کردم (۷۹۶)، آب نار=نار (۴۶۴)، جن=چُن=چون (۱۳۰)، و کر=گر قی کند (۱۳۲)، و فسرده=افسرده=منجمد شدن بوذ (۱۳۸)، مُرود=آمرود=گلایی (۷۷۳)، ورا=او را (۹۰)، آب خربُز (۶۱۶)، شباروز (۷۵۸) و...

ب- فرآیند افزایش واجی

که چیزی خنک اندر سینه وی آستی (۱۲۸)، و نه سخت اسطبر=سطبر و موهای زهار زوذ برآید (۱۳۷)، ان=آن (۸۹)، بیرون آید (۶۹) و...

ج- فرآیند ابدال واجی

- کاربرد «ژ» به جای «ج»: جوژه=جوجه (۷۷۴) و... کاربرد «ذ» به جای «د»: نیامذهبوذ=نیامده بود (۷۷۴)، باید=باید (۳۰۵) و...

- کاربرد «ج» به جای «چ»: چیزها=چیزها (۳۰۴)، جند بار=چند بار (۳۰۱)، هم‌چنین=هم‌چنین (۷۲۶)، چنانک (۷۷۳) و...

- کاربرد «ک» به جای «گ»: کشنیز=گشنیز، جکر=جگر، کونه=گونه، دیکر=دیگر (۴۳۸)، کردذ=گردد، اکر=اگر، آنکاه=آنگاه (۷۲۶)، کوشت=گوشت (۷۷۴) و...

- کاربرد «ب» به جای «پ»: بوست نار شیرین=پوست نار شیرین (۳۰۵)، بیوسته=پیوسته (۷۷۷)، باک=پاک (۷۷۷) و... نمونه‌های دیگر از فرآیند ابدال: استاخی=گستاخی / فام=بام / بگیریث=بگیریث / گوسپند=گوسفند / بچشکی=پزشکی / هژده=هجده / هنبازی=انبازی / ریواج، ریواس / باشگونه، باژگونه / کثیرا، کثیرا / و... .

د- فرآیند ادغام واجی

دوستر=دوست‌تر (۵۶۰)، بتری=بدتری / هیججیز=هیچ چیز و... .

۲-۱-۳- کاربرد واژگان چند شکلی

کاربرد واژگان و نگاشت آن‌ها به صورت چندشکلی از دیگر ویژگی‌های رسم الخطی کتاب هدایت‌المتعلمین است: کسنی، کاسنی/نار، انار/امرود، مُرود، انبرود/کنجد، کنجید/کهن، کئانه، کهنانه/لاکچه، لاکشه/رودگانی، روده/فور، بور/زردی، زرده/سپیده، سپیدی/شاسپرغم، شاهسپرغم، اسپرغم، سپرغم/خشم‌ناگ/خواب‌ناک، خواب‌ناگ/بیم‌ناک، بیم‌ناگ/آید، آید/نم‌ناک، نم‌ناگ و... کاربرد واژگان چند شکلی در کتاب هدایت‌المتعلمین دانش زبانی نویسنده و وسعت گنجینه لغات وی را نشان می‌دهد.

۲-۱-۴- پیوسته‌نویسی: چسبیدن حرف اضافه «به»، به کلمه بعدی

و باز بکرمابه (= به گرمابه) اندر آید (۳۷۳)، نام این غذا تا بامعا (= به آمعا) اندر بوذ (۲۷)، چشم‌ماش بمغاک (= به مغاک) رفته بوذ (۲۴۳)، و اگر بسوی (= به سوی) شمال کوه دارد (۱۵۱) بطشت (= به طشت) از وی آبی سبید و روشن بکشاید (۲۹)، بمعده (= به معده) اندر گرد آید (۳۷۶)، یاد کردم بشرح (= به شرح) (۷۷۲)، و... .

۲-۱-۵- اعراب‌گذاری کلمات

یکی دیگر از ویژگی‌های رسم الخطی کتاب هدایت‌المتعلمین، اعراب‌گذاری کلمات است که چون نویسنده بسیاری از کلمات را با اعراب نوشته است، به تلفظ صحیح این کلمات واقف می‌شویم. نمونه‌هایی ذکر می‌گردد: ببینی (۵۴۲)، بطبع (۵۵۵)، بپهلوی (۴۶۶)، بدستها (۷۳۱)، بلون (۷۰۰)، بُباشد (۵۸۷-۶۹۶)، بُباید (۷۷۹-۵۳۷-۴۲۱)، بُبرد (۵۰۷)، بُتوانی (۷۲۸)، بُشوید (۶۸۲)، بُماند (۴۴۰-۵۳۱) و... .

۲-۲- ویژگی‌های سبکی و زبانی هدایت‌المتعلمین

منظور از سبک یک شاعر یا نویسنده، مجموعه ویژگی‌هایی است که شعر او را از دیگر هم‌عصران وی، متمایز می‌سازد. اگر بخواهیم دو شاخصه مهم یک سبک را برشماریم، باید بگوییم؛ یکی خارج شدن از هنجاری که در بین شاعران یا نویسندگان به صورت یک عَرَف مرسوم شده است و دیگری بسامد و تکرار این انحراف و خارج شدن از حالت عادی است. کتاب هدایت‌المتعلمین از جمله کتاب‌هایی است که به سبب نگاشته شدن در حوزه پزشکی و رسم الخط خاص و نیز ویژگی‌های زبانی و سبکی در نوع خود ممتاز است. در اینجا به مهم‌ترین ویژگی‌های سبکی این کتاب می‌پردازیم.

۲-۲-۱- کاربرد پسوند «ناک»، «ناگ»، «گین» و «گن» بر سر صفت

کاربرد پسوند «ناک»: غم‌ناک، خشم‌ناک (۷۷۲)، خواب‌ناک (۱۸۱)، کُشت‌ناک (۶۲۳)، بادناک (۳۶۰)، بیم‌ناک (۱۸۶)، بیماری‌ناک (۱۳۴) و (۱۵۲)، بیم‌ناگ (۱۲۰)، خشم‌ناگ (۱۱۹)، خواب‌ناگ (۳۵ و ۱۱۹)، سنگ‌ناگ (۱۵۳)، شوره‌ناگ (۱۵۲)، موی‌ناگ (۱۳۴)، نم‌ناگ (۲۷۹)، نامانداگ (۱۰۳) و... . بیمارگین (۱۲۰)، حسدگین (۱۱۷)، غمگن (۸۹۳)، شوخگن (۱۵۱)، رحمگن (۱۱۷). کاربرد پسوند «ناک»، «ناگ»، «گین» و «گن» بر سر صفت در کتاب هدایت‌المتعلمین با بسامد بالا وجود دارد؛ بنابراین می‌تواند ویژگی خاص این کتاب باشد.

۲-۲-۲- کاربرد واژه‌ها و عبارات فارسی متروک و یا عامیانه

آماس سبرز (۴۶۲)، زِرک، آب نار (۴۶۴)، بی‌سولاح، ایون (۵۳۱)، ببیزد=ببیزد، جلاب، ریم کند، زهدان (۵۳۵)، حقنه کردن، گُمیز (۵۳۶)، مُرود=گلایی (۷۷۳)، کلانده (۷۷۳)، قرنفل (۷۷۶)، آروک، خوره (۳۰۲)، سفرجل (۷۷۷)، مغاک (۸۰۰).

۲-۲-۳- ارائه ترکیبات نو و ابداعی

مروارید ناسفته (۵۳۱)، زفان (۳۰۳) و (۳۰۵)، بُفشارش=فشردن (۵۳۶)، سرکای=سرکه (۱۸۲)، برتاویدن=برتابیدن (۱۸۱)، بکوارذ=بگوارد (۱۷۹)، درازآهنک (۱۷۷)، رکیب دار (۱۷۲)، بردفسیذه (۹۳)، ببذیرذ (۶۰۸)، کافنیدن، بردفسانند (۶۱۲) و...

کاربرد کلماتی که ابداع خاص نویسنده است، در این کتاب با بسامد نسبی دیده می‌شود و جزو سبک شخصی نویسنده است.

۲-۲-۴- اصطلاحات خاص پزشکی برای داروها و بیماری‌ها

غوربا، ناربا، رک باسلیق، آب تریامان، افسستین، هلیله، غافث، غاریقون، یاره فیکرا، آب کسنی، آب کشوث (۴۶۴)، قرطاس سوخته، تخم اسبغول (۵۳۰)، اقراص زرانینج، ضمادها، کهربا، جوع البقری (۵۳۳) و... کاربرد اصطلاحات خاص پزشکی بنا به اقتضای موضوع کتاب، از دیگر ویژگی‌های شخصی نویسنده محسوب می‌شود.

۲-۲-۵- کاربرد واژه‌ها و عبارات عربی

عنوان اکثر فصل‌ها به عربی است؛ ذکر العروق الغیر الضوارب (۶۳)، فی حوادث النفس (۱۸۸) و... بسیاری از عبارات به مقتضای سخن به عربی است؛ المجانب للوزن و لا وزن له، الخارج عن الطبیعه (۸۰۳) و... بسیاری از اصطلاحات علمی و امراض به عربی آمده که در برخی موارد معادل فارسی آن نیز ذکر شده است؛ اوجاع المفاصل، تفرق الاتصال (۵۵۶)، دایم الحرکه (۵۵۵)، القوه المصوره الاولى (۱۰۳)، بحفظ الصحه (۱۷۱)، عرق الذارب الذی خلقته خلقه (۸۶)، عظام الترقوه، عظام القص (۴۵) و... از دیگر تأثیرات زبان عربی بر نثر کتاب هدایت‌المتعلمین، کاربرد آیات قرآنی و احادیث است که در آن به چشم می‌خورد: انه جواد الکریم (۱۴)، فتبارک الله احسن الخالقین (۴۱)، نعوذ بالله (۵۸۲)، ان شاءالله عزوجل (۵۷) و... آشنایی نویسندگان و شاعران در گذشته با زبان عربی باعث می‌شد که خواه ناخواه آن را در گفتار و نوشتار خود به کار گیرند و جزو سبک دوره شاعر یا نویسنده محسوب می‌شد و گاهی نیز به سبب مهارت نویسنده و شاعر در کاربرد این زبان به سبک شخصی آن‌ها تبدیل می‌شد. در کتاب هدایت‌المتعلمین این ویژگی نشان از مهارت اخوینی در کاربرد و آشنایی هرچه بیشتر او با زبان عربی است.

۲-۲-۷- ساخت ترکیبات نو با استفاده از «ان» و «ات» جمع

لاگران، غمکنان، شاذمانان، بیماران، یکان یکان، کهلان، بیران (۸۰۳)، اخبارهای خوش (۱۶۵)، ناخنان، دستان، پایان، حالبان، طالعان (۹۴)، روستایان (۶۲۶) و رطوبات (۵۵۵)، علامات (۱۸۲)، رباطات (۶۲۳)، بخارات (۲۳۱)، متوسطات (۲۳)، رطوبات، طبقات (۷۷)، مشمومات (۷۹) و جمع بستن واژگان و ساختن ترکیبات و کلمات جدید از دیگر ویژگی‌های زبانی اخوینی بخاری است که بسامد بالایی در کتاب هدایت‌المتعلمین دارد.

۸-۲-۲- کاربرد زیاد جملات شرطی

و اگر سطر است... و نیز اگر (۲۵۲)، و اگر بسوی شمال کوه دارد (۱۵۱)، ازین باب اگر یاذ داری (۲۲۲)، و اگر یخ نیابد... و اگر خواب نیابد (۲۲۳)، و اگر این نیابد (۲۲۴)، بس اگر درد از مایهء کرم بوذ (۲۲۵) و چون بسامد تکرار این نوع جملات در کتاب هدایت‌المتعلمین بالاست، پس جزو ویژگی‌های زبانی نویسنده است و از آوردن نمونه‌های بیشتر صرفه‌نظر می‌نماییم.

۹-۲-۲- کاربرد مترادفات

صعب‌تر و سخت‌تر (۶۸۴)، درست تمام (۱۱۵)، کاهل و خواب‌ناگ (۱۱۹)، عیو و بانک=غیو و بانگ (۵۵۲)، (۲۵۵)، (۱۸۸)، (۳۵۰)، (۱۸۶)، (۵۷۱)، (۵۱۹)، (۷۸۲)، (۷۸۳) و کاربرد مترادفات در کتاب هدایت‌المتعلمین به سبب تکرار زیاد می‌تواند جزو سبک شخصی نویسنده باشد. کاربرد مترادفات در متن حکایت از مهارت‌های کلامی و نوشتاری نویسنده دارد و به جذاب‌تر شدن متن، اجتناب از یکنواختی و ارتباط موثر با دیگران و نیز شکل‌گیری تصویری واضح‌تر در ذهن خواننده کمک می‌کند که این ویژگی نشانگر گسترش دایرهٔ واژگانی نویسنده است.

۱۰-۲-۲- کاربرد «ی» نکرده بر سر مصدر

خاریدنی قوی (۱۳۰)، مالیدنی میانه (۴۴۸)، کداختنی کوفتنی کردنی (۶۱۲)، علاج باید کردن (۲۱۷) و

۱۱-۲-۲- کاربرد اسم نکره

یکی قصه (۱۱۰)، یکی سولاخ (۷۴)، یکی رک=رگ (۶۳)، یکی غذا (۲۴)، یکی قوت (۱۰۴) و

۳- ویژگی‌های نحوی (نظام دستوری)

۱-۳- کاربرد فعل

۱-۱-۳- کاربرد فعل ماضی و مضارع استمراری به شکل کهن

همی نهادم، همی آمد (۶۱۵)، همی داشت (۷۷۴)، همی دارد، همی افزاید (۷۷۵)، همی باید کردن (۷۷۶)، همی کویند (۷۷۷)، همی کنند (۶۱۰)، همی دهد (۶۲۹)، همی روز (۶۱۵)، نسخت کردی (۲۲۶)، استی (۱۲۸) سوختستی (۶۱۴)، بسیار دامهاستی (۶۹)، بسته استی (۴۸۱) و کاربرد افعال ماضی و مضارع استمراری به شکل کهن و به خصوص

آوردن «همی» به جای «می» بر سر این افعال، جزو ویژگی‌های نظام دستوری کتاب هدایت‌المتعلمین به شمار می‌رود که بسامد بالایی دارد.

۲-۱-۳- کاربرد افعال پیشوندی

اندر رود (۶۹) اندر آید (۶۶)، بردفسد (۶۹)، برگرفتن=برگرفتن، بزمی‌افتد=برمی‌افتد (۱۹۰)، برریزند (۲۲۲)، بازدارند (۱۹۱)، بیسوزن (۱۸۵)، فروز آید (۱۸۷)، برآمدند (۴۶۱)، برآید (۴۴۸)، فرو ریزند (۷۸۰)، فروز آمدن، فرو نیاید، برآمدن (۷۸۲)، باز نکرد، باز آید (۷۷۵)، فروز آمدن (۴۸۴) و... بسامد حروف پیشوند «اندر»، «بر»، «باز»، «فروز»، «فرو» و «باز» بیشترین بسامد و کاربرد را در ساخت افعال پیشوندی در هدایت‌المتعلمین سبب شده‌اند و جزو ویژگی نحوی این کتاب محسوب می‌شوند.

۳-۱-۳- کاربرد زیاد وجه مصدری

قی کردن، اید خوردن (۶۳۵)، باید مالیدن (۶۳۴)، باک داشتن (۲۱۷)، شستن، فصد کردن (۲۱۸)، رستن (۴۹)، استوار داشتن (۵۰)، شناختن، دانستن، شکافتن (۵۶)، جنبانیدن (۵۸)، نکرستن (۵۹)، کردانیدن، صفت کردن، کشتی گرفتن، سکند زدن، دم زدن (۶۰) و... بسامد این گونه افعال در هدایت‌المتعلمین بسیار زیاد است.

۴-۱-۳- تکرار فعل

نویسنده هدایت‌المتعلمین گاه یک فعل را بیش از سه الی چهار بار تا هشت بار تکرار کرده است که این ویژگی گاه ملال‌آور و گاه موجب آهنگین‌تر شدن متن شده است که نشانگر مهارت نویسنده در کاربرد تکرار فعل است. و روی لاغر بوذ و چشماش بمغاک رفته بوذ و بافتاب بسیار پاشیده بوذ و رنج بسیار کشیده بوذ و داروها و بویها گرم بسیار بوییده بوذ و این کس بتن بی‌موی بوذ و دایم غمناک بوذ و خامش و بزمی بسیار نکرد و ترش‌روی بوذ (۲۴۳)، اگر سبز بوذ یا زرد نشان صفرا بوذ و اگر سیاه بوذ نشان احتراق اخلاط بوذ و اگر سبیدفام بوذ نشان بلغم بوذ و اگر اکال بوذ این زود کنده شوذ (۵۲۹) و... تکرار فعل در هدایت‌المتعلمین بسامد بالایی دارد، به گونه‌ای که فعل «بود» بیشترین تکرار را دارد.

۵-۱-۳- کاربرد «نا» نفی بر سر افعال و مصادر

ناکواریدن، ناآرزو، نارفتن (۳۶۵)، آرزو ناکردن (۳۶۷)، ناتوانستن دفع کردن (۴۶۲)، آب ناخوردن (۴۴۸)، نا آرزو کردن (۷۸۳)، ناخوش بودن (۷۷۵)، ناکردن (۵۰۶)، نابوذن (۴۷۹) و... «نا»ی نفی بر سر صفت‌های مفعولی نیز دیده می‌شود مانند: ناکواریذه (۷۳۹)، ناهجنده (۹۶)، ناسفته (۴۰۷)، نابوسیده (۷۵۶) و... نویسنده در هدایت‌المتعلمین با آوردن «نا» بر سر افعال و مصادر، حالت منفی سخن خود را نشان می‌دهد.

۶-۱-۳- کاربرد ماضی بعید از بودن (بوده بود)

اگر طعام را از بس از آن کخائیده باشد بجشد بدان مزه نباشد کی اول بوذۀ بوذ (۲۶) و... کاربرد این فعل چندان چشم‌گیر نیست.

۷-۱-۳- کاربرد افعال به وجه تحذیری، امری و خطابی

وجه تحذیری، امری و خطابی، یکی از شیوه‌های آموزشی در این کتاب است: «آگاه باش که دشواری برآمدن نفث و بصاق یا از قبل بسیاری این خلط بود» (اخوینی بخاری، ۱۳۴۴: ۳۱۲). و «یاذ دار که هرگاه کی ریش را علامت کرم بیشتر بینی چنانک من یاذ کردم مرهم خنکتر سازی... و یاذ دار که چُن ریش کنده گردد مرده کرده بوذ» (همان: ۶۲۴). گاهی این کاربرد امری و خطابی، نگاهی سلطه‌گرانه را به همراه دارد که قصد نخستین این نگاه، اقناع مخاطب است: «پس باید که بنگری اندرین اسباب کی گذشتست و حاضرست جن واقف شوی بر فساد مزاج آنکه دست بغالب بری و نشنوی رای آن مردمان (همان: ۴۶۱)... من بسیار دیدم کی آن را کی استسقا کرم بود بعلاج سردکننده بهتر شد و هر که تأمل کند و بخرد نگاه کند بدانند درستی این سخن تو بدین قانون کارکن تا غلط نیفتدت» (همان: ۵۶۳). آگاه باش=آگاه باش (۷۷۳)، دانسته باش (۲۱۷) و... نویسنده معمولاً در ابتدای هر مبحث جهت تحذیر و آگاهی و تأکید به خواننده از عبارت «آگاه باش» استفاده می‌نماید.

۸-۱-۳- کاربرد «ب» تأکید بر سر افعال

جه اندر تن بسیار نماند تا ببوسدی (۷۰۷)، این اخلاط ببزاند و تب ربع و بلغمی و صفرائی و سودائی را ببراند (۷۵۴)، و جن بباشد بطشت از وی آبی سبید و روشن بکشاید و ببسوزن سرد بوذ (۲۹)، و لون و شکل آن هوای بیرونین ببدیرذ (۷۸) و... کاربرد «ب» تأکید بر سر افعال از دیگر ویژگی‌های سبکی نویسنده در کتاب هدایت‌المتعلمین است.

۲-۳- کاربرد حروف

۱-۲-۳- کاربرد انواع «را»

از انواع «را»، (رای متممی: به)، (فک اضافه-از) و (فک اضافه-برای) در کتاب هدایت‌المتعلمین به چشم می‌خورد که مثال‌هایی از هر کدام آورده می‌شود:

(رای متممی: به): و اگر این کس را خفقان افتد (۶۱۳) و دم کوتاه کند هم از سبب حجاب را (۴۷۲) و... (فک اضافه-از): کی هوش ببرذ مردم را (۶۱۷) و... (فک اضافه-برای): و هیچ مرهم یا روغن نشاید او را (۶۱۴)، و همان علامات را که سرسام را بُوذ بدید آید (۵۰۱)، و اما علامات سومزاج کرم کی مر گُردۀ را افتد آن بود کجشنکی کند دایم (۴۷۹)، گُردۀ را بیماریها آید چنانک دیگر اندامها را آید (همان)، و دیکرکونه جوانان را بُوذ و جرب جامکان را و آنکسها را که گوشت و انجیر تر بسیار خورده بوند (۲۱۷) و... کاربرد «رای» فک اضافه در هدایت‌المتعلمین از بسامد بالایی برخوردار است.

۲-۲-۳- کاربرد «مر» و «مرین» + (اسم، فعل، ضمیر) + «را»

در زمان گذشته، نویسندگان جهت تأکید سخن خود در ابتدای گروه مفعولی که در آخر آن حرف «را» آمده باشد، کلمه «مر» و «مرین» را می‌افزودند. مر خدمت خویش را (۱۳)، مر استخوان را (۱۰۲)، و مرین هر دو قوت، و مرین قوت حافظه (۱۰۴)، مر آن را (۱۰۶)، مر طعم غذا را (۳۵۸)، مر سوختگی را (۶۱۸)، تکرار ۴ بار مر جنبانیدن را (۶۱) و... بسامد این نوع کاربرد در هدایت‌المتعلمین بالاست.

۳-۲-۳- کاربرد «اندر» و «اندرین»

کی اندر وی مانده بود (۲۰)، و اما اندر منی گوهر هوایی و آتشی بیشتر است، هر تخمی یا شاخی کی اندر زمی افتاد (۲۴)، اندر وی مانند ابریشم تافته (۲۹)، بشوشه اندر ماند (۳۲۴)، اندرین صفات بهمان مقدار نقصان دارد (۶۹۷)، بمعده اندر گرد آید (۳۷۶)، و باز بکرما به اندر آید (۳۷۳)، از آن بود کی اندر غذا قوتی بود (۳۹۱)، نام این غذا تا بامعا اندر بود (۲۷) و... این مبحث جزو مباحث ویژگی‌های سبکی دوره به شمار می‌رود و بسامد بالایی در هدایت‌المتعلمین دارد.

۳-۲-۴- کاربرد حرف ربط «که»

یکی از پرکاربردترین حروف در فارسی، حروف ربط هستند که دو یا چند کلمه، عبارت و یا چند جمله را به هم پیوند می‌دهد. «و»، «یا»، «تا»، «اگر»، «که»، «ولی»، «اگرچه»، «بلکه» و «پس» از پرکاربردترین حروف ربط در زبان فارسی هستند. و اگر بگوشت بود این سبب کی قوت دافعه ضعیف شود و این خلط آنجا بماند از دو بیرون نبوذ که یا ببوسد و آمای بدید آید... و اگر باجواف اعضا بود این سبب کی قوت دافعه ضعیف شود و خلطی که بوی آید آنجا بماند سده بدید آید ازو و بدین مقدار بسنده کنیم کی یاد کرده آید. نه آنکس را کی این مقدمات و قوانین کما یاد کردیم بدین مفهوم شود بدان باقی کبر ما مندست راه تواند بردن و قیاس کردن... دانسته آمد ترا کی جگر را... و بیشتر این مواد کی متحیر شوند یا بجوف اندامها شوند یا بجرم اندامها خاصه بجرم آن اندامها کبایشان گوشت بسیار بود (۱۰۸) و...

آن گونه که ملاحظه می‌شود حرف ربط «که» به سه گونه «کی»، «که» و «ک» آمده است. کاربرد حرف ربط «که» به این اشکال بسامد بالایی در متن هدایت‌المتعلمین دارد که از آوردن مثال‌های بیشتر صرف‌نظر می‌کنیم.

۳-۲-۵- کاربرد حرف «واو» عطف

«واو» عطف در زبان فارسی نوعی از «واو» است که بین دو یا چند اسم و گروه اسمی قرار می‌گیرد و نقش‌های دستوری آن‌ها را یکسان می‌کند که در اخوینی بخاری در هدایت‌المتعلمین این نوع «واو» را بسیار به کار برده است. بگیرند شراب خوش‌بوی و بر وی افکنند کافور و عنبر و مُشک و عود هندی خام سوخته و زعفران و این بویها بیش وی بدارند و برابر بینی وی... (۳۷۳)، دانستیم کی ورا این اندام نیست... بیست و هشتم عضلها و بیست و نهم بینی و سی‌ام بُشت و بهلوه‌ها و سینه و گوشت شکم (۳۸)، اما ان چشم کمعتدل بود جنان بود کجُن بپسای نه سخت کرم بود و نه سرد و نه خشک و نه مغ افتاده باشد و نه حاحظ و دیدار چشم بغایت قوت بود و نکستن آهسته بود

نه تیز و نه بژمرده و بلک چشم نه تنک بوذ و نه سطر و مژّه چشم نه سخت کَشَن بوذ (۱۲۳)، حذر کند از غذاها و سودائی جُن کوشت کاو و اشتر و کوشت شکاریها و حلوا و نرسک و کرنب و قدید و هریسه و نان فطیر و شراب شیرین و سیاه و سطر و دایم کوشت جوژه خورد (۵۷۹) و

۶-۲-۳- کاربرد ضمائر

۱-۶-۲-۳- کاربرد ضمائر در غیر ذی‌روح

و اگر از ضعف قوه دافعه معده بوذ و روذکانشها ازو قولنج بدید آید (۱۰۷)، و آن آب کی از کوه فروذ آید و بسایه اندر بود و بسیار نبود میان وی و میان آن برفها کی ازو کداخته بوذ... (۱۶۰)، و هیئت اندامه‌ها مرکبه وی هیئتی بوذ راست و همه تن وی بیوسته بوذ (۱۱۴)، سکنه دو کونه بوذ یکی از بس زخمی یا افتاذکی بر سر و علاج وی رک زدن بوذ (۲۵۴)، و غذاء وی سی سال از شیر ایشان بوذ (۳۳۵)، اکنون بسنده کنم ازین بای و سکون و منافع وی یاد کنم (۱۷۸)، و زوج بنجم منشأ وی از میان مهره چهارم بوذ... و زوج ششم منشأ وی از میان مهره بنجم آید (۵۴) و کاربرد ضمیر در غیر ذی‌روح کاربرد زیادی در کتاب هدایت‌المتعلمین دارد. اخوینی بخاری ضمائر غیر ذوی‌الارواح را بیشتر 'او' یا 'وی' به عادت قدمای زمان خود استعمال کرده است.

۲-۶-۲-۳- ضمائر متصل مفعولی

و بدارزش تا قوت هاضمه بیزاندش و ماننده کنذش (۹۲)، و بگوهر خویش ماننده کنذش (۹۸)، بستودش (۶۱۰)، خفقان آیدش (۶۱۸) و این نوع ویژگی نیز در هدایت‌المتعلمین بسامد نسبی دارد. مهم‌ترین ویژگی‌های زبانی کتاب هدایت‌المتعلمین در سطح واژگانی و نحوی ذکر شد. اینک به برخی ویژگی‌های بلاغی این کتاب پرداخته می‌شود تا خواننده با سبک کتاب آشنا شود.

۴- ویژگی‌های بلاغی هدایت‌المتعلمین فی الطب

ادیبان و بلاغیون غربی، نظام و ساختار بلاغت را از روی اصول خطابه و سخنوری نوشتند و از این راه، پیوند خطابه را با ادبیات استوار کردند (احمدی، ۱۳۹۶: ۷۴). این پیوند، از نظریه‌های ارسطو در کتاب خطابه، کوئیتیلیان در تربیت خطیب و سیسرون در درباره خطیب سرچشمه می‌گیرد (ر. ک: مؤذنی و احمدی، ۱۳۹۳: ۱۰۰). از عصر رومیان تا قرن هجده، نقد رتوریک، رایج‌ترین رویکرد در برخورد با آثار ادبی به شمار می‌آمد؛ ولی دارای نظام و ساختاری منسجم و ثابت نبود. ارتباط میان نویسندگان و خوانندگان؛ یعنی تأثیر آثار ادبی بر مخاطب، زنده شد و نقد رتوریک (بلاغی) رسماً اعلان وجود کرد به و شاخه‌های گوناگونی تقسیم شد (مکاریک، ۱۳۹۰: ۳۷۱-۳۶۶). وجه مشترک نظریه همه آن‌ها این است که: «استفاده آگاهانه فرستنده از زبان یا هر نماد دیگر، پاسخ گیرنده و موقعیت یا بافتی که ارتباط در آن برقرار می‌شود، همگی در تعامل با یک‌دیگر هستند تا افکار، احساسات، رفتار و کنش انسان را تغییر دهند» (همان). نقد رتوریک، ریشه در گذشته‌های دور دارد؛ برای مثال، لونگینوس، حکیم مشهور یونانی، ارزش یک اثر ادبی را در تأثیر آن بر حالات خواننده یا شنونده می‌دانست (لونگینوس، ۱۳۷۹: ۱۵)؛ از این رو، می‌توان گفت هنر،

هنگامی به پروردگی می‌رسد که خاصیت اقناعی داشته باشد و اثری موفق است که در زمینه خاصی که موردنظر است، بیشترین تأثیر را بگذارد. هر اثری که مخاطب مشخصی دارد و به قصد تغییر در اندیشه و افکار گروهی نوشته شود، از این حیث که آیا توانسته به غرض خود دست پیدا کند یا نه و اگر به غرضش رسیده، این موفقیت به دلیل استفاده از چه ابزار بلاغی است، قابلیت نقد بلاغی دارد. اخوینی در مقدمه کتاب تصریح می‌کند که برای فرزندش و به درخواست او کتابی سبک و آسان در باب پزشکی می‌نویسد (اخوینی، ۱۳۴۴: ۱۴). دو جنبه مهم این کتاب، آموزشی و ساده بودن، برای مخاطبی خاص (و دیگر مبتدیان در علم پزشکی) است؛ بنابراین دو اصل، شگردهای بلاغی نویسنده را برای رسیدن به هدف آموزشی‌اش، تحلیل می‌کنیم:

۴-۱-۱- شگردهای بلاغی رسانگی بنا بر اصل آموزشی بودن کتاب

۴-۱-۱-۱ بیان ضرورت دانش پزشکی

اخوینی هدایت‌المتعلمین را به درخواست فرزندش نوشته است و در ترغیب او، کتاب را با ضرورت آموختن دانش پزشکی آغاز می‌کند و موضوع را به خوبی برای مخاطب می‌کاود تا بر مقتضای موضوع سخن بگوید. «بجشکی بیشه‌ای بود که تندرستی آدمیان را نگاه دارد و جن رفته بود بازآرد از روی علم و عمل و حاجتمند بود هر بیشه‌ای بعلم و عمل آن بیشه که میخواست بکار داشتن» (اخوینی بخاری، ۱۳۴۴: ۱۷) به مخاطب وصیت می‌کند که: «و باز اندکی از علم بجشکی بیاموزد تا تن را بر درستی نگاه دارد تا مفتعلان بجشکان تن او را هلاک نکنند» (همان: ۱۴) و نیز «اکنون دانسته شد کناچار این همه ببايد دانستن تا تندرستی شناخته آید و تا تندرستی شناخته نبود، بیماری شناخته نیاید» (همان: ۱۱۸).

۴-۱-۲- اشاره به پایان مطلب و شروع مطلب جدید

یکی از ارکان پنج‌گانه بلاغت و خطابه، ترتیب ۸ مورد است (Kennedy, 1984: 13). مرتب کردن اندیشه‌ها و موضوع بحث، سبب آسان شدن فهم مخاطب می‌شود. هرگاه مبحثی پایان پذیرد، نویسنده ذکر می‌کند که اکنون پایان بحث است و مخاطب را برای شروع فصل دیگر آماده می‌کند: «اکنون بس کنم و بذات‌الرّیه مشغول کردم» (اخوینی بخاری، ۱۳۴۴: ۳۳۳) و «اکنون از این باب آنج واجب آمد کفتم بعلاج بیماری‌های دل مشغول شوم» (همان: ۳۴۰) هم‌چنین «اکنون جن قوانین یاد کردیم ازین باب بگذریم و بیاب حذر کردن از سنک مشغول کردیم» (همان: ۴۹۲).

۴-۱-۳- لحن انتقادی نویسنده در زبان

اخوینی، آرای استادان پزشکی را آنچه در عمل مقرون به صحت یافته است، تصدیق می‌کند و آنچه را در ضمن تجربه شخصی نادرست یافته، مردود می‌شمارد. در انتقاد از تجویز جالینوس می‌گوید: «جالینوس همیکوید من از بس نضج دادم و حيله کردم تا نضج افتاد مرین اخلاط را، تو بدانک نهافتد تا طبیعت بیمار قوی نه‌کرد و این اخلاط فرمان بُردار نکردند مر بدرفتن نضج را» (اخوینی بخاری، ۱۳۴۴: ۷۵۲). گاه این لحن انتقادی، قاطعانه است: «کویند غاریقون شایسته بود ولکن استاذ ما مر یکی را بداد و نیک نیامد و همه تن ابله کرد و هلاک شد اندران و بداروی کرم هیچ دلیری نباید کردن» (همان: ۴۶۵). لحن انتقادی نویسنده از همان آغاز کتاب که ضرورت دانستن علم پزشکی را بیان

می‌کند، مشخص است: «و باز اندکی از علم بجشکی بیاموزد تا تن را بر درستی نگاه دارد تا مفتعلان بجشکان تن او را هلاک نکنند» (همان: ۱۴). این گونه تجویزهای نادانانه را بلای جان دانسته و برای تأکید بیشتر، خاطره‌ای برای فرزند ذکر می‌کند از مشاهده‌ای تلخ تا مخاطب به ضرورت دانستن این علم پی ببرد: «مردی دیدم نام وی اسمعیل طوسی که اب انکور کرک خورد از بهر تب کرم را بگفتار مردی نادان و یک غضاره ازین اب بخورد و خرد از وی زایل کشت و جندان طعام بخورد تا بمُرد» (همان: ۳۷۲).

۴-۱-۴- لحن صادقانه نویسنده

اگر میان سخن نویسنده و حال او صداقت برقرار باشد، بر مخاطب، تأثیری ویژه می‌گذارد. محی‌الدین ابن عربی راز اعجاز کلام را در صدق می‌داند. اخوینی، با اینکه در دانش پزشکی، به مرحلهٔ اجتهاد رسیده است، در بسیاری موارد، صادقانه به ندانستن خود اقرار می‌کند: «عضله را شمار نتوان کردن بحقیقت؛ ولکن جالینوس میگوید آن مقداری من شمار توانستم کردن بانصدویست و نوه عضله آمد کبشمردم... اکنون آن عضله را کجالی‌نوس شمار کردست من شمار کنم بی‌آنک مرا مشاهدت افتادستی» (اخوینی، ۱۳۴۴: ۶۰-۵۸). علاوه بر این، به فرزند، اخلاق پزشکی را گوشزد می‌کند تا فرزند نیز صادقانه و دلسوزانه در این حرفه کار کند: «و نباید کتو بدین معالجت بذلی کنی که این آن مردمان بوندکی اگر تو بجای مانی بمیرند تو باری جهد خویش بکن و آنج حق بجشکی آید بکزار» (همان: ۴۷۰).

۴-۱-۵- سخن گفتن به مقتضای مقام

سخن بر مقتضای مقام، از ابتدایی‌ترین اصول آموزش است. اخوینی آشکارا ذکر می‌کند که سخن به مقتضای مقام می‌گوید: «و دیگر را مربیه خوانند و سدیکر را حافظه خوانند و این جای یاد کردن این نیست» (همان: ۳۹). «بس اگر حیوان دیگر بود کمتر و بیشتر بود این مدت و این جایگاه استقصا کردن این مسئله نیست» (همان: ۱۵). «و چون دیر بماند بیس گردد و گر بزیز موی افتد دارالثلعب بلغمی بدید آرذ و بیمارهای دیگر که این جای استقصاء این اسباب نیست» (همان: ۳۴). گاهی نیز با تصریح به این نکته که جایگاه بحث نیست، می‌گوید که اندکی باید گفت تا نیک معلوم شود: «و این جای آن نیست کی این سخنان اینجا یاد باید کردن؛ ولکن اندکی یاد همیکنم تا هیئت نیکوتر معلوم شود» (همان: ۹۳). «و این جایگاه شرح آن رطوبات نیست ولکن من اندکی یاد کنم تا ترا دانسته آید» (همان: ۱۴۵). درازگویی و اطناب اگر به ملالت مخاطب بیانجامد، ناپسند است. اخوینی آگاهانه سخن را می‌برد تا دراز نگردد: «اینک حال شیرها برین صفت بود کیاذ کردم اگر بیش ازین بگویم دراز گردد» (همان: ۱۶۴).

۴-۱-۶- روش‌های مختصرگویی

درازگویی و اطناب اگر به ملالت مخاطب بیانجامد، ناپسند است. اخوینی آگاهانه سخن را می‌برد تا دراز نگردد: «اینک حال شیرها برین صفت بود کیاذ کردم اگر بیش ازین بگویم، دراز گردد» (همان: ۱۶۴). اینک نمونه‌های بیشتری از این نوع ویژگی زبانی ذکر می‌شود:

۴-۱-۶-۱- تکرار و تأکید عبارت

یکی از بسترهای مهم آموزش و رسانی، تکرار است: «ولکن جداکانه ذیگر باره بگویم تا شک برخیزد» (همان: ۶۷۰). تکرار می‌تواند هم سخن را به بیراهه درازگویی بکشانند و هم مؤثرترین راه رسانی باشد. اخوینی با آگاهی از این نکته، هنگام نیاز، به «تکرار» روی آورده است و گاه سخن را به مقتضای حال و مقام می‌برد تا درازگونه نگردد و اندازه کتاب از دستش خارج نشود: «و بدین جای بسیار علم است که اگر یاذ کنم از حد این کتاب گذشته آید» (همان: ۷۳) و اما از حال احتراق خون که گفته بودم بیش ازین تکرار نکنم» (همان: ۵۸۴). «و بوذ کی سبب از مزاج رحم بوذ جنانک یاذ کردهام کی یا کرم مفرط بوذ یا سرد مفرط اینجا تکرار کردن فایده نبوذ دیگر سخن گویم» (همان: ۵۴۶).

نمونه‌هایی از تکرار که برای تأکید در یادگیری آمده است: «این را ذات‌الجنب غیرخالص خوانند و فرق بدان توانی کردن میان خالص و ناخالص... و دیگر فرق بدان توانی کردن کی اگر نبض بغایت منشاری بود... و دیگر فرق بدان توانی کردن اگر نفث زودتر آید... و دیگر فرق بدان توانی کردن کی اگر دست بفشاری... و دیگر فرق نیز بدان توانی کردن که آماس ظاهر هست یا نی» (همان: ۳۳۱).

تکرار در واژه و عبارت در این کتاب، تکلف‌آمیز نیست؛ اما تکرار در بیان نکته‌ای خاص که سابقاً گفته شده است، اگر در دانستن مفید باشد، ذکر می‌شود و گرنه نیازی به دوباره گویی نیست... «ولکن جداکانه ذیگر باره بگویم تا شک برخیزد» (همان: ۶۷۰).

یا در جایی دیگر تکرار را برای درک بیشتر، ضروری می‌داند: «علاج کند بداروهاء تیز... و بشیاف الزحیر علاج کند و من تکرار میکنم تا غلط نیفتد ترا و اکنون ازینجا بگذرم» (همان: ۵۳۹). گاه تکرار را برای مخاطب ضرور می‌داند تا به او در جست و جوی علم کمک کند: «و همین مر ریش سرکودکان را نیک بوذ و من باول کتاب یاذ کردم و اینجا بازآوردم تا ترا آسانتر بوذ بیافتن...» (همان: ۵۳۸).

۴-۲-۶-۱- تشبیه

تشبیه که شگردی مهم در علم بیان است، در شیوه آموزش پزشکی اخوینی، بیش از هر روش دیگر به کار رفته است. بسیاری از تشبیه‌هایی که به کار رفته، تشبیه محسوس به محسوس است. تشبیهاتی که اخوینی آورده، مجموعه‌ای از حوادث پیرامون زندگی اوست. دانستن علم پزشکی با تشبیهات محسوس در ذهن می‌نشیند: «زبر این استخوان ساعد یکی استخوانست بهن و تنک و بردفسیده بر استخوان ساعد برکردار زخمه بربط» (اخوینی، ۱۳۴۴: ۴۶).

صوت: «و اما اگر میل دارد بسوی تری علامات وی آن بوذ کی دایم آواز وی گرفته و تیره بوذ مانده بانک سک بجه» (همان: ۱۲۸).

اندازه: «سلعه آن مرعندها بوندکبر سر مردم بدید آید جن کوز و بادام یا نیز بزرکتر و جون بجنبانی بجنبد» (همان: ۶۱۲).

حرارت: «نوعی از تب را به سفال تفسیده مانند می‌کند که اگر دست بر آن نهی، پنداری که تب نیست» (همان: ۶۰۰).

حرکت: تشبیه لرزش بدن به سوزن زدن به تن (همان: ۷۰۴).

-تشبیه نبض انسان به موج دریا که گاهی آب آن بلندتر و گاهی فروتر است: «جنانک موج دریا بوذ کز وی آب کاه بلندتر آید و کاه فروتر رود نواله نواله، این نبض نیز بر مثال بوذ جن امواج کی یک سبس دیگر برآید بزیر انگشتان بر همین مثال بوذ» (همان: ۸۰۰).

-شکل: «و شکل مثانه مانندست مر جامه [قاروره، جامها] بیشیار را کی از ابکینه کرده باشند» (همان: ۹۵).

-تشبیه منشاری به دندانهای ارّه (همان: ۸۰۰).

-تشبیه ظاهر معده به دستار پُرزدار و درّه گوسفند (همان: ۹۰).

-تشبیه طبقه‌های روده به حلقه‌های جوشن (همان).

-تشبیه قضیب به کمان (همان: ۵۱۹).

گاه برای رفع شبهه احتمالی، مشبهه را نیز توضیح می‌دهد: «و صورت اعصاب بدیدار جسمی مانده است مر خیزران را و خیزران جسمی بود دراز و صلب و مر او را مجاری نبوذ ظاهر اعنی محسوس ولکن بطبع وی مجاری بوذ ناپیدا» (همان: ۵۰).

علاوه بر تشبیه‌های ساده، تشبیه مرکب نیز در این کتاب آمده است. نویسنده هنگامی که بخواهد پویایی و حرکت و هیئت اجزایی از بدن را بنمایاند، از تشبیه مرکب بهره می‌برد. وی رگ و جریان خون در آن را به آب در جوی مانند کرده است: «و بدانک مثل رکها جن مثل جویها بوذ کز مینها آب دهد، از نخست روز بود و بتازی نهر خوانند» (همان: ۱۴۶). «و عنکبوتی اندرهم جنان بود جن ماهی میانه دام» (همان: ۷۶). «بدانک استخوانها مر تن جانوران را بر مثال ستونها است مر خانه را» (همان: ۳۸). «و مثال بار اندر رحم مثال میوه بوذ و بیش نگویم جه دراز کردذ» (همان: ۱۰۱).

۴-۱-۶-۳- ذکر مثال و نمونه

ذکر نمونه و مثال، از بدیهی‌ترین شیوه‌های آموزش است: «و هرکه مفردات نیکو یاذ کیرذ مرکبات بتواند دانستن و قیاس کرده و من اندکی از مرکبات یاذ کنم تا ترا مثال باشد و آسان بوذ دانستن» (همان: ۱۳۴). «و ان مزاج ورا طبیعی [بوذ] نه مرضی و این را معتدل نوعی کویند و من هر یکی را مثالی آرم تا ترا معلوم شود» (همان: ۱۹). «و مثال این جُنان آورده‌اند که آب انکور که همی تلخ خواهد کشتن جوش کیرذ اگر خم سر بسته بوذ خم را بدراند» (همان: ۷۳۵). «و استاذ ما جُنین کفتی جنان دان حمّی یوم را جن هیزم کرم کشته و جنان دان حمّی دق را جن هیزم اندر کرفته و نیک مثالست این مثال از قبل آنک تب دق خشک کند مر رطوبات اصلی را» (همان: ۶۴۷).

نگاه انتقادی نویسنده در ذکر مثال‌ها نیز حضور دارد: «و یکی مثال دیگر یاذ کنم ازین نغزتر اکر تو دانسته‌ای که امراض حاده را سبب عفونت صفرا بوذ و دانسته که حرکت صفرا غبّ بوذ بر تو دانستن عدد ایام بحران آسان بوذ و اکنون اکر حال این است کویم روز نخستین تب بوذ و روز دیگرم نبوذ و روز سدیکر تب بوذ و روز چهارم نبوذ و بر همین قیاس بنجم تب بوذ و ششم نی» (همان: ۷۲۵-۷۲۶).

۴-۱-۶-۴- توضیح و برابری بسیاری از واژه‌ها و اصطلاح‌ها

کتاب هدایت‌المتعلمین از جنبه واژگان و برابر نهاده‌های فارسی، عربی و یونانی، اثری ارزشمند است. این نکته نشان می‌دهد که اخوینی به‌سان کتاب‌های امروزی، گونه‌ای از فرهنگ واژگان و اصطلاحات در کتاب نوشته که در فراگیری

دانش پزشکی، سودمند است: «ببارسی نام وی استخوان تهیکاه و بتازی الخاصره و بر زهار یکی استخوانست بهن نام وی بتازی عظم العانه و بر بشت دو استخوانست ببارسی نام او بیل» (همان: ۴۵).
«نام وی اثنا عشری اعنی دوازده انگشتی و از بهر آن بدین نام خوانده اندش کدرازی این روذکانی بمقدار دوازده انگشت بانکشتان همان کس» (همان: ۸۹). «و این علت را ببارسی بر میزکویند و بتازی دوآره و بیونانی دبانیطس اعنی دولابی که از یک روی بر کردد و از دیگر روی تهی کند» (همان: ۴۷۹).

۴-۱-۶-۵- ذکر داستان‌های واقعی

اخوینی برای رفع محدودیت‌های حوزه آموزش پزشکی، مانند نبود موقعیت‌های واقعی برای تبیین برخی آزمایش‌ها و مشاهدات عینی، از داستان‌های واقعی گذشته کمک گرفته که امری بدیهی است برای تأثیر بر مخاطب. «و نام شهر بقرط انینیا بوذ، بوقت او بشهر او وبا اوفتاذ... خلقی تباه شدند، بقرط ان مردمان را علاج کرد بعضی برستند، ازو برسیدند کجرا بعضی هلاک شدند و بعضی برستند. او گفت آن کس‌ها کبمزاج خشک بودند و تنه‌ای ایشان برنبوذ کنده نکشتند و انکسها کمن تنه‌ای ایشان خشک کردم و رطوبات ایشان بیاوردم ایشان را وبا نیافت کی کنده نکشتند و ان کس‌هایی که تنه‌ای ایشان بر بماند از رطوبات کنده کشتند و هلاک شدند» (همان: ۷۶۲).

۴-۱-۶-۶- بیان تجربه‌های شخصی

تجربه‌های شخصی، یکی از راه‌های آموزش است که اندکی محدودیت تجربی آموزش را جبران می‌کند. اخوینی، دشواری رتوریک در امر آموزش پزشکی را با بیان تجربه و آزموده‌های خود رفع می‌کند و به این وجه مهم آگاه است و به فرزند می‌گوید بر سخنی که حاصل تجربه من است، اعتماد کن. یقینی که نویسنده به فرزند می‌دهد، بسیار مهم است: «و من قدر بیست سال جزین حب ندادم مر خداوندان اوجاع المفاصل را و ترکیب من و آزموده منست اعتماد کن» (همان: ۵۶۲).

نویسنده آزموده‌های خود را با فخر بیان می‌کند تا در دل مخاطب، تصویری از مردی قدرتمند نقش بندد: «و من بسیار علاج کردم بدین بیماری‌ها و هرج اینجا یاد می‌کنم، آنست کی آزموده منست و اما آنچ مرا بوید تجربت نیست یاذ نکنم و من شاکرد ابوالقاسم مقانعی‌ام و نام وی طاهر بوذ بن محمد بن ابراهیم و شاکرد محمد بن زکریا بوذ و استاذ من برای وی رفتی اندر معالجت و من هم برای ایشان میروم و نیک می‌آید» (همان: ۳۰۳).

آوردن واژه‌های «من» در جمله، تأکیدی است که با لحن اقتدار پدر برای پسر بیان می‌شود. اخوینی به امر بلاغی بیان آزموده آگاه است و برای فرزند چنین می‌گوید: «لکن من ترا ان جیزها گفتم بدین کتاب کی من آزموده‌ام مکر آن جیزی که کویم فلان جنین میکوید، ان نیازموده بوم» (همان: ۵۸۷).

نویسنده هنگامی که لحن انتقادی دارد و برای اثبات سخن خود، به بیان آزموده‌ها و مشاهده‌های چشمی خود روی می‌آورد. در باب داروی اشتباهی که استادش در درمان او تجویز کرده بود، می‌گوید: «استاد چنین گفت که اگر افراط نه خواهد کردن یک قرص بسنده بوذش و مرا یک بار ازین قرص یک درم سنگ بداد بخوردم بخواستم مردن تا باز چند روز شیر و شکر خوردم تا از ان بلا برستم» (همان: ۵۸۰). به فرزند نیز وصیت می‌کند که نا آزمودنی‌ها را بیازماید

تا بهتر پزشکی کند: «و من این هردو گونه تب دیدم و بیشتر آن بودگی برستند ترا آگاه کردم تا جایی غلط نکنی» (همان: ۷۶۷).

نتیجه‌گیری

با بررسی و تحلیل کتاب هدایت‌المتعلمین از نظر ویژگی‌های سبکی و زبانی نتایج زیر حاصل شد که:

۱- ابوبکر ربیع بن احمد الاخوانی بخاری کتاب هدایت‌المتعلمین فی الطب را برای استفاده عامه مردم و با انشایی ساده و نسبتاً روان فارسی دری تألیف نموده است. هرچند لغات کهن فارسی در آن دیده می‌شود، در مقابل اصطلاحات بدیع و خاص فارسی نیز در آن مشاهده می‌شود.

۲- به لحاظ جمله‌بندی و چگونگی نگارش آن‌ها، اکثر جملات کوتاه و مختصر و در کمال سادگی انتخاب شده‌اند. کاربرد لغات و اصطلاحات علمی پارسی و ابداع واژه جدید جهت نام‌گذاری بیماری و یا علائم از ویژگی‌های سبکی این کتاب است.

۳- ویژگی‌های سبکی در حوزه زبان‌شناسی کتاب هدایت‌المتعلمین در سطح واژگانی (واژه‌ها، عبارات، اسم‌ها و حروف) و سطح نحوی و دستوری (فعل‌ها، جملات و...) قابل توجه است؛ به گونه‌ای که در نظام واژگانی، تکرار واژه‌ها و اصطلاحات خاص، حروف، اسامی و فعل‌ها بسامد بالایی دارد. از دیگر ویژگی‌های صرفی (نظام واژگان) می‌توان به کاربرد واژه‌ها و عبارات فارسی متروک و یا عامیانه، ارائه ترکیبات نو و ابداعی، کاربرد خاص اصطلاحات پزشکی، کاربرد واژه‌ها، عبارات و ترکیبات عربی، کاربرد واژگان چندشکلی، کاربرد جمع عربی، کاربرد زیاد جملات شرطی و تبدیلات آوایی و کاربرد خاص حروف بسامد چشم‌گیری دارد. تبدیلات آوایی در سه فرآیند کاهش واجی، فرآیند افزایش واجی، فرآیند ابدال و ادغام واجی سبک دوره و سبک شخصی نویسنده را رقم زده است. حرف ربط «که» گاهی به صورت «کی» نوشته می‌شود، «چه» نیز به شکل «چی» و «چون» به شکل «چُن» و «جُن» آمده است.

۴- ویژگی‌های نظام دستوری کاربرد افعال از دیگر خصوصیات سبکی و زبانی کتاب هدایت‌المتعلمین فی الطب است. بسامد کاربرد افعال ماضی و مضارع به صورت «همی» بر سر افعال و «ی» در آخر افعال، افعال پیشوندی به صورت «فرو»، «اندر»، «باز»، «بر» و... بر سر افعال، وجه مصدری افعال، تکرار افعال، «نا»ی نفی بر سر افعال، افعال به وجه تحذیری، امری و خطابی معمولاً در ابتدای هر مبحث، کاربرد «ب» تأکید بر سر افعال و... در این کتاب بالاست که سبک شخصی نویسنده را نشان می‌دهد.

۵- کاربرد حروف خاص یکی دیگر از ویژگی‌های سبکی و زبانی کتاب هدایت‌المتعلمین فی الطب است که کاربرد «انواع را» مخصوصاً «را»ی فک اضافه قابل توجه است. کاربرد «مر» و «مرین» بر سر (اسم، فعل و ضمیر)، حرف «اندر»، حروف عطف، کاربرد ضمیر در غیر ذی‌روح و ضمیر متصل مفعولی نیز بالاست که به سبک دوره و سبک شخصی نویسنده برمی‌گردد.

۶- نویسنده کتاب هدایت‌المتعلمین فی الطب هم‌چنین توانسته است با بهره‌گیری از برخی ابزارهای بلاغی، در رسیدن به هدف خود که آموزش پزشکی به مبتدیان است، موفق باشد. ذکر مثال و نمونه، توضیح و برابری بسیاری از واژه‌ها و اصطلاح‌ها، ذکر داستان‌های واقعی و بیان تجربه‌های شخصی از دیگر شگردهای اخوینی در بیان ویژگی‌های سبکی و زبانی است و کتاب هدایت را از این حیث از دیگر کتب هم ردیف خود ممتاز نموده است.

۷- در حوزه بیان، اخوینی از تشبیهات حسّی به حسّی، بهره بسیاری جُسته و توانسته است برخی نکات انتزاعی را در امر تعلیم، برای مخاطب ملموس سازد. از تشبیه مرکّب نیز برای نمایش هیئت بیماری‌ها و کارکرد اعضای بدن بهره برده است. این‌گونه تشبیهات و مثال‌ها نشان می‌دهد که اخوینی ذهنی منطقی دارد و با روش استدلالی به پدیده‌ها می‌نگرد.

منابع

- احمدبن ربیع‌الاخوینی، بخاری (۱۹۶۵). هدایت‌المُتعلّمین فی الطب. (تصحیح جلال متینی). مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.
- احمدی، محمد (۱۳۹۶). «جایگاه نقد رتوریکی در نظریه‌ها و مطالعات ادبی». فصلنامه بلاغت کاربردی و نقد بلاغی، سال اول، شماره ۱، صص ۶۳-۴۹.
- اخوینی بخاری، احمدبن ربیع (۱۳۷۱). هدایت‌المُتعلّمین فی الطب. مصحح: جلال متینی. مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.
- اخوینی بخاری، ابوبکر، (۱۳۴۴). هدایت‌المُتعلّمین فی الطب. به کوشش جلال متینی. مشهد: دانشگاه مشهد.
- بهار، محمدتقی. (۱۳۸۶). سبک‌شناسی یا تاریخ تطور نثر پارسی، ج ۱ و ۲، تهران: زوار.
- عبادیان، محمود. (۱۳۷۲). درآمدی بر سبک‌شناسی در ادبیات فارسی. تهران: آوای نور.
- عنصرالمعالی، کیکاوس‌بن‌اسکندر. (۱۳۷۷). گزیده قابوس‌نامه. به کوشش نرگس روان‌پور. چاپ سوم، تهران: قطره.
- لونگینوس. (۱۳۷۹). در باب شکوه سخن. ترجمه رضا سیدحسینی. چاپ اول، تهران: نگاه.
- مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۹۰). دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر. ترجمه مهراں مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.
- مؤذنی، علی محمد، احمدی، محمد. (۱۳۹۳). «درآمدی بر جایگاه فرآیند اقناع در فنّ خطابه و مطالعات ادبی». پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت، سال ۳، شماره ۲، صص ۹۳-۱۱۱.
- نظامی عروضی سمرقندی، احمدبن عمر. (۱۹۵۴). چهارمقاله. به تصحیح محمد معین. تهران: دانشگاه تهران.
- یارمحمدی، حسن؛ دانش‌فرد، بابک؛ بهمنی کازرونی، محمدحسین. (۱۳۹۲). «اخوینی بخاری، از پیشگامان پزشکی در ایران». فصلنامه تاریخ پزشکی، سال پنجم، شماره شانزدهم، صص ۲۷-۱۱.

Kennedy, George Alexander, (1984), New Testament Interpretation through Rhetorical Criticism, Chapel Hill: University of NorthCarolina Press.

Akhawayni, (1965), Hedayat Al Motaallemin Fil Teb, Matini J, editor. Mash-had: Mashhad university press.

Rhazes (Mohamad Bin Zakarya al Razi), (1962),»Alhawi Fitteb»,Vol 11, In-dia, Hyderabad: Osmania University.

Sajadi MM, Bonabi R, Sajadi MR, Mackowiak PA, (2012), Akhawayni and the first fever curve, Clin Infect Dis, 55(7): 976-80.

Ibn-Sina, (1991),»Al-Qanun Fit-Tibb», Translated by Abdurrahman Sharafkan-di, Vol 4, Tehran: Soroush. [in Persian].

Yarmohammadi H, Dalfardi B, Ghanizadeh A. Jovein, (2013),»Al-Akhaway-ni and the early knowledge on circle of Willis «Int J Cardiol; 168(4):4482.

Stylistic And Linguistic Features In The Hedayat-ul-Mutaalemin at al-Tebb

Sara Nezamdoost (Responsible author)

PhD in Persian language and literature, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran

nezamdoost_sara1365@gmail.com

Khadijeh Tondoki

Master of Persian Language and Literature, Sabzevar Education, Sabzevar, Iran

khadijehtondoki@yahoo.com

Abstract

The book «Hedayat-ul-Mutaalemin at al-Tebb» is the only remaining work of Abu Bakr Rabi bin Ahmad al-Akhwini Bukhari, which was written in the Persian language in the fourth century A. H. , and in this respect, it is the first medical book written in the Persian language. In addition to the benefits of medical history, which shows the history of this science in the East and clarifies the innovations and initiatives of Muslim scientists compared to the opinions and ideas of Greek doctors, this book is literary and linguistically and in terms of taking the words Old Persian is also important and worthy of attention. The purpose of writing the present article is to analyze the style and language of the book Hedayat-ul-Mutaalemin at al-Tebb with a descriptive-analytical method. The results of the research indicate that the stylistic and linguistic features of Hedayat-ul-Mutaalemin book are significant at the level of the lexical system (morphological features) and grammatical system (syntactic features) and have determined the author's personal style. Akhwini Bukhari has been able to show his most important tricks in expressing the stylistic and linguistic features of the book by using some rhetorical tools, mentioning examples and examples, explaining and equivalents of many words and terms, mentioning real stories and expressing personal experiences; Therefore, his success in the specific application of stylistic and language techniques has distinguished his book from this point of view.

Keywords: Hedayat-ul-Mutaalemin at al-Tebb, Bukhari brotherhood, stylistic features, linguistic features.

جلوه‌های ساده‌نویسی در تاریخ بلعمی (با بررسی لایه‌های پنج‌گانه سبکی)

فاطمه نعنافروش (نویسنده مسئول)

دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان

F.nanaforush@gmail.com

محمد مصطفی رسالت پناهی

دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کاشان. دبیر ادبیات آموزش و پرورش کاشان

resalat@grad.kashanu.ac.ir

چکیده

تاریخ بلعمی، یکی از متون کلاسیک تاریخ‌نگاری در زبان فارسی، نوشته ابوعلی بلعمی، وزیر سامانیان است. این اثر برگردانی از تاریخ طبری است که به زبان فارسی نوشته شده و یکی از قدیمی‌ترین نمونه‌های نثر فارسی به‌شمار می‌رود. بلعمی در ترجمه و بازنویسی این اثر، آن را ساده‌نویسی کرده و ویژگی‌های مختلف سبکی را در آن رعایت کرده است. جلوه‌های ساده‌نویسی نثر بلعمی را می‌توان با بررسی لایه‌ای سبک اثر بررسی کرد و دلایل و اهداف نویسنده از گزینش شیوه‌های ساده‌نویسی را از خلال متن جست‌وجو نمود. سبک‌شناسی لایه‌ای یکی از روش‌های جدید در بررسی متون کهن است که به تحلیل سبک و ساختار زبانی و محتوایی لایه‌های مختلف یک متن می‌پردازد. در این روش، به‌جای نگاه یکپارچه و کلی به متن، آن را به لایه‌های مختلف تقسیم کرده و هر لایه را به‌صورت جداگانه تحلیل می‌کنند. تحلیل لایه‌های سبکی در آثار تاریخی می‌تواند ما را با روند تحول زبان فارسی و شیوه‌های نگارش به‌ویژه نگارش متون تاریخی در دوره‌های مختلف آشنا کند. در باب تاریخ بلعمی نیز این روش کمک می‌کند تا تأثیرات فرهنگی و تاریخی بر زبان و ادبیات دوره‌ای که بلعمی این اثر را در آن نوشته است، شناسایی شود.

کلیدواژه‌ها: تاریخ بلعمی، ساده‌نویسی، لایه آوایی، لایه بلاغی، لایه نحوی، لایه واژگانی.

۱. مقدمه

در تاریخ نگاری ایرانی، آثار مختلفی در زمینه ثبت و تحلیل رویدادهای تاریخی تألیف شده است که هریک به نحوی از اندیشه‌ها و دیدگاه‌های سیاسی، اجتماعی و دینی زمان خود تأثیر پذیرفته‌اند. یکی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین این آثار، تاریخ بلعمی است که در آن، به رغم ارائه روایتی تاریخی از وقایع، هم‌زمان، با استفاده از ابزارهای زبان شناختی مختلف، بر ادبی شدن اثر نیز افزوده است.

زبان و سبک نگارش تاریخ بلعمی آن را ابزاری برای انتقال اطلاعات تاریخی و اندیشگانی روزگار خود قرار داده است. حساسیت صاحب اثر بر سادگی و شیوایی کلام و دقت در نویسندگی برای انتقال درست مفاهیم و پیام‌های تاریخی، این اثر را در دسته آثار منثور ادبی نیز قرار می‌دهد.

سبک‌شناسی لایه‌ای یکی از رویکردهای جدید در تحلیل و بررسی سبک‌های زبانی است. این رویکرد با توجه به ساختارهای زبانی، متن را به لایه‌های مختلف تقسیم می‌کند و به تجزیه و تحلیل هر لایه می‌پردازد. هدف سبک‌شناسی لایه‌ای، شناخت عمیق‌تر و دقیق‌تر از عناصر سبکی، نحوه به‌کارگیری آن‌ها و تأثیر کلی آن‌ها بر مفاهیم و پیامدهای متن است.

در سبک‌شناسی لایه‌ای، می‌توان لایه‌های مختلفی هم‌چون آوایی، واژگانی، نحوی و معنایی را شناسایی کرد. این رویکرد به محققان امکان می‌دهد که ساختار و محتوای هر لایه را به صورت جداگانه بررسی کرده و تعامل میان این لایه‌ها را مورد مطالعه قرار دهند. برای مثال، در لایه آوایی، توجه به ریتم و آهنگ کلام، در لایه واژگانی توجه به انتخاب واژگان خاص، و در لایه نحوی، به ساختار جمله‌بندی و پیچیدگی‌های نحوی پرداخته می‌شود. «تفکیک این لایه‌های زبان برای مطالعه سطوح زبانی سبک بسیار کار آمد است. و یک سبک معمولاً به خاطر کاربردهای خاص عناصر زبانی از دیگر گونه‌ها و سبک‌ها فاصله می‌گیرد.» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۳۹)

در این تحقیق، تلاش خواهیم کرد تا رویکردهای بلعمی را در ساده‌نویسی در لایه‌های سبکی مطالعه و بررسی کنیم و جلوه‌های ادبیت متن را مشخص نماییم.

نثر دوره‌ی سامانی، نثری ساده و به دور از آرایش و آرایش کلام است و تنها هدف نویسندگان در این دوره حفظ فرهنگ ایرانی است. حرکت فرهنگی سامانیان زمینه مناسبی برای رشد و گسترش زبان فارسی فراهم ساخت و توجه و علاقه بیش از اندازه ایشان به زبان فارسی در شکل‌گیری نهضت ترجمه آثار به خصوص آثار عربی به فارسی تأثیر به‌سزایی داشت. در این دوران گسترش زبان فارسی کار را به جایی رسانده بود که از علاقه مردم به عربی روز به روز کاسته شد و عده بیشتری را به این فکر واداشت تا کتب عربی را به فارسی ترجمه کنند. اصرار مترجمان در عصر سامانی به استفاده از واژه‌ها و ترکیبات و تعبیرات فارسی برای ادای مفاهیم گوناگون، به نوعی بازآفرینی مبتکرانه و نوآورانه نویسندگان فارسی زبان است.

زبان عربی که در طول دو قرن غلبه، فرصت هر نوع بروز و پیدایش را از زبان و ادب فارسی گرفته بود، در این دوران به مدد حمایت پرشور سامانیان از ادب فارسی رفته رفته از رونق افتاد و نویسندگان و شاعران مجال خودنمایی در عرصه زبان فارسی را یافتند و «از راه‌هایی مثل اشتقاق و استفاده از پسوندها و پیشوندها و ترکیب‌آفرینی که از منابع عمده استعداد گسترش زبان فارسی است» (یوسفی، ۱۳۸۶: ۲۹۸) به ابداع کلمات و ترکیبات جدید پرداختند.

تاریخ بلعمی، ترجمه و تألیف ابو علی محمد بن محمد البلمعی وزیر سامانیان، از تاریخ الرسل و الملوك امام محمد بن جریر طبری به فرمان ابوصالح منصور بن نوح سامانی است که در سال ۳۵۲ ه. ق از عربی به فارسی برگردانده است. ابوعلی محمد بلعمی دومین وزیر از خاندان بلعمیان از افاضل عصر خود بوده است.

انسجام و پختگی نثر در عین سادگی و ویژگی سبک تحریر کتب فارسی در قرن چهارم است. این برجستگی سبکی در تاریخ بلعمی نیز مشهود است و نویسنده جز بیان معنی و پختگی در کلام به چیز دیگری نمی‌اندیشد. شمیسا در سبک نثر معتقد است که تاریخ بلعمی به دلیل دارا بودن ویژگیهای کامل نثر دوره سامانی و نیز از آنجا که بلعمی جزو اولین و شاخص‌ترین نویسندگان این سبک است، به نثر بلعمی هم شهرت دارد. (شمیسا، ۱۳۷۷: ۲۳)

دو کتاب ترجمه تفسیر طبری و ترجمه تاریخ طبری یا همان تاریخ بلعمی از متون نثر مشهور و قابل توجه هستند که هم از «قدیمترین نمونه‌های موجود در نثر فارسی به شمار می‌روند که در عین حال هم از آنچه تعبیر ادبی خوانده می‌شود خالی نیست». (زرین‌کوب، ۱۳۸۳: ۹۹) و «هم یادگار فعالیت این دوران در قلمرو نثر دری محسوب می‌شوند و حاکی از جنب و جوش ادبی و علمی قابل ملاحظه‌ای در عصر سامانی هستند». (همان، ۱۳۸۳: ۱۰۲)

دقت در تاریخ بلعمی که نمونه بارز نثر ترجمه در عصر سامانی است، این نکته را آشکار می‌کند که مترجم کتاب با ترفندهایی آن را از «صورت ترجمه به هیأت تألیف درآورده است» (صفا، ج ۲، ۱۳۸۸: ۶۱۹) تا اثری مستقل با مهر و نشان خود برجای گذارد.

بلعمی در انتخاب واژگان همان لغات فارسی را به کار می‌برد و از به کار بردن لغات تازی اجتناب دارد، این خصیصه تاریخ بلعمی را گنجینه‌ای از لغات فارسی نموده است.

از خصوصیات برجسته نثر دوره سامانی پرداختن به معنا است و نویسندگان کمتر به آرایش سخن توجه دارند. نویسندگان تاریخ بلعمی نیز تنها به بیان گزارش تاریخ می‌پردازد و در هیچ جای آن بر توصیف و تخیلات ذهنی تکیه نمی‌کند. هدف او زنده نگاه داشتن فرهنگ و باورها و اعتقادات ایرانیان است در نتیجه به دنبال ایجاد فضایی برای فضل فروشی نیست و این موجب می‌شود تا نثر تاریخ بلعمی، نثر ساده و به دور از پیچیدگی‌های زبانی و فهم آن برای خواننده سهل الوصول‌تر باشد. حتی گاه از به کار بردن کوچک‌ترین تشبیهات نیز خودداری می‌کند و کلام را به صورت روایی و داستانی به ثبت می‌رساند.

رویکرد سامانیان حفظ زبان فارسی، و ترغیب نویسندگان در بهره‌گیری از واژگان فارسی نیز از دلایل رویکرد بلعمی به ساده‌نویسی است.

۲. بیان مسئله

تاریخ‌نگاری در ایران دوره‌های گوناگونی را پشت سر گذاشته و در هر دوره، ویژگی‌های زبانی و سبکی خاصی به خود گرفته است. تاریخ بلعمی، یکی از نخستین آثار تاریخ‌نگاری به زبان فارسی، جایگاه ویژه‌ای در تاریخ ادبیات فارسی دارد. این کتاب به دلیل ویژگی‌های زبانی و سبکی‌اش مورد توجه پژوهشگران ادبیات و زبان فارسی قرار دارد.

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های تاریخ بلعمی، ساده‌نویسی و سادگی زبان آن است که باعث شده اثر بلعمی برای مخاطبان عمومی قابل فهم‌تر باشد. این سادگی زبانی نه تنها فهم مطالب را برای خوانندگان آسان‌تر می‌سازد، بلکه نمایانگر مراحل اولیه شکل‌گیری زبان فارسی نوشتاری نیز هست.

با توجه به اهمیت این موضوع، پژوهش حاضر به بررسی جنبه‌های ساده‌نویسی در تاریخ بلعمی می‌پردازد و به سؤالاتی هم‌چون موارد زیر پاسخ می‌دهد:

چه عواملی موجب شده است که تاریخ بلعمی به‌عنوان یک اثر ساده‌نویسی شناخته شود؟

ویژگی‌های زبانی و سبک نوشتاری بلعمی که باعث سادگی این متن شده‌اند، چیست؟

این مقاله تلاش خواهد کرد با تحلیل سبک ساده‌نویسی بلعمی، به شناخت بهتری از تاریخ بلعمی و سیر تطور زبان فارسی دست یابد.

۳. ضرورت تحقیق

تحقیق در مورد ساده‌نویسی در نثر بلعمی از چند جهت حائز اهمیت است:

نخست، نثر بلعمی به‌عنوان یکی از اولین متون تاریخی به زبان فارسی، نمونه‌ای ارزشمند از شیوه بیان و نگارش در دوره‌های اولیه زبان فارسی است. مطالعه و تحلیل این نثر، به درک بهتر از تحولات زبانی و ادبی نثر در آغاز دوران اسلامی کمک می‌کند.

دوماً، بلعمی با ساده‌سازی و روان‌نویسی تاریخ طبری، نقش مهمی در دسترسی عموم به دانش تاریخی ایفا کرده است. بررسی روش‌ها و تکنیک‌های ساده‌نویسی او می‌تواند به پژوهشگران و نویسندگان امروزی کمک کند تا با شیوه‌هایی مؤثر و ساده، متون علمی و تاریخی را به مخاطبان منتقل کنند.

سوماً تحلیل نثر بلعمی و بررسی ویژگی‌های زبانی و ساختاری آن، به علاقه‌مندان به ادبیات و تاریخ‌نگاری فارسی این امکان را می‌دهد که تأثیرات فرهنگی و اجتماعی این اثر را بر ادبیات و جامعه ایرانی بهتر درک کنند. به‌طور کلی، پژوهش در این زمینه به شناخت بهتر آثار ساده‌نویسی فارسی و شیوه‌های روایت در آثار اولیه کمک شایانی می‌کند.

۴. جلوه‌های ساده‌نویسی در لایه‌های مختلف سبکی:

الف: لایه آوایی

در بررسی ساده‌نویسی در لایه آوایی نثر بلعمی به جنبه‌هایی از زبان و صدا در متن او توجه می‌شود که موجب سادگی و روانی بیشتر آن شده است. این لایه شامل آهنگ و موسیقی کلمات و هماهنگی‌های آوایی است که به خوانایی و روانی متن کمک می‌کند. بلعمی در جمله‌بندی‌های خود از ساختارهایی استفاده کرده که کوتاه، ساده و با ضرب‌آهنگ یکنواخت باشند، به‌طوری که خواننده بدون مکث و پیچیدگی خاصی بتواند متن را دنبال کند.

یکی دیگر از ویژگی‌های لایه آوایی در نثر بلعمی هماهنگی صوتی بین واژگان و جملات است که باعث ملایمت بیشتری در خوانش متن می‌شود. این هماهنگی‌ها در ترکیب واج‌ها و رعایت توازن بین آن‌ها به خواننده کمک می‌کند، تا متن را به‌آسانی و با احساس روانی بیشتری بخواند. به‌طور کلی بلعمی با بهره‌گیری از این عناصر آوایی متنی پدید آورده که نه تنها از لحاظ محتوایی بلکه از نظر لحن و صدا نیز جذاب و ساده‌خوان است.

بررسی قلمرو آوایی متن کتاب مارا به این حقیقت می‌رساند که نویسنده هیچ‌گاه در پی آهنگین کردن سخن خود و یا شعریت بخشیدن با رعایت موسیقی خاص به نثر نیست. در بحث آوایی آنچه بیش از همه توجه را جلب می‌کند تغییرات تلفظی و متغیرهای تاریخی است که متناسب با زمان خود به کار گرفته شده است. نظیر:

بلند تلفظ کردن مصوت کوتاه (اشباع): این جهان فریشتگان را داد و دو هزار سال ایشان داشتند. (ص ۱۱)

تغییر مصوت: تا آن روز که این جهان رُستخیز برانگیزد این روزگار هفت هزار سال باشد. (ص ۱۷)

حذف (تخفیف): گیومرث آگه شد و ایشان را گفت. (ص ۸۳)،

ابدال: و قلم را بفرمود تا بر لوح نبشتی هرچه تا قیامت خواهد بودن. (ص ۲۰)،

ولیکن مرا در میان ایشان انبیا و اولیا و صالحان باشند و علما وزهاد و حکما و عباد و پرهیزگاران باشند. (ص ۴۳)

و حجر اسود سنگی بود از سنگ‌های بهشت و سپیدتر از ماه بودی. (ص ۵۹)

دست بریده بر سَفَط اندر نهاد، و سوی شاپور فرستاد، و نامه نبشت. (ص ۶۲۷)

عوامل موسیقایی چون تکرار واج‌ها، جناس و سجع در این متن با هدف برقراری توازن در لحن و افزایش سادگی، سهولت و روانی متن است.

ب: لایه واژگانی

بلعمی به جای استفاده از واژگان پیچیده و ناآشنا، از کلمات رایج و ساده در فارسی بهره می‌برد. این کار، نه تنها فهم متن را برای خواننده ساده‌تر می‌کند، بلکه به خواننده غیرمتخصص نیز اجازه می‌دهد تا با محتوای تاریخی اثر به خوبی ارتباط برقرار کند. در یک بررسی اجمالی و آماری در بحث واژه در تاریخ بلعمی به نتایج زیر دست یافتیم. لازم به ذکر است بیشتر واژگان تاریخ بلعمی در هر صفحه اسم و فعل است و همه جا به غیر از تعدادی از صفحات مقدمه تعداد افعال به میزان قابل توجهی بیش از اسمها است.

برای نمونه آمار ده صفحه از کتاب به شرح زیر است.

ص ۱	ص ۳	ص ۲۴	ص ۸۶	ص ۱۰۰	ص ۱۶۲	ص ۳۸۱	ص ۴۴۷	ص ۶۱۳	ص ۶۳۳
۱۰۳	۶۵	۷۵	۱۱۴	۱۱۲	۱۱۲	۱۲۳	۱۳۱	۱۰۴	۱۵۳
۲۱	۲۵	۳۱	۶۱	۶۸	۷۱	۹۴	۷۳	۵۹	۶۴
۸۲	۴۰	۴۴	۵۳	۴۴	۴۱	۲۹	۵۸	۴۵	۸۹
۱۶	۱۰	۱۱	۵	۸	۱۲	۴	۱۳	۱۳	۵
۶۶	۳۰	۳۳	۴۸	۳۶	۲۹	۲۵	۴۵	۲۲	۸۴
۱۳	۱۵	۳	۸	۸	۱۲	۴	۴	۱۱	۸
۷۵	۱۵	۱۳	۱۹	۱۸	۱۰	۳	۲۱	۱۱	۵۱
۷	۱۰	۲۹	۲۶	۱۷	۲۰	۲۲	۳۳	۲۳	۳۰

درصد	ص ۱	ص ۳	ص ۲۴	ص ۸۶	ص ۱۰۰	ص ۱۶۲	ص ۳۸۱	ص ۴۴۷	ص ۶۱۳	ص ۶۳۳
عربی	٪۱۵	٪۱۵	٪۱۴	٪۴	٪۷	٪۱۰	٪۳	٪۹	٪۱۲	٪۵
خاص	٪۱۵	٪۳۷	٪۶	٪۱۵	٪۱۸	٪۲۹	٪۱۳	٪۷	٪۲۴	٪۸
ذات-عام	٪۸	٪۴۰	٪۳۱	٪۵۷	٪۴۸	٪۳۰	٪۸۸	٪۶۱	٪۷۹	٪۶۲
ذات-معنی	٪۹۱	٪۶۰	٪۷۰	٪۴۲	٪۵۰	٪۷۰	٪۱۲	٪۳۸	٪۲۱	٪۳۷

درصد کل	
٪۸	عربی
٪۱۶	خاص
٪۶۲	عام-معنی
٪۴۱	عام-ذات

استفاده از واژگان رایج فارسی و کاهش واژگان عربی:

با وجود اینکه زبان فارسی در دوره بلعیمی تحت تأثیر واژگان عربی بوده است، او از به‌کارگیری گسترده واژگان دشوار عربی خودداری کرده و در مواردی که واژه‌های عربی استفاده کرده است، آن‌ها را به شکلی ساده‌تر و متداول آورده است. با توجه به تعداد افعال و نیز فارسی بودن آن‌ها تنها اسم‌های عربی را مشخص کرده‌ایم که درصد کل آن ۸٪ است. بر اساس این آمارگیری دلالت‌های هشت گانه‌ی واژه را بررسی می‌کنیم:

دلالت اول: حسی یا انتزاعی بودن

اسامی ذات و عام حسی و اسامی ذات و خاص حسی‌تر و اسامی معنی و عام ذهنی‌اند. بر اساس این آمارگیری درصد مجموع اسامی «ذات و عام» و «ذات و خاص» ۵۷٪ است و درصد اسامی «عام معنی» ۶۲٪ است که این اختلاف آنچنان چشم‌گیر نیستو نوعی تعادل را در متن ایجاد می‌کند. (با توجه به بسامد اسامی خاص در کل متن به نظر می‌رسد در یک آمارگیری کلی بسامد لغات حسی بیشتر خواهد بود.)

دلالت دوم: شفافیت

این مورد نیز به تعداد واژگان ذات و خاص و عام برمی‌گردد که البته در کل متن (هرچند در این چند صفحه تقریباً به یک اندازه‌اند) بسامد تعداد واژه‌های خاص و ذات به شفافیت متن می‌افزاید.

دلالت سوم: عموم و خصوص

بسامد بالای اسم‌های خاص (نوع) و همین‌طور عام ذات (جنس) متن را حسی‌تر و پویاتر می‌کند.

دلالت چهارم: نشان‌داری یا بی‌نشانی

واژه‌ها در متن تاریخ بلعیمی در درجه‌ی صفر سبک هستند و در بردارنده‌ی هیچ معنای ضمنی نیستند.

دلالت پنجم: عامیانگی و شکوهمندی واژگان (بافت)

واژه‌ها در متن تاریخ بلعمی عامیانه نیستند ولی بسیار ساده و قابل فهم به دور از هر نوع معنی‌سازی‌های مجازی می‌باشد. هم‌چنین نویسنده به طور کلی هیچ اصراری در به‌کارگیری لغات کم کاربرد و نامأنوس ندارد. در نثر بلعمی البته نوعی تشخص در کاربرد بعضی واژگان دیده می‌شود که این دسته از واژه‌ها را خاص می‌سازد. نمونه این واژگان مانند، مقدار: سن / سیاست: مجازات کردن / تنگ شدن: کم شدن / جایگاه: سرزمین / پایان: بالا، دیدار: آشکار / بار: اجازه / هزیمت: شکست خوردن / اندیشیدن: ترسیدن، / سبک: تند / گران: سنگین به هر روی اصل در تاریخ بلعمی سادگی و سلامت نثر است که روش خاص نویسنده در نثر او را به چنین ویژگی رسانده است.

دلالت ششم: ابداع

در تاریخ بلعمی هیچ واژه‌ی نوساخته‌ای نیافتیم که حاصل ابداع و نوآوری نویسنده در وارد کردن یک صورت زبانی جدید به دایره‌ی واژگان ادب فارسی باشد. واژگان همه عادی ولی به دلیل کهنگی والا و شکوهمندند. در تاریخ بلعمی واژه‌ها عادی نیستند، ابداعی هم نیستند، اما تسلط بر لغات فارسی و کاربرد درست و عالمانه‌ی آن‌ها و نیز بسامد واژگان کهن فارسی نظیر، انباز: شریک، مزگت: مسجد، موزه: کفش، زی: سوی، فروختار: فروشنده، کشتاورزان: گشاورزان و... بر شکوهمندی و در نتیجه ادبیت متن می‌افزاید.

دلالت هفتم: رمزگان

رمزگان این کتاب را نیز می‌توان وجود معنی‌دار واژگان فارسی دانست که به صورت هدف‌دار متن جدید را از متن کتاب منبع متمایز می‌کند و اصرار نویسنده را به بیان قدرت و شکوه زبان فارسی نشان می‌دهد. واژگانی نظیر، نخستین به جای اولین، همداستان به جای موافق یا گرامی به جای احترام و میانگین به جای وسطی در جملات زیر:

گفتند نخستین تو چوب خویشتن می‌افکنی یا ما افکنیم؟ (ص ۲۷۶)

تا این مهمان نان بخورد تا او را گرامی کرده باشی. (ص ۲۷۲)

سه پسر بود مهم‌ترین را (نام) طوج و میانگین را سلم و کهنترین را نام ایرج. (ص ۱۰۱)

قابیل گفت: من همداستان نباشم. (ص ۶۶)

دلالت هشتم: ارجاع

هیچ نوع واژه و یا عبارتی در معنای ضمنی، کنایی یا استعاری دیده نمی‌شود و ارجاعات همه صریحند.

ج: لایه‌ی نحوی

از نظر نحوی تاریخ بلعمی یکی از متون منسجم و سالم به شمار می‌آید. توجه خاص نویسنده به سادگی نوشته باعث شده است، که کتاب از حیث سلامت زبان و عدم انحرافات و دگرگونی‌های نحوی سرآمد و مثال زدنی باشد و نمونه‌ی اعلای دستور تاریخی زبان فارسی در دوره‌ی خود قرار گیرد.

کیفیت واژه‌چینی در جمله:

در تاریخ بلعمی معمولاً محور همنشینی واژگان حفظ می‌شود و جملات در درجه صفر زبان است و یعنی ارکان جمله در جای خود قرار می‌گیرند و نهاد که از مهترین ارکان جمله است در ابتدا و فعل در آخر جمله می‌آید. در مقاله دگرگونی‌های جمال‌شناسانه در متون نثر یکی از جلوه‌های هنجار گریزی بلاغی در متون نثر را همین کاربردهای بلاغی

جمله می‌داند. (دگرگونی‌های جمال‌شناسانه در متون نثر مرسل، ۱۴۰۱: ۳۵۳ تا ۳۸۸) اصرار نویسنده تاریخ بلعمی بر چینش قاعده مند ارکان جمله در راستای رسیدن به اصل ساده‌نویسی است و هر جا جابه‌جایی در ارکان جمله صورت گیرد و تغییری در محور همنشینی به وجود آید به دلیل تأثیر نویسنده از نثر منبع است.

کوتاه و مستقیم و مستقل بودن جملات:

بلعمی از جملات کوتاه و مستقیم بهره می‌گیرد و از ساختارهای پیچیده و جملات طولانی اجتناب می‌کند. این ویژگی باعث می‌شود متن روان‌تر و ساده‌تر باشد و خواننده بتواند بدون زحمت اضافی متن را دنبال کند. جمله‌ها در تاریخ بلعمی عموماً از یک‌دیگر مستقل و ساده‌اند و هر کدام حامل رساندن یک خبر تاریخی به شمار می‌روند. به همین دلیل در این کتاب فعل بیشترین تعداد واژه را به خود اختصاص می‌دهد.

نمونه‌ای از این جملات در کتاب:

یک روز بامداد برخاست مردی بدر شهر آمد و بانگ کرد بشارت. او را پیش ملک آوردند. ملک را گفت خدای عز وجل شب دوشینه مرگ بلشکر سنحاریب برافکند و همه بمردند و هلاک شدند. (ص ۴۴۷)

و گویند شعیا هنوز زنده بود شعیا ایشان را پند داد، ایشان آهنگ کشتن وی کردند، شعیا بگریخت و بمیان درختی اندر شد. ابلیس بیامدو ریشه دستار شعیا بگرفت تا ایشان بدانستند که به میان آن درخت است و آن درخت با وی بدو نیم کردند. (ص ۴۴۸)

ملک وزیران خویش را گفت این مرد چیست این را چه باید کردن ؟ (ص ۶۰۳)

گفت گاوی بیاوردند و بادی در گوش گاو بدمیدند تا دو گاو گشت و لختی گندم خواست و زمین بشکافتند و تخم در وی بپراکندند و بکشتند هم در ساعت برآمد و سبز شد و زرد گشت و بدرویدند و پاک کردند و آس کردند و پختند و بخوردند هم اندر یک ساعت. (ص ۶۰۳)

د: لایه بلاغی

ساده‌نویسی در لایه بلاغی تاریخ بلعمی به معنای استفاده از زبانی شفاف، دقیق و بدون پیچیدگی‌های ادبی و آرایه‌های بلاغی پیچیده است. بلعمی در ترجمه تاریخ طبری، روشی را در پیش گرفته که به فهم بهتر و آسان‌تر رویدادها کمک کند و در عین حال زیبایی و تأثیرگذاری زبان را نیز حفظ کند. او در ترجمه خود، توجه ویژه‌ای به ساده‌سازی و روان‌سازی لایه بلاغی دارد تا مفهوم وقایع به صورت روشن و قابل درک به خواننده منتقل شود.

عدم استفاده از آرایه‌های ادبی پیچیده:

در این کتاب از آرایه‌های ادبی مانند استعاره‌های پیچیده، تشبیه‌های نامأنوس و جناس‌های سنگین کمتر استفاده شده است. بلعمی بر این باور بوده که ساده‌نویسی و پرهیز از آرایه‌های زبانی غیرضروری به فهم سریع‌تر و بهتر متن کمک می‌کند.

نمونه‌هایی از آرایه در تاریخ بلعمی:

تشبیه

و آن سنگ اسپید بود، هم‌چون ماه بتافتی و... (ص ۵۷)

دست از جیب دراعه برکشید سپید هم‌چون ماه... (ص ۲۷۵)

کنایات

آب از چشم دویدن: کنایه از اشک ریختن

موسی را از درد آن آب از چشم بدوید و برخاست... (ص ۳۴۰)

چشم داشتن: کنایه از انتظار کشیدن

موسی را وحی که من هرون را فلان وقت پیش خویش برم، موسی چشم همی داشت... (ص ۳۵۱)

تنگ دل بودن: کنایه از غمگین بودن

و موسی به طبع خویش تنگ‌دل بود، دانست که پیغام‌گزاران را دلی باید فرخ... (ص ۲۶۸)

تشخیص:

به گوشه‌ی کوه طور سینا، شب فراز آمد و باد برخاست... (ص ۲۶۳)

مجاز:

آب: مجاز از اشک

و هر آبی که از چشم او فرود آمد... (ص ۵۵)

پادشاهی نمرود: مجاز از سرزمین و منطقه‌ی حکومتی نمرود

بدو بگرویده بودند، و از پادشاهی نمرود بیرون شدند... (ص ۱۳۵)

گیاه: مجاز از صحرا

و گوسفند خانه ایشان داشتندی و به گیاه بردندی... (ص ۲۵۹)

جادو: مجاز از جادوگر

به خبر اندر ایدون گویند که سه هزار جادو کرد... (ص ۲۷۵)

نشستن: مجاز از حاکم شدن

و چون از پس پدرش بنشست و تاج بر سر نهاد... (ص ۶۲۶)

تمرکز بر روایت داستانی و توصیف واقع:

بلعمی در تاریخ‌نگاری خود، به جای پرداختن به جنبه‌های احساسی و شاعرانه، بر روایت واقعی و ساده وقایع تمرکز

کرده است. او سعی کرده است که تا حد ممکن، روایات تاریخی را بدون اغراق و در قالبی واقع‌گرایانه ارائه دهد.

استفاده از تعابیر روشن و صریح:

بلعمی به جای استفاده از زبان پیچیده و کنایه‌های سنگین، از تعابیر صریح و بدون ابهام استفاده می‌کند. این ویژگی

به خواننده کمک می‌کند تا بدون نیاز به تفسیر و تلاش اضافه، مفهوم متن را درک کند.

ی: لایه‌ی ایدئولوژیک سبک بلعمی

از بررسی سبک تاریخ بلعمی قبل از هرچیز به این نکته پی‌می‌بریم که این کتاب گزارش‌گونه‌ای است از تاریخ ایران و

جهان از آغاز آفرینش.

در تعریف گزارش آن را به مطلبی اطلاق می‌کنند که از شرح، بیان، تفسیر، تحلیل مطالب و نیز علل مسائلی خاص گفت‌وگو می‌کند و گزارش‌نویسی عبارت است از به تحریر درآوردن اخبار، اطلاعات، حقایق و علل مسائل و رویدادها، تجزیه و تحلیل منطقی و متوالی آن‌ها که بر دو اصل ساده‌نویسی و سالم‌نویسی استوار باشد.

وجود ویژگی‌هایی چون شرح و بیان وقایع تاریخی و به تحریر درآوردن اخبار و روایات گذشتگان با نثری کاملاً ساده و خالی از هر نوع آرایه ادبی و تخیل‌پردازی تاریخ‌بلعمی را به یک گزارش تاریخی مبدل کرده است. گزارشی که بزرگترین هدف نویسنده در آن این است که تصویر روشن و کاملاً واضحی از تاریخ اقتدار ایرانی به وصف بکشد. اما کدام ویژگی نثر این کتاب را در زمره متون منشور ادبی درآورده و شایستگی تحقیقات ادبی را یافته است.

سادگی از ویژگی‌های نثر دوره سامانی است. اما به غیر از این به نظر می‌رسد نویسنده این کتاب سترگ در ساده نوشتن اصرار زیادی دارد و مهم‌ترین وظیفه خود را ساده و مفهوم نوشتن می‌داند. این مساله از خواندن همان سطور ابتدایی کتاب خود را نشان می‌دهد.

دلایل زیر نشانگر اصرار و تمایل خاص نویسنده به ساده‌نویسی است:

عدم وجود هیچ نوع موسیقی و آهنگ در کلام نشان دهنده این مطلب است که نویسنده به هیچ‌وجه با شعرگونه شدن نثر خود موافق نیست تا جایی که در لایه آوایی تنها متغیرهای تاریخی جلب توجه می‌کند و عواملی چون واج آرایی و به ندرت بدیع لفظی با اینکه وجود دارند آنچنان هنری و هدفدار به نظر نمی‌رسند.

یکی از ویژگی‌های سادگی کلام استفاده از کلمات مأنوس و پرکاربرد است. نویسنده تاریخ‌بلعمی با وجودی که می‌تواند به جای تمام کلمات عربی موجود معادل فارسی شده آن‌ها را بگذارد از این کار امتناع می‌کند و لغات مصطلح عربی در فارسی را عیناً به کار می‌برد و حتی به گفته بهار لغات تازی آن از دیگر متون نثر هم عصرش بیشتر است. (بهار، ۱۳۸۶، ج ۲: ۱۰) در لایه واژگانی سبک وجود لغات کهن فارسی و نیز معادل‌های فارسی برای کلمات عربی نثر منبع، بر ادبیت متن افزوده است.

سلامت نثر از نتایج ساده‌نویسی است و یکی از نشانه‌های سلامت نثر تسلط به نحو و دستور زبان است از نظر نحوی تاریخ‌بلعمی از هر جهت نثری قوی و بی اشکال دارد.

رعایت نظم در کنار هم نهادن ارکان اصلی جمله و نزدیکی این ارکان به یکدیگر، به کاربردن جملات کوتاه و تابع افعال نثری روشن و قابل فهم را رقم زده است. وجود احتمالی جای‌گردانی‌های نحوی درپاره‌ای موارد، به دلیل تأثیر ترجمه است نه لزوماً تغییر معنای بلاغی جملات. در واقع رعایت ساختار دستور زبان فارسی نحو پایه مؤلف این کتاب را شکل می‌دهد. که این نیز نشانه اصرار نویسنده به نشان دادن قدرت نحوی زبان فارسی است.

محمدتقی بهار در مورد سادگی نثر کتاب چنین تعبیر می‌کند: «... طوری ساده بوده که پیر زنان ایرانی هم قادر به استفاده از قرائت آن بوده‌اند.» (بلعمی، ۱۳۸۸، مقدمه مصحح: شش)

این سادگی و روان بودن بدان جهت است که نثر کتاب از دو آفت مصون مانده است: یکی از تأثیرپذیری بیش از اندازه از اسلوب عربی و دیگر از «واژه‌های فارسی مشکل و نامأنوس».

در این رابطه، باید به بررسی ادیبانه محمدتقی بهار در مورد تاریخ‌بلعمی توجه نمود. وی درباره ویژگی نخست گوید: «قدرت قلم مترجم سعی داشته که هر چند بتواند کلمات عربی را به لغات و کلمات و ترکیبات فارسی برگرداند و اسلوب فارسی را از دست ندهد. بدین سبب کتاب مزبور از تاریخ‌بی‌هقی و کلیله و دمنه نصرالله مستوفی به فارسی

نزدیک‌تر و از مشکلات لغات و اصطلاحات عربی وارسته‌تر و ثریست بسی ساده و فصیح و مانند آب روان...». (بلعمی، ۱۳۸۸، مقدمه مصحح: شش)

البته تاریخ بلعمی در حالی از اسلوب عربی دوری کرده است که خود، ترجمه یک متن عربی است و از این نظر، شرایط برای تأثیرپذیری کاملاً فراهم بوده است.

همچنین محمدتقی بهار در مورد ویژگی دوم نویسد: «لغات فارسی کهنه در آن یافت می‌شود ولی پیداست که در همان زمان ترجمه سعی شده است حتی‌الامکان از لغات شعری و کلمات غیرمأنوس احتراز شود و اگر لغتی هم هست که امروزه نظر مشکل و وحشی می‌آید بواسطه گذشت زمان و دوری عصر ما از آن روزگار است...» (بلعمی، ۱۳۸۸، مقدمه مصحح: شش)

هرمان اته آلمانی نیز در بررسی سبک نگارش تألیفات تاریخی از جمله تاریخ بلعمی گوید: «در مرز نثر شاعرانه و نثر علمی فارسی، تألیفات تاریخی جا می‌گیرد... تاریخ‌طبری بلعمی [ترجمه] مدتی مدید نه تنها از لحاظ زبان، بلکه از لحاظ ارزش تاریخی هم‌مهمترین اثر منشور ادب قدیم ایران شمرده شد...» (اته، ۱۳۵۶: ۲۸۰)

حامد منتظری مقدم در مقاله شناخت کتاب تاریخ بلعمی (شناخت کتاب تاریخ بلعمی، ۱۳۸۱: ۲۳۲ تا ۳۶۰) به طور مفصل به توضیح این راهکارها می‌پردازد. وی فشرده و خلاصه‌نویسی با رویکرد حذف پاره‌ای موارد و عناصر تاریخی مثل، نام‌های راویان و اسناد، نام اشخاص غیر مهم، اشعار و مرثی، خطبه‌های خلفا است که از نگاه نگارنده کتاب غیر ضروری است، صورت می‌گیرد. ابتکار و نوآوری در تدوین متن که منجر به ترجمه آزاد از تاریخ با ویژگی‌های زبانی و ادبی و حتی فکری متناسب با ذهن و ضمیر نویسنده و متناسب با فضای فرهنگی محیط زندگی نویسنده. این امر نویسنده را از تقلید صرف دور کرده و به نوعی ابتکار نائل می‌سازد.

نتیجه‌گیری

کتاب تاریخ بلعمی اگر چه یک ترجمه است و از این نظر ارتباطی تنگاتنگ با متن اصلی دارد خود یک منبع تاریخی کهن است که تنها با یک قرن فاصله با اصل خود نگارش یافته است. وی با نوآوری و ابتکار در پرداخت حوادث چهره‌ای دیگر میان تاریخ‌نگاری در قرون نخستین پس از اسلام نمایانده است.

تاریخ بلعمی یکی از نخستین نمونه‌های ساده‌نویسی در نثر فارسی است که در آن، مترجم با توجه به مخاطب خود، به‌جای استفاده از زبانی پیچیده و فنی، از واژگان و عبارات ملموس و ساده استفاده کرده است. این ویژگی‌ها در لایه واژگانی این اثر، نشان از تلاش نویسنده برای ایجاد ارتباطی روان و قابل درک با خوانندگان دارد و باعث می‌شود این متن به عنوان یکی از آثار ارزشمند در تاریخ‌نگاری فارسی شناخته شود.

ساده‌نویسی بلاغی تاریخ بلعمی، کتاب را به اثری قابل فهم و روان برای طیف گسترده‌ای از مخاطبان تبدیل کرده است. بلعمی با تمرکز بر شفافیت و بیان مستقیم، توانسته است وقایع تاریخی را به شیوه‌ای روایت کند که هم برای خوانندگان عام و هم برای علاقه‌مندان به تاریخ جذاب و قابل درک باشد. ساده‌نویسی در تاریخ بلعمی به نوعی پل ارتباطی بین زبان علمی و رسمی طبری و فهم عموم مردم آن دوره تبدیل شده و توانسته اثری به یادماندنی و قابل دسترس برای عموم ایرانیان به جای بگذارد. بلعمی در ترجمه تاریخ طبری تلاش کرده است تا با بهره‌گیری از زبان

ساده و قابل فهم، تاریخ و وقایع را به مخاطب فارسی‌زبان نزدیک‌تر کند و با ایجاد تحولی در زبان و نشر فارسی، اثری درخور مخاطب عام ایجاد کند.

در راستای رسیدن به اصل ساده‌نویسی برای انتقال کامل مفاهیم با دقت در متن منبع یعنی تاریخ طبری، نویسنده یا مترجم کتاب تدابیر دیگری نیز اندیشیده است که مجموعه این راهکارها توانسته کتاب وزین تاریخ بلعمی را به متنی فاخر مبدل سازد.

بیان گزارش گونه روایت‌های تاریخی نیز شگرد دیگر بلعمی در ساده‌سازی و روان‌نویسی اثر است. بلعمی با این اقدام توانست بخشی از اشکالات و نقایص کتاب مبدأ را نیز برطرف کند و سر در گمی خواننده به دلیل اطلاعات ضد و نقیض موجود در تاریخ طبری را برطرف نماید. هم‌چنین وی با تغییر عنوان‌های تاریخ طبری و انتخاب عنوانی مناسب و سازگار با روحیه ایرانی و متناسب با گرایشهای ملی و قومی توانست در درک و فهم مفاهیم تاریخی موثر واقع شود.

منابع

- اته، هرمان، (۱۳۷۷)، تاریخ ادبیات فارسی، ترجمه رضا زاده شفق، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، چاپ اول.
- بلعمی، ابو محمد بن محمد، (۱۳۸۸)، تاریخ بلعمی، به کوشش محمد پروین گنابادی، تهران: زوار، چاپ چهارم.
- بهار، محمد تقی، (۱۳۸۶)، سبک‌شناسی، تهران: امیرکبیر، چاپ نهم.
- خطیبی، حسین، (۱۳۸۶)، فن نثر در ادب فارسی، تهران: زوار، چاپ سوم.
- دولت رفتار حقیقی، مریم، سپهری، محمد، تاریخ نگاری دوره سامانیان، نشریه پژوهش نامه انتقادی متون، فروردین ۱۳۹۹، شماره ۷۷، صص ۱۰۱ تا ۱۱۳.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۳)، از گذشته ادبی ایران، تهران: سخن، چاپ دوم.
- شمیسا، سیروس، (۱۳۷۷)، سبک‌شناسی نثر فارسی، تهران: میترا، چاپ دوازدهم.
- صفا، ذبیح الله، (۱۳۸۸)، تاریخ ادبیات در ایران، تهران: فردوس، چاپ هفدهم.
- فتوحی، محمود، (۱۳۰)، سبک‌شناسی، نظریه‌ها رویکردها و روش‌ها، تهران، سخن.
- منتظری، حامد، (۱۳۸۱)، شناخت کتاب تاریخ بلعمی، نشریه تاریخ اسلام در آینه پژوهش، پاییز، صص ۲۳۱ تا ۲۶۰.
- نعافروش، فاطمه، خراسانی، محبوبه، مدرس زاده، عبدالرضا، (۱۳۹۵)، شیوه‌های تأثیرپذیری در نثر فارسی
- یوسفی، غلامحسین، (۱۳۶۸)، کاغذ زر، تهران: سخن، چاپ دوم.

Aspects of Simplicity in Writing in the *Tārīkh-i Bal‘amī* (A Study Based on the Five Stylistic Layers)

abstract

Tarikh Balami is one of the classical texts of historiography in the Persian language, written by Abu Ali Balami, the Samanid vizier. This work is a translation of Tabari's history written in Persian and is considered as one of the oldest examples of Persian prose. In translating and rewriting this work, Balami has simplified it and observed various stylistic features on it.

The effects of the simple writing of Balami's prose can be investigated with a layared analysis of the style of the work and searching for the author's reasons and goals for choosing simple writing methods through the text.

Layered stylistics is one of the new methods in the study of ancient texts, which analyzes the style and linguistic and content structure of different layers of a text. In this method, instead of looking at the text as a whole, they divide it into different layers and analyze each layer separately.

The analysis of stylistic layers in historical works can introduce us to the evolution of the Persian language and the ways of writing, especially the writing of historical texts in different periods. Regarding Balami's history, this method helps to identify the cultural and historical influences on the language and literature of the period in which Balami wrote this work.

Keywords: Balami history, simple writing, phonetic layer, rhetorical layer, syntactic layer, lexical layer

تحلیل درون‌مایه‌های عشق در «۷۷ شعر از احمد شاملو» و «حالة حصار» و «الأعمال الشعرية الكاملة» از محمود درویش

کوثر نقی‌زاده

دانشجوی کارشناسی ارشد مترجمی زبان عربی دانشگاه دامغان

k.naghizadeh@std.du.ac.ir

هانیه غفاری سروسنایی

دانشجوی کارشناسی ارشد مترجمی زبان عربی دانشگاه دامغان

pardisghaffari@gmail.com

شهربانو سلمانی

دانشجوی کارشناسی ارشد مترجمی زبان عربی دانشگاه دامغان

salmanishahrbanoo7@gmail.com

چکیده

آلام، لازمه عشق است و عاشقی چیزی جز تاب‌آوری در برابر آلام نیست. این مقاله به مطالعه تطبیقی مفهوم عشق در اشعار احمد شاملو و محمود درویش می‌پردازد. هدف این پژوهش، مقایسه دیدگاه‌های این دو شاعر برجسته در مورد عشق است. ما به دنبال این پرسش هستیم که رنج عشق در اشعار شاملو و درویش در چه محتواهایی بیان شده است. این پژوهش نشان می‌دهد که اگرچه شاملو و درویش از عشق به شکل متفاوتی سخن گفته‌اند، اما هر دو آن را عاملی می‌بینند که انسان را به مقاومت و ایستادگی فرامی‌خواند و او را در مواجهه با چالش‌های اجتماعی و فردی یاری می‌رساند. در مجموعه شعری «۷۷ شعر احمد شاملو» و مجموعه «الأعمال الشعرية الكاملة» و «حالة حصار» از درویش نشان می‌دهیم که شاملو عشق را نیرویی رهایی‌بخش و انسانی می‌بیند که در کنار رنج، امید را به ارمغان می‌آورد؛ اما، درویش عشق را مفهومی اجتماعی و ملی معرفی و آن را به مبارزه با ظلم و اشغال مرتبط می‌سازد. تضاد میان امید و ناامیدی، دوری از معشوق و تاثیراتش و... تحلیل می‌شود. در نهایت، نتایج نشان می‌دهند که عشق در اشعار هر دو شاعر مفهومی چندبعدی دارد. عشق، به‌عنوان نیرویی فردی و هم‌جمعی، به‌طور عمیقی با رنج و امید پیوند دارد. هر دو شاعر عشق را نیرویی عمیق و فراتر از رابطه فردی به تصویر می‌کشند. شاملو آن را تجربه‌ای آزاد در برابر محدودیت‌های اجتماعی و فردی ارائه می‌دهد، اما درویش عشق را در پیوند با وطن و مبارزه مردم برای بقا و هویت می‌بیند.

کلیدواژه‌ها: مطالعه تطبیقی، درون‌مایه، درد، عشق، شاملو، درویش.

مقدمه

ادبیات تطبیقی پژوهشی بین رشته‌ای است که به مطالعه روابط بین ادبیات کشورهای متفاوت با هم و تحلیل ارتباط بین ادبیات با هنرها و علوم انسانی و یا سایر رشته‌ها می‌پردازد. «ادبیات تطبیقی یعنی مطالعه ادبیات در آن سوی مرزهای یک کشور خاص، و مطالعه ارتباط ادبیات با دیگر حوزه‌های دانش بشری چون علوم، فلسفه، علوم اجتماعی، تاریخ، هنرها، ادیان و... به طور خلاصه ادبیات تطبیقی، به معنای مقایسه ادبیات یک کشور با ادبیات یک یا چندین کشور دیگر و نیز مقایسه با دیگر حوزه‌های دانش انسانی است» (الخطیب، ۱۹۹۹: ۵۰). ادبیات تطبیقی در عقیده شُورل (Souiller) «مطالعه تطبیقی آثاری است که برخاسته از زمینه‌های فرهنگی گوناگون اند» (شُورل، ۱۹۹۷: ۹)؛ شُورل ادبیات تطبیقی را در پنج محور کلی از جمله: مطالعه تأثیرات، تاریخ اندیشه‌ها، مطالعه انواع ادبی، مضامین و نقد جدید می‌داند. قصد داریم در این پژوهش براساس محور مضامین به تحلیل اشعار احمد شاملو و محمود درویش بپردازیم.

آلام، لازمه عشق است و عاشقی چیزی جز تاب‌آوری در برابر آلام نیست. عاشق که به عشق حقیقی گرایش پیدا کند، به اقتضای ذات عشق باید حقیقت خود را در عمق وجود معشوق محو کند و آزار، درد و مشقت را بدون شکایت و اعتراض تحمل نماید. زیرا «ذات عشق سرشته از تضاد و تناقض‌های فراوانی است که قیاس‌های منطقی را برای فهم حقایق عشق باطل و عاری از معنی می‌کند. بنابراین، عشق، هم درد است و هم درمان» (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۵۰). انسان در درون خود همیشه نوعی خلأ و کمبود را احساس می‌کند و چه بسا این خلأ ناشی از عشق باشد به همین دلیل برای برطرف کردن آن مجبور است به درد کشیدن روی می‌آورد. در اشعار شاملو و درویش، عشق به شکل‌های مختلفی از جمله: وصف معشوقه، در انتظار معشوق، غم و اندوه ناکامی از عشق، دوری از معشوقه و... نمایش داده می‌شود.

در برخی اشعار احمد شاملو، غم و عشق به‌طور هنرمندانه‌ای در هم تنیده شده‌اند و بازتابی از نگاه انسانی و عمیق او به زندگی و جهان‌اند. در ۷۷ شعر از احمد شاملو، درد و غم را نه تنها در رنج‌های شخصی، بلکه در زخم‌هایی که از جانب معشوقه می‌آید، می‌بیند. این درد عمیق در کنار حس عشق، که در شعرهای او به عنوان نیرویی رهایی‌بخش و منبع امید و همبستگی نمایان است، به بیان احساسات پیچیده و ضدونقیض او کمک می‌کند. شاملو با این پیوند ظریف میان عشق و غم، شعرش را به ابزاری برای بیان همدردی با انسان‌ها تبدیل کرده است.

در مقابل، محمود درویش، شاعر فلسطینی، عشق را با تجربه تبعید، از دست دادن و مبارزه‌های ملی‌گرایانه پیوند می‌دهد. در شعر **حاله حصار** و **مجموعه الأعمال الشعریة الکامله**، عشق به مفهوم وطن، خاک، و سرزمین است که همواره در ذهن و دل او جای دارد، حتی اگر از آن جدا شده باشد. درویش عشق را از مرزهای فردی عبور داده و آن را به ابعاد اجتماعی و تاریخی گسترش می‌دهد، به طوری که عشق او به سرزمینی تبدیل شده که در برابر اشغال و سرکوب مقاومت می‌کند. در شعرهای او، عشق به عنوان عاملی شفاعت‌بخش و تسلی‌بخش برای رنج‌های انسان تبعیدی و مردمی که از سرزمین خود دور شده‌اند، به تصویر کشیده می‌شود.

ما در این پژوهش برآنیم تا با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی در اشعار این دو شاعر که نمایان‌گر نیروی زندگی‌ای سرشار از تناقضات و چالش‌های انسانی در برابر عشق است به مطالعه بپردازیم و تلاش داریم تا به این پرسش‌ها پاسخ دهیم:

رنج عشق در اشعار شاملو و درویش در چه محتواهایی بیان شده است؟
مفهوم عشق در اشعار این دو شاعر چه عناصر مشترک و متمایزی دارد؟

روش تحقیق

این پژوهش از نوع توصیفی-تحلیلی است که به بررسی و مقایسه دیدگاه‌های دو شاعر برجسته، احمد شاملو و محمود درویش، در مورد مفهوم عشق می‌پردازد. در این مطالعه، ابتدا با استفاده از روش توصیفی، اشعار هر دو شاعر در مجموعه‌های منتخب آنان، شامل «۷۷ شعر از احمد شاملو»، «الاعمال الشعرية الكاملة» و «حالة حصار» از محمود درویش، جمع‌آوری و مورد بررسی قرار می‌گیرد. سپس با استفاده از روش تحلیلی، عناصری چون رابطه عشق و درد، امید و ناامیدی، و تأثیرات اجتماعی و فردی عشق در اشعار این دو شاعر تحلیل و مقایسه می‌شود. این روش تحقیق به‌منظور درک عمیق‌تر و مقایسه‌ای از دیدگاه‌های دو شاعر در مورد عشق به‌عنوان یک نیروی رهایی‌بخش و چالش‌برانگیز صورت می‌گیرد.

پیشینه پژوهش

موضوعات مشابه‌ای که براساس عنوان این مقاله کار شده، عبارت است از:

- ابهن، محدثه (۱۳۹۲)، در مقاله «رنگ و زمینه‌های نمادین آن در اشعار مقاومت محمود درویش و سلمان هراتی» در گردهمایی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران به بررسی نقش و کاربرد رنگ در اشعار محمود درویش، شاعر مقاومت فلسطین، و سلمان هراتی، شاعر انقلاب اسلامی ایران، می‌پردازد. رنگ به‌عنوان عنصری نمادین در این اشعار، برای انتقال احساسات خاص، ایجاد فضاهای شعری ویژه، و بیان معانی مجازی و نمادین به‌کار رفته است. نویسنده به شباهت‌ها و تفاوت‌های این دو شاعر در استفاده از رنگ برای بیان مفاهیم مقاومت و پایداری اشاره دارد و نشان می‌دهد که چگونه رنگ‌ها ابزاری برای اعلان اندیشه‌های فردی آن‌ها به نظام‌های سیاسی و اجتماعی و بیان نمادین دل‌مشغولی‌ها و احساسات ناشی از حضور بیگانگان شده‌اند. هدف ابهن از ارائه این پژوهش، تحلیل تعبیرات رنگ در اشعار این دو شاعر برای دستیابی به درکی جامع از برداشت شاعران مقاومت در ادبیات معاصر فارسی و عربی بود.

- امیدپور، ولی و منصوری، سارا (۱۳۹۶)، در مقاله «بررسی تطبیقی مؤلفه‌های شعری بدر شاکر السیاب و احمد شاملو» به تحولات ساختاری و محتوایی شعر معاصر فارسی و عربی می‌پردازد که تحت تأثیر تغییرات فکری و ادبی زمانه شکل گرفته‌اند. شعر معاصر، با حفظ برخی اصول کلی، از قالب‌های سنتی فاصله گرفته و مضامین جدیدی را متناسب با نیازهای جامعه مطرح کرده است. این پژوهش به تحلیل اشعار بدر شاکر سیاب و احمد شاملو به‌عنوان نمایندگان برجسته این جریان اختصاص دارد. موضوعاتی مانند مشخصات شعری، تنوع موضوعی، نوستالژی، کاربرد اسطوره، هنجارگریزی و موسیقی در این اشعار بررسی می‌شود. مطالعه‌کنندگان با هدف، تحلیل عناصر نوآورانه و تأثیرگذار در شعر معاصر برای فهم عمیق‌تر، به این جریان پرداخته‌اند.

- بهرامی، خلیل (۱۴۰۰)، در مقاله خود با عنوان «درد عشق؛ کند و کاوی پیرامون عشق در ذهن و زبان مولوی و حافظ» به جایگاه برجسته عشق در شعر فارسی و بازتاب آن در آثار مولانا جلال‌الدین می‌پردازد. عشق در اشعار مولوی به دو نوع زمینی و فرازمینی تقسیم می‌شود، که عشق زمینی را واسطه‌ای برای درک عشق ملکوتی می‌داند. او معتقد است که عشق در تمامی هستی جریان دارد و با الهام از بزرگان پیشین هم‌چون سنایی، عطار، و نظامی، ابعاد تازه‌ای از عشق را مطرح کرده است. از ویژگی‌های خاص اشعار مولوی، تأکید بر مدارا با قهر و لطف معشوق و پایداری عاشق است. هدف بهرامی، واکاوی مفاهیم ناب عشق و نمایش عمق نگاه عرفانی مولوی به این موضوع بوده است. با توجه به این گفته‌ها هیچ پژوهشی به مسأله عشق در شعر دو شاعر احمد شاملو و محمود درویش نپرداخته است.

درنگی بر زندگی دو شاعر

احمد شاملو

احمد شاملو، از شاعران برجسته معاصر ایران، با سبک خاص خود از تأثیرگذارترین چهره‌های ادبیات فارسی می‌باشد. او به نوآوری در شعر و زبان فارسی شهره است و شعرش را به سمت بیانی آزاد و ساده سوق داد که همراه با مفاهیم عمیق انسانی و اجتماعی می‌باشد. شاملو همواره به بیان دردها و مسائل مردم پرداخته و آثارش بازتابی از مبارزه با بی‌عدالتی و آزادی‌خواهی است. علاوه بر شعر، او در زمینه ترجمه، روزنامه‌نگاری، و پژوهش‌های ادبی نیز فعالیت داشته و آثارش هنوز هم از محبوبیت بالایی برخوردار است.

احمد شاملو در سال ۱۳۵۴ خورشیدی در تهران از پدری نظامی و مادری که در غیاب پدر مسئولیت خانواده را بر عهده داشت، متولد شد. شاملو به دلیل حوادث متعدد نتوانست تحصیلات متوسطه را به پایان برساند و وارد جامعه شد. در دوره‌ای به ناسیونالیسم گرایش پیدا کرد و از حزب نازی حمایت کرد، اما پس از اشغال ایران توسط متفقین، دستگیر و یک سال زندانی شد. پس از آزادی، به روزنامه‌نگاری روی آورد. در سال‌های پایانی عمر، در دهکده‌ای در کرج اقامت داشت و به سرودن شعر و ترجمه ادامه داد، اما در نهایت به دلیل بیماری دیابت درگذشت (دست‌غیب، ۱۳۱۵: ۱۰-۱۵).

محمود درویش

محمود درویش در سال ۱۹۴۱ میلادی در روستای کوچک «البرونه» واقع در شرق شهر عکا در فلسطین متولد شد. در پی اشغال این منطقه توسط نیروهای اسرائیلی، دهکده‌اش تخریب شد و مردم آن به طور وحشیانه‌ای آواره گردیدند. درویش از همان دوران جوانی با استفاده از شعر به مقاومت علیه ظلم و اشغالگری پرداخت و بارها به خاطر اشعارش زندانی شد. سال‌های زیادی از زندگی‌اش را در تبعید گذراند و در شهرهای مختلفی چون قاهره، بیروت، تونس و پاریس زندگی کرد.

درویش بیش از سی مجموعه شعر منتشر کرد که بیشتر آن‌ها به مسأله فلسطین و وضعیت مردم آن پرداخته بود. اشعارش نه تنها در میان عرب‌ها بلکه در میان خوانندگان غیرعرب نیز محبوبیت زیادی داشت و اغلب آثارش به زبان‌های مختلفی از جمله فارسی ترجمه و منتشر شده است. او مدتی به عنوان عضو سازمان آزادی‌بخش فلسطین

فعالیت می‌کرد، اما در سال ۱۹۹۹ میلادی در اعتراض به توافقات توافق‌نامه اسلو، از این سازمان استعفا داد. در فعالیت‌های سیاسی‌اش همواره اشعار اعتراضی می‌سرود و از طریق هنر، صدای مردم فلسطین را به گوش جهانیان می‌رساند (ساعدی‌پور خدادادی، ۱۳۹۳: ۱۰۵).

تحلیل درون‌مایه‌های شعر احمد شاملو و محمود درویش

عشق در تشبیه

جرجانی بر این باور است که تشبیه عبارت است از اثبات حکمی از احکام یک چیز برای چیز دیگر؛ به عنوان نمونه، نسبت دادن شجاعت شیر به مرد یا اثبات حکم نور برای دلیل (به نقل از کدکنی، ۱۳۸۵، ۵۵). سکاکی تشبیه را به عنوان اشتراک میان «مشبه» و «مشبه‌به» و در عین حال تفاوت آن‌ها تعریف می‌کند. به اعتقاد او، این اشتراک و افتراق می‌تواند در حقیقت یا در صفت رخ دهد (سکاکی، ۱۴۲۰، ۱۵۷). عشق در اشعار این دو شاعر مفهومی پیچیده است که با عناصری مانند شعر، مرگ، راز، قدرتمندی و قهوه‌خانه مقایسه می‌شود. این تشبیهات تلاش دارند ابعاد گوناگون عشق را به تصویر بکشند؛ از زیبایی و ابهام آن که در شعر نمایان است، تا عمق تراژیک و دگرگون‌کننده‌ای که در مرگ دیده می‌شود. عشق هم‌چون راز پر از ابهام و جذابیت است، قدرتی شگرف دارد که می‌تواند زندگی را متحول کند و مانند قهوه‌خانه جایی برای تجربه احساسات صمیمی و گذرا است. این مفاهیم گوشه‌هایی از ماهیت پیچیده عشق را روشن می‌سازند.

مثال (۱):

- «من موج را سرودی کردم

پر نبض‌تر از انسان

من عشق را سرودی کردم

پر طبل‌تر از مرگ...» (شاملو، شعر من مرگ را...، ۱۳۴۰: ۹۸-۹۹).

- «... قیل: قوی هو الحب کالموت!

قُلْتُ: ولكن شهوتنا للحياة

ولو خذلنا البراهین، أقوى من

الحب والموت» (درویش، الاعمال الشعرية الكاملة، هنالك عرس، ۲۰۱۴: ۳۴۹).

- در این دو شعر، عشق به‌طور عمیق و فلسفی به مفاهیمی از قبیل مرگ و زندگی تشبیه شده است. شاملو در شعر خود با بیان اینکه «من عشق را سرودی کردم، پر طبل‌تر از مرگ»، عشق را نیرویی قدرتمندتر از مرگ و سرشار از تحرک و انرژی می‌بیند. در اینجا، عشق با نگاهی انقلابی و متغیر، از مرگ و سکون پیشی می‌گیرد. در مقابل، درویش در شعر خود به شدت بر نیروی زندگی تأکید دارد، جایی که می‌گوید «شهوت ما برای زندگی، حتی اگر دلایل ما را خالی کنند، از عشق و مرگ قوی‌تر است». در این نگاه، درویش عشق و مرگ را به‌عنوان نیروهایی برابر در نظر می‌گیرد، اما از شوق به زندگی به‌عنوان نیرویی غالب سخن می‌گوید. هر دو شاعر عشق را به‌عنوان نیرویی برجسته و تحول‌ساز

معرفی می‌کنند، اما در دیدگاه شاملو، عشق نیرویی انقلابی است که می‌تواند بر مرگ فائق آید، در حالی که درویش بر قدرت شوق زندگی در برابر مرگ و عشق تأکید دارد.

مثال (۲):

- «آنجا که عشق

غزل نیست

که حماسه‌پی ست.

...

آنجا که عشق

غزل نه

حماسه است» (شاملو، در جدال آئینه و تصویر، ۱۳۹۰: ۱۵۸).

- «... السلام حنینٌ عَدُوِّين، كُلُّ عَلَى حَدَّةٍ

للتأؤب فوق رصيف الضجر

السلامُ أئينٌ مُحِبِّينُ يَغْتَسِلَانِ

بضوء القمر...» (درویش، حالة حصار، ۲۰۰۲: ۹۲).

- در این دو شعر، احمد شاملو و محمود درویش به بررسی ابعاد پیچیده و مختلف عشق پرداخته‌اند، اما از دیدگاه‌ها و روش‌های متفاوت. در شعر شاملو، عشق به حماسه تشبیه می‌شود که فراتر از عشق عادی و غزل است. عشق در اینجا نیرویی انقلابی است که ارزش‌های معمولی را وارونه می‌کند؛ به‌طور مثال، رسوایی در این متن به شهامت و سکوت به تحمل بدل می‌شود. این تشبیه به‌نوعی عشق را از یک احساس خصوصی به یک قدرت اجتماعی و انسانی تبدیل می‌کند که دگرگونی و مبارزه را به همراه دارد. در مقابل، درویش در شعر خود از زبان سلام و حنین برای توصیف عشق بهره می‌برد، جایی که عشق را از طریق لحظاتی که در آن «محبان در نور ماه غرق می‌شوند» نشان می‌دهد. این تشبیه درویش بیشتر بر احساسات و تنهایی و ارتباط درون فردی تأکید دارد. عشق در این شعر بیشتر به‌عنوان تجربه‌ای درونی و حساسیت‌های رقیق انسان‌ها در برابر یک‌دیگر نمایان می‌شود. در مجموع، شاملو عشق را به نیرویی مبارزاتی و تغییردهنده تبدیل می‌کند، در حالی که درویش آن را تجربه‌ای شاعرانه و عاشقانه می‌سازد که در محیطی آرام و با جزئیات لطیف شکل می‌گیرد.

وصف عشق

وصف، کلامی است که منظرهای حقیقی یا خیالی را با تصویری درونی یا بیرونی منتقل کند؛ وصف، شکل ظاهری و قابل لمس اندیشه هنرمند است و هر چه تصویرآفرینی‌های شاعر یا نویسنده قوی‌تر باشد، اعتبار اثر او بیشتر خواهد بود. شاعر، واقعیت را به‌صورت تصاویر لفظی بازگو می‌کند و نقاش به‌وسیله تصاویر بصری؛ و هر هنرمندی به‌وسیله ابزار خاصی، اندیشه خود را به دیگران منتقل می‌کند (کیان‌بخت، ۱۳۹۱: ۱۰۹). عشق در اشعار شاملو و درویش به عنوان نیرویی زنده و تحرک‌بخش نشان داده می‌شود که انسان را به سمت حضور فعال در جهان می‌برد. در این اشعار،

عشق نه تنها یک احساس شخصی، بلکه نیرویی جمعی و ملی تلقی می‌شود که مسئولیت‌های فردی و اجتماعی را نیز به دوش می‌کشد. درویش، عشق را به عنوان وظیفه‌ای ملی معرفی می‌کند که بر دوش فرد قرار می‌گیرد و باعث می‌شود انسان برای تغییر و بهبود جامعه تلاش کند. شاملو نیز از عشق به عنوان نیرویی موثر برای بیداری و ایجاد تحول در جهان پیرامونی یاد می‌کند، جایی که عشق تنها به روابط فردی محدود نمی‌شود، بلکه به تکلیف انسانی و اجتماعی بدل می‌گردد. در این دیدگاه، عشق به همان اندازه که به فرد و احساسات او مربوط است، به وطن و آینده‌نگری ملی نیز مرتبط است.

مثال:

- «شگفتا

که نبودیم

عشق ما

در ما

حضورمان داد...» (شاملو، سرود ششم، ۱۳۷۲: ۲۵).

- «... لا ماء فی البئر والقلب.

لا حب فی عمل الحب... کالواجب الوطنی

هو الحب. صحراء غیر سیاحیه، غیر

مرئیة خلف هذا الجفاف...» (درویش، الاعمال الشعریة الکامله، فراغ فسیح، ۲۰۱۴: ۳۵۰).

- در این دو شعر، هر کدام از شاعران عشق را به شکل متفاوتی توصیف می‌کنند. در شعر شاملو، عشق به عنوان نیرویی درونی و حیاتی معرفی می‌شود که حضور انسان‌ها را ممکن می‌سازد. او عشق را هم‌چون پیوندی طبیعی و ذاتی میان انسان‌ها می‌داند، مانند رابطه «خنده با لب و اشک با چشم»، که به‌طور غیرقابل تفکیک با یکدیگر همراه هستند. این توصیف نشان‌دهنده عشقی است که در پیوندهای انسانی جاری و زنده است. در مقابل، درویش در شعر خود عشق را بیشتر به عنوان امری وظیفه‌مند و اجتماعی توصیف می‌کند. او عشق را به «وظیفه ملی» توصیف می‌کند و آن را در فضایی خشک و بی‌احساس مانند «صحرای بدون گردشگر» قرار می‌دهد، جایی که عشق به چیزی بی‌روح و فاقد طراوت تبدیل شده است. در این توصیف، عشق نه به عنوان یک نیروی طبیعی و انسانی، بلکه به عنوان یک مسئولیت اجتماعی و سنگین که از روی اجبار باید به آن عمل کرد، دیده می‌شود. بنابراین، در حالی که شاملو عشق را به عنوان نیرویی زنده و خودجوش می‌بیند، درویش آن را به چیزی تبدیل می‌کند که بیشتر جنبه‌ای اجبارآمیز و بی‌احساس دارد.

یکی شدن عاشق با معشوق

گاه عاشق مجبور می‌شود در دنیا بی‌مرز احلام، با معشوق ارتباط برقرار کند (میرزاخان، ۱۴۰۰: ۳۲۵). شاملو، در شعر خود این یکی شدن به معنای یگانگی عاطفی و هم‌نوایی معنوی است، جایی که عاشق و معشوق به عنوان دو نیمه یک کل، مکمل هم‌دیگر هستند و در دنیایی پر از تنهایی، به هم پناه می‌آورند. اما درویش، این یکی شدن را در سطحی فلسفی‌تر می‌بیند، جایی که عاشق و معشوق مرزهای فردیت را کنار می‌گذارند و در اتحاد عمیق، به وحدت کامل

می‌رسند. در هر دو نگاه، یکی شدن به‌عنوان هدفی آرمانی مطرح است، اما با تفاوت‌هایی در زمینه عاطفی و فلسفی. شاملو آن را تجربه‌ای ملموس و نزدیک می‌داند، در حالی که درویش به ابعاد پیچیده‌تر آن می‌پردازد.

مثال:

- «من و تو یکی دهان ایم که با همه آوازش

به زیباترین سرودی خواناست.

من و تو یکی دیدگان ایم که دنیا را هر دم

در منظر خویش تازه‌تر می‌سازد.

. ...

دستی

که خطی گستاخ به باطل میکشد.

من و تو یکی شوریم

از هر شعله بی برتر

که هیچ گاه شکست را بر ما چیرگی نیست

چرا که از عشق

رویین تن ایم...» (شاملو، من و تو...، ۱۳۹۰: ۱۰۶-۱۰۸).

- «وَأَنْتَ مَعِيَ» «لَا أَقُولُ: هُنَا الْآنَ

نَحْنُ مَعًا. بَلْ أَقُولُ: أَنَا، أَنْتَ

وَالْأَبَدِيَّةُ نَسِجٌ فِي لَا مَكَانٍ

هَوَاءٌ وَمَاءٌ. نَفْكَ الرَّمُوزِ. تَسْمِي

تَسْمِي» وَلَا نَتَكَلَّمُ إِلَّا لِنَعْلَمَ كَمْ

نَحْنُ نَحْنُ... وَنَنْسِي الزَّمَانَ

وَلَا أَتَذَكَّرُ فِي أَيِّ أَرْضٍ وَلَدْتُ،

وَلَا أَتَذَكَّرُ مِنْ أَيِّ أَرْضٍ بَعَثْتُ.

هَوَاءٌ وَمَاءٌ» وَنَحْنُ عَلَى نَجْمَةٍ طَائِرَانِ

وَأَنْتَ مَعِيَ يَعْزَقُ الصَّمْتُ يَغْرُورِقُ...» (درویش، الاعمال الشعرية الكاملة، وأنت معي، ۲۰۱۴: ۳۸۰).

- اشعار شاملو و درویش هر دو به یگانگی عاشق و معشوق پرداخته و این اتحاد را به‌عنوان نیرویی فراگیر و قوی به تصویر می‌کشند. در شعر شاملو، این یکی شدن به‌صورت اتحاد عاطفی و انسانی است که عاشق و معشوق را به شکلی رویین و شکست‌ناپذیر به هم متصل می‌کند، جایی که از عشق به‌عنوان نیرویی فراتر از همه چیز یاد می‌شود. در مقابل، درویش یگانگی را در بعدی فلسفی و متافیزیکی می‌بیند و این اتحاد را در فضای بی‌زمانی و بی‌مکانی قرار می‌دهد، جایی که عشق به‌صورت شناوری میان هوا و آب و در کنار ابدیت تعریف می‌شود. شاملو با زبانی نمادین و حماسی، این عشق را به‌عنوان قدرتی محکم و پایدار نشان می‌دهد، در حالی که درویش به جنبه‌های روحانی و جسمانی آن می‌پردازد و عشق را به‌عنوان یک تجربه بی‌مرز و بی‌زمان می‌سازد. در هر دو اثر، عشق چیزی است که

مرزهای فردیت را کنار می‌زند، اما درحالی‌که شاملو تأکید بیشتری بر واقعیت‌های عاطفی و انسانی دارد، درویش در پی ایجاد تجربه‌ای ورای زمان و مکان است.

عاشق در انتظار معشوق

استرنبرگ (Sternberg) معتقد است الگوهای رفتار عاشقانه مشخصی وجود دارد که هر فردی متأثر از عوامل جنسیتی فرهنگی و اجتماعی آن‌ها را فرا می‌گیرد و به آن‌ها باور دارد (استرنبرگ، ۱۳۹۶: ۲۳). در اشعار احمد شاملو و محمود درویش، عاشق در انتظار معشوق، نمادی از آرمان‌گرایی و اشتیاقی عمیق برای وصال با معشوق است که گاه به شکل معشوق زمینی و گاه آرمانی و انتزاعی نمود می‌یابد. شاملو با زبانی حماسی و احساسی، عشق را وسیله‌ای برای تعالی و گریز از محدودیت‌های زمینی می‌بیند، در حالی که درویش، با بیانی سیاسی و اجتماعی، عشق را ابزاری برای بیان اشتیاق به وطن و آزادی تصویر می‌کند. در آثار هر دو شاعر، انتظار عاشقانه، همراه با حسرت و امید، به نوعی بازتاب روحیه مبارزه‌جویانه و مقاومت در برابر سختی‌هاست. انتظار، در نهایت، برای هر دو شاعر، نیرویی پیش‌برنده و پویا برای عبور از مرزهای ناامیدی و رسیدن به آینده‌ای روشن است.

مثال:

- «... روزی که ما دوباره برای کبوترهای مان دانه بریزیم...»

و من آن روز را انتظار میکشم...» (شاملو، افق روشن، ۱۳۹۰: ۲۰).

- «... فی الصباح الذی سوف یعقب هذا الحصار

سوف تمضی فتاءً إلى حبها

بالقميص المزرکش، والبَنَطْلُونِ الرمادی

شَفَافَةً المَعْنَوِيَّاتِ المَشْمُشِيَّاتِ فِي

شهر آذار: هذا النهار لنا كُله

كُله، یا حبیبی، فلا تتأخر كثيراً

لئلا يحط غراب علی كفتی...»

وستقضم تُفَاحَهُ فِي انتظار الأمل

فی انتظار الحبيب الذی

رُبَّما، رُبَّما لن یصل» (درویش، حالة حصار، ۲۰۰۲: ۶۳).

- هر دو شعر از احمد شاملو و محمود درویش، به‌طور خاص به انتظار برای عشق و رسیدن به معشوق اشاره دارند، هرچند در شرایط مختلف. در شعر شاملو، انتظار برای معشوق به گونه‌ای است که او به روزی می‌اندیشد که عشق و مهربانی به یک‌دیگر پیوند می‌خورند و زندگی انسانی به کمال می‌رسد. این انتظار عاشقانه به صورتی آرمان‌گرا و مثبت‌نگرانه مطرح شده است که حتی مرگ هم نمی‌تواند مانع تحقق آن شود. در مقابل، درویش در شعر خود با زبانی پر از اضطراب و شک، از انتظاری سخن می‌گوید که در آن عشق به نوعی ناپایداری و عدم قطعیت آغشته است. او تصویری از دختری در ذهن دارد که منتظر رسیدن معشوق است، ترس از نرسیدن او را در دل دارد و این تردید در زبان و تصویرهایش نمایان است، مثل «کلاغ بر شانه» که نماد تهدید و ناامیدی است. شاملو در انتظار عشق با استفاده

از تصاویر نمادین و زبان خاص خود، به یک نوستالژی خوش‌بینانه و کاملاً رمانتیک اشاره دارد که در آن، معشوق به گونه‌ای قطعی و آرامش‌بخش می‌آید، در حالی که درویش این انتظار را در سایه خطرات و تهدیدهای بیرونی نشان می‌دهد و به نوعی تلخی و بی‌ثباتی در آن می‌پردازد.

دوری عاشق از معشوق

نوستالوژی دوری از معشوق به سبب جدایی شاعر یا نویسنده با دوری از معشوق یا روزهای خوشی که در کنار یار خود داشته است، رخ می‌دهد. در نوستالوژی دوری از معشوق، سخن از بی‌وفایی، پیمان شکنی، در حسرت روزهای با معشوق بودن و شکست و ناکامی‌ها می‌باشد (یزدانی، ۱۴۰۲: ۱۲۰). دوری عاشق از معشوق در اشعار شاملو و محمود درویش، به عنوان یکی از مضامین برجسته، اغلب با حسرت، اندوه و اشتیاق همراه است. شاملو این جدایی را با زبانی استعاری و تصاویر شاعرانه به نمایش می‌گذارد، جایی که عشق در میان تاریکی‌های زمان و مکان گم می‌شود. در مقابل، درویش دوری را به تجربه‌ای تاریخی و هویتی پیوند می‌دهد؛ جایی که معشوق نمادی از وطن و آزادی است. هر دو شاعر، دوری را بستری برای بیان عمیق‌ترین احساسات انسانی می‌دانند. عشق برای آن‌ها نه تنها فردی بلکه جهانی است و از فاصله‌ای عاطفی و وجودی سخن می‌گوید. این جدایی اغلب موجب تعالی و بازاندیشی می‌شود و عشق را به مفهومی فراتر از وصال ساده ارتقا می‌دهد. در نهایت، هر دو نگاه، بیانگر پیوند میان عشق، درد و امید در تجربه انسانی است.

مثال:

- «... تو را دوست می‌دارم.

در آن دور دست بعید

که رسالت اندام‌ها پایان می‌پذیرد

و شعله و شور تپش‌ها و خواهش‌ها

فرو می‌نشیند

و هر معنا قالب لفظ را وامی‌گذارد

چنان چون روحی

به تمامی

که جسد را در پایان سفر

تا به هجوم کرکس‌های پایان اش وانهد...

در فراسوهای عشق

تو را دوست میدارم...» (شاملو، من و تو...، ۱۳۹۰: ۱۱۴).

- «... تقول: إلى بؤرة الضوء في داخلی

وتقول: وأبعد... أبعد. أبعد.

[إلى الحب] يا حب يا طائر الغيب!

دعنا من الأزرق الأبدي وحمي الغياب.

تعالیٰ مطبخی لبعده العشاء معاً...» (درویش، حالت حصار، ۲۰۰۲: ۶۲).

- شعر احمد شاملو به نوعی از دوری و فراق اشاره دارد که در آن، معشوق در دوردست‌ها قرار دارد و حتی با پایان یافتن تپش‌ها و خواسته‌ها، عشق هم‌چنان پابرجا می‌ماند. شاملو در این شعر دوری را به‌عنوان یک تجربه معنوی و در نهایت غیرمادی از عشق به تصویر می‌کشد، جایی که «روح» بر «جسد» غلبه می‌کند و به نوعی عشق از مرزهای فیزیکی و جسمانی عبور می‌کند. این دوری برای او نه تنها یک فاصله فیزیکی است بلکه چالشی است که به معنای عمیق‌تر شدن رابطه و عشقی بی‌پایان تبدیل می‌شود. در شعر محمود درویش دوری بیشتر به‌طور عاطفی و ملموس حس می‌شود. درویش از لحظه‌ای صحبت می‌کند که در آن «نور درون» و «دورتر شدن» معشوق به‌عنوان ابزاری برای فاصله‌گذاری مطرح می‌شود. این دوری در شعر درویش با ندهایی چون «دعنا من الأزرق الأبدی» و «دعنا من الغیاب» همراه است که به نوعی به مرگ یا غیاب اشاره دارد. ازجمله شباهت‌هایی که در هر دو شعر به چشم می‌خورد، این است که هر دو شاعر به نوعی از غیاب و دوری صحبت می‌کنند که در آن عشق نه تنها متوقف نمی‌شود، بلکه به تجربه‌ای پیچیده‌تر و عمیق‌تر تبدیل می‌شود. اما تفاوت اصلی در این است که شاملو در این دوری بیشتر بر بُعد روحانی و معنوی آن تأکید دارد، در حالی که درویش با بیان لحظات عادی و روزمره، دوری را در بافتی انسانی و عاطفی نشان می‌دهد.

تضاد امیدواری و ناامیدی به عشق بعد از جدایی

امید و یأس را میتوان از صفات ممیزه انسان دانست. از دیگر سو امید و یأس یکی از عمده‌ترین محورهای مدلولها را در نمادهای اسطوره‌ای، هنری و متنهای عرفانی به خود اختصاص داده‌است؛ چرا که این دو صفت متمایز عمیقاً با عواطف عالی بشر همسرشت است و هرگاه به اوج خود نزدیک میشود، انسانها را بهشدت برمی‌انگیزاند (کلاهیچیان، ۱۳۸۶: ۱۵۰). در اشعار احمد شاملو و محمود درویش، تضاد امیدواری و ناامیدی به عشق پس از جدایی به‌وضوح دیده می‌شود. شاملو در شعر خود ابتدا از امید سخن می‌گوید، اما این امید در برابر قدرت یأس و جدایی ناتوان است و در نهایت به شکست می‌انجامد. او ناامیدی را به‌عنوان نیرویی غالب می‌بیند که بر تمام تلاش‌ها و آرزوهای عاشقانه غلبه می‌کند. در مقابل، درویش عشق را به‌عنوان تجربه‌ای آغازین و ابدی معرفی می‌کند که در نهایت به یک خداحافظی قطعی و بی‌احساس می‌رسد، بدون هیچ‌گونه امید برای بازگشت. این تضاد نشان‌دهنده دو دیدگاه متفاوت است: یکی که در آن امید در برابر یأس تسلیم می‌شود و دیگری که در آن جدایی به‌عنوان یک پایان طبیعی و اجتناب‌ناپذیر پذیرفته می‌شود.

مثال:

- «فریادی و دیگر هیچ.

چرا که امید آن چنان توانا نیست

که پا بر سر یأس بتواند نهاد.

بر بستر سبزه‌ها خفته‌ایم

با یقین سنگ

بر بستر سبزه‌ها با عشق پیوند نهاده‌ایم

و با امیدی بی‌شکست

از بستر سبزه‌ها

با عشقی به یقین سنگ برخاسته‌ایم

اما یأس آن چنان تواناست

که بسترها و سنگ زمزمه یی بیش نیست.

فریادی

و دیگر

هیچ! (شاملو، فریادی و... . دیگر هیچ، ۱۳۹۰: ۵۴-۵۶).

- «... "آنا هی حتی الابد"

هكذا يبدأ الحب. لکنه

عندما ينتهي

ينتهي بوداع حرج:

"آنا و هی..." (درویش، حالة حصار، ۲۰۰۲: ۶۴).

- شاملو در شعر خود به وضوح نشان می‌دهد که عشق، در مواجهه با یأس و جدایی، نمی‌تواند دوام بیاورد. در این شعر، «فریادی و دیگر هیچ» به‌عنوان تأکیدی بر بی‌نتیجه بودن تلاش‌ها برای بازگرداندن عشق مطرح می‌شود. شاملو عشق را تجربه‌ای می‌داند که از ابتدا با امید شروع می‌شود، اما این امید در نهایت در برابر یأس شکست می‌خورد. او نشان می‌دهد که حتی وقتی انسان‌ها با عشق و امید به جلو می‌روند، در نهایت با واقعیت تلخ جدایی برخورد می‌کنند. در مقابل، محمود درویش در شعر خود از جدایی به‌عنوان یک فرآیند طبیعی و قطعی سخن می‌گوید. درویش عشق را به‌عنوان تجربه‌ای آغازین و ابدی می‌بیند «هكذا يبدأ الحب»، اما این شروع، به‌طور حتم به پایان می‌رسد «عندما ينتهي، ينتهي». او در اینجا نه تنها جدایی را به‌عنوان یک فرآیند اجتناب‌ناپذیر قبول دارد، بلکه به شکلی ساده و عینی به آن اشاره می‌کند. در این دیدگاه، پایان عشق به یک خداحافظی بی‌صدا و قطعی تبدیل می‌شود، جایی که دیگر هیچ‌گونه امیدی برای بازگشت وجود ندارد. می‌توان گفت، هر دو شاعر به پایان عشق پس از جدایی اشاره دارند، اما تفاوت‌های اساسی در نحوه برخورد با این موضوع دارند. شاملو با زبان پیچیده و احساسی‌تری به تأثیرات منفی یأس و جدایی پرداخته و آن را به شکلی تراژیک نشان می‌دهد، در حالی که درویش با نگاهی واقع‌گرایانه‌تر و ساده‌تر، جدایی را به‌عنوان یک فرآیند طبیعی و اجتناب‌ناپذیر تصویر می‌کند.

غم و اندوه ناکامی در عشقی

شکست عشقی، مجموعه نشانه‌هایی است که پس از پایان یافتن رابطه عاطفی در افراد به وجود می‌آید و عملکرد فرد را در حوزه‌های مختلف هم‌چون تحصیلی، اجتماعی و شغلی تحت تأثیر منفی خود قرار می‌دهد؛ واکنش‌های غیرمنطقی به دنبال دارد و مدت زمان زیادی این نشانه‌ها باقی می‌ماند (راس، ۲۰۰۷). غم و اندوه ناشی از شکست عشقی در اشعار شاملو و درویش به وضوح در احساس ناکامی و ناتوانی در دستیابی به عشق حقیقی نمایان می‌شود. این نوع غم ناشی از شکست در روابط عاشقانه، نه تنها به احساس بی‌پناهی و فقدان منجر می‌شود، بلکه فرد را در مواجهه با احساسات

عمیق تنهایی، سردرگمی و فقدان هویت قرار می‌دهد. در این اشعار، حس فقدان عشق به‌عنوان یک پناهگاه یا مرهم، و همچنین تجربه شکست در روابط عاطفی، به‌طور مستقیم با درد درونی و ناامیدی از آنچه که ممکن بود وجود داشته باشد، پیوند خورده است. این اندوه عاطفی، به‌ویژه در مواجهه با دوری از معشوق و ناتوانی در دستیابی به ارتباطات عاطفی مطلوب، به شدت بر روان فرد تاثیر می‌گذارد و می‌تواند به یک بحران عاطفی منتهی شود.

مثال:

- «همه

لرزش دست و دلام

از آن بود

که عشق

پناهی گردد.

پروازی نه

گریزگاهی گردد.

آی عشق آی عشق

چهره آبی‌ات پیدا نیست.

و خنکای مرهمی

بر شعله زخمی

نه شور شعله

بر سرمای درون

آی عشق آی عشق

چهره سرخ‌ات پیدا نیست.

غبار تیره تسکینی

بر حضور و هن

و دنج رهایی

برگریز حضور

سیاهی...» (شاملو، بر سرمای درون، ۱۳۹۰: ۲۴۳-۲۵۴).

- «... یا حب لا هدف لنا إلا الهزيمة في

حروبك... فانتصر أنت انتصر سلمت

یداک و عُدْ إلینا خاسرین... و سالماً!» (درویش، الاعمال الشعریة الکامله، فرحاً بشیء ما، ۲۰۱۴: ۳۶۱-۳۶۲).

- هر دو شاعر به کاوش در مفهوم عشق و ناکامی در یافتن آن پرداخته‌اند، اما با رویکردهایی متفاوت. شاملو عشق را پناه و گریزگاهی می‌داند که چهره‌های آن، از آبی و سرخ گرفته تا رنگ‌های آشنا، در پرده‌ای از ابهام و ناپیدایی قرار دارند. او با استفاده از تضادهایی مانند شور شعله و سرمای درون یا سبزی برگ و ارغوان، پیچیدگی عشق و ناتوانی در دستیابی به آرامش آن را بیان می‌کند. درویش نیز عشق را نیرویی پنهان و گذرا توصیف می‌کند که در صبحی خاص

باید حس شود، وگرنه از دست خواهد رفت. او با اشاره به «حالمًا بقصیده زرقاء من سطرین»، به سبکی ظریف و تغزلی، امید و هزیمت را در جنگ‌های عاشقانه توأمان می‌بیند. هر دو شاعر با بهره‌گیری از تصاویر غنی، زبانی استعاری، و تاکید بر لحظات خاص، جنبه‌های احساسی و گریزپذیری عشق را به تصویر می‌کشند و حس ناپایداری و ناکامی را در مرکز شعر خود قرار می‌دهند.

دلتنگی عاشق برای معشوق

دلتنگی فرآیندی مشابه با دلبستگی است که به منظور ایجاد تعادل و کنترل محیطی در فرد شکل می‌گیرد و تنها واکنشی به جدایی از منبع دلبستگی نیست (منصوری، ۱۳۹۰: ۹۶). در شعر شاملو، این دلتنگی از طریق درخواست عاشق برای گفتن چیزی از عشق قبل از غرق شدن در اشک و غم، به‌طور خاص مشهود است. درویش نیز در شعر خود به‌طور غیرمستقیم با اشاره به پایان دوران خوشی در رابطه، احساسات خستگی و دلتنگی را نشان می‌دهد. هر دو شاعر از تصاویری چون سکوت، فاصله و بی‌پاسخ بودن استفاده می‌کنند تا به حس کسالت و ناتوانی عاشق در ابراز احساساتش اشاره کنند. دلتنگی در این اشعار نه‌تنها از دوری معشوق بلکه از ناتوانی در ارتباط عاطفی نیز ناشی می‌شود.

مثال:

«... پیش از آن که در اشک غرقه شوم

چیزی بگوی

هر دریچه نغز

بر چشم انداز عقوبتی می‌گشاید.

...

خامش منشین

خدا را

پیش از آن که در اشک غرقه شوم

از عشق

چیزی بگوی...» (شاملو، عاشقانه، ۱۳۹۰، ۳۵۲-۳۵۶).

«... فمتی ینتهی، یا حبیبی، شَهْرُ الْعَسَلِ؟

سیمتد هذا الحصار إلى أن

يُحسَّ المُحاصر، مثل المحاصر،

أن الضَّجَر

صفة من صفات البشر...» (درویش، حالة حصار، ۲۰۰۲: ۴۶).

- دلتنگی در شعر احمد شاملو و محمود درویش به عنوان یک تجربه درونی و پیچیده انسانی مورد بررسی قرار می‌گیرد، اما هر کدام از دیدگاه خاصی به آن پرداخته‌اند. در شعر شاملو، دلتنگی ناشی از عشق است که به جای تسکین، انسان را در بحرانی از اشک و رنج غرق می‌کند. این دلتنگی از نوعی فقدان یا ناتوانی در تجربه واقعی عشق نشأت می‌گیرد و به انسان فشار می‌آورد. در مقابل، در شعر درویش، دلتنگی به عنوان احساس اسارت در فضای محدود و

محاصره شده تجلی می‌یابد. او دلتنگی را ناشی از فشارهای بیرونی و محدودیت‌های فیزیکی و اجتماعی می‌داند که به یأس و خستگی روحی می‌انجامد. در هر دو قطعه، از دلتنگی به عنوان نشانه‌ای از تجربه انسانی مشترک، درون‌مایه‌های تکراری و محصوریت سخن می‌گوید. به این ترتیب، در حالی که شاملو دلتنگی را از منظر عشقی و احساسی می‌بیند، درویش آن را در بستر شرایط اجتماعی و سیاسی توصیف می‌کند.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با هدف بررسی و تحلیل مضامین عاشقانه و انسانی در اشعار احمد شاملو و محمود درویش، به‌ویژه از منظر مفاهیمی چون دوری عاشق از معشوق، تضاد امیدواری و ناامیدی پس از جدایی، غم و اندوه ناشی از شکست عشقی و دلتنگی عاشق، نگاشته شد. این مقاله نشان داد که هر دو شاعر با وجود تفاوت‌های فرهنگی و جغرافیایی، به‌طور مشترک از قدرت عظیم عشق و در عین حال درد و آلام ناشی از جدایی سخن می‌گویند. از طریق تحلیل اشعار این دو شاعر، مشخص شد که علی‌رغم تفاوت‌های سبک‌شناختی، هر دو آنان زبان و فرم‌هایی منحصر به فرد را برای به تصویر کشیدن پیچیدگی‌های روابط عاشقانه و انسان‌شناختی خود به کار گرفته‌اند.

عشق در تشبیه: در اشعار احمد شاملو و محمود درویش، عشق از طریق تشبیه به مفاهیم مختلفی چون مرگ، زندگی و حماسه بیان شده است. شاملو عشق را نیرویی انقلابی و قدرتمند می‌دید که قادر است بر مرگ و سکون غلبه کند. او عشق را به‌عنوان نیرویی تغییرآفرین معرفی می‌کرد که می‌تواند وضعیت‌های اجتماعی و فردی را دگرگون سازد. در حالی که درویش عشق را بیشتر به‌عنوان نیرویی درونی و ملهم از شوق به زندگی مطرح می‌کرد که بیشتر بر ارتباطات انسانی و تجربیات فردی تأکید داشت. این دو شاعر در استفاده از تشبیه‌ها دیدگاه‌های متفاوتی به عشق داشتند. شاملو عشق را نیرویی اجتماعی و تحول‌ساز می‌دید که می‌تواند ساختارهای موجود را به چالش بکشد، در حالی که درویش عشق را به‌عنوان تجربه‌ای عاشقانه و شخصی بیان می‌کرد که بیشتر در دنیای درونی انسان‌ها جای می‌گیرد. در نتیجه، تفاوت‌های آن‌ها در نحوه درک و بیان عشق، ابعاد مختلف این احساس را به‌خوبی نشان می‌دهد.

وصف عشق: در اشعار شاملو و درویش، عشق به‌عنوان نیرویی متفاوت توصیف شده است. شاملو عشق را نیرویی زنده و درونی می‌دانست که انسان‌ها را به پیوندهای طبیعی و انسانی می‌کشاند، جایی که عشق به‌طور غیرقابل‌تفکیک در روابط انسانی جاری بود. در مقابل، درویش عشق را به‌عنوان وظیفه‌ای اجتماعی و ملی معرفی می‌کرد که جنبه‌ای بی‌روح و اجباری داشت، جایی که این احساس به مسئولیتی سنگین و بی‌احساس بدل شده بود. بنابراین، در حالی که شاملو عشق را نیرویی خودجوش و تاثیرگذار می‌دید که بیداری اجتماعی را به همراه داشت، درویش آن را بیشتر به‌عنوان تکلیفی برای اصلاح جامعه معرفی می‌کرد که بی‌احساس و خشک به نظر می‌رسید.

یکی شدن عاشق با معشوق: در اشعار شاملو و درویش، یکی شدن عاشق و معشوق به شکل‌های متفاوتی بازنمایی شده بود. شاملو این اتحاد را به‌صورت یگانگی عاطفی و انسانی توصیف کرده بود، جایی که عاشق و معشوق مکمل یکدیگر بودند و عشق به نیرویی شکست‌ناپذیر و فراگیر بدل شده بود. او این پیوند را ملموس و نزدیک دانسته بود و عشق را مایه هم‌نوایی و همبستگی می‌دید. در مقابل، درویش این یگانگی را در سطحی فلسفی‌تر و متافیزیکی تبیین کرده بود. او عشق را تجربه‌ای بی‌زمان و بی‌مکان می‌دانست که مرزهای فردیت را کنار می‌زد و عاشق و معشوق را به

وحدتی مطلق می‌رساند. این اتحاد در فضایی روحانی و شناور میان عناصر طبیعی شکل گرفته بود. به این ترتیب، شاملو عشق را با تأکید بر بعد انسانی و درویش با تمرکز بر جنبه‌های متعالی و فلسفی آن توصیف کرده بودند.

عاشق در انتظار معشوق: انتظار در اشعار شاملو به‌عنوان امیدی استوار برای وصال مطرح می‌شود، جایی که عشق توانایی غلبه بر ناامیدی را دارد. او، در انتظار برای معشوق به روزی می‌اندیشد که عشق و مهربانی به یک‌دیگر پیوند خورند و زندگی انسانی به کمال رسیده‌است. این انتظار عاشقانه را به صورتی آرمان‌گرا و مثبت‌نگرانه مطرح کرد که حتی مرگ هم نمی‌تواند مانع تحقق آن شود. درحالی‌که درویش، با استفاده از بیانی ملتهب، این انتظار را با حسرت و عدم قطعیت همراه می‌کند. وی شعر خود را با زبانی پر از اضطراب و شک، از انتظاری بیان کرد که در آن عشق به نوعی ناپایداری و عدم قطعیت آغشته بود. بنابراین می‌توان گفت که انتظار عاشقانه در اشعار هر دو شاعر، نمادی از اشتیاق به چیزی فراتر از دسترس و نیرویی برای عبور از محدودیت‌ها است.

دوری عاشق از معشوق: در بررسی دوری عاشق از معشوق، مشاهده شد که شاملو این موضوع را با زبانی استعاری و به‌طور عمیق‌تری از جنبه‌های معنوی و وجودی بیان کرده است. در اشعار وی، دوری نه تنها به‌عنوان یک فاصله فیزیکی، بلکه به‌عنوان چالشی عاطفی و روانی تجربه می‌شود که عشق را به مفهومی فراتر از وصال ساده ارتقا می‌دهد. در مقابل، محمود درویش با پیوند دادن این دوری به مسائل هویتی و ملی، به‌ویژه در زمینه‌های سیاسی و اجتماعی، معشوق را به‌عنوان نمادی از وطن و آزادی معرفی می‌کند. برای درویش، دوری از معشوق جنبه‌های تاریخی و اجتماعی پیدا می‌کند که به تحولات فردی و جمعی انسان‌ها مرتبط است.

تضاد امیدواری و ناامیدی به عشق بعد از جدایی: تحلیل تضاد امیدواری و ناامیدی در اشعار این دو شاعر نشان داد که هرکدام به‌نوعی دیدگاه خاصی به این تضاد دارند. شاملو در مواجهه با جدایی، امیدوار است اما این امید به‌سرعت در برابر یأس شکست می‌خورد و نهایتاً به مرگ عشق می‌انجامد. درویش نیز در مواجهه با جدایی، به‌گونه‌ای ساده و بی‌پرده به پایان طبیعی عشق و قطعیت خداحافظی اشاره می‌کند. در این دو رویکرد، تضاد امید و ناامیدی نه تنها بیانگر وضعیت شخصی هر شاعر است، بلکه به‌شکلی وسیع‌تر به تجربه انسانی و عاطفی پرداخته است که در آن نه تنها زندگی فردی بلکه تحولات اجتماعی و تاریخی نیز به‌طور ناگزیر به جدایی و دوری منتهی می‌شود.

غم و اندوه ناکامی در عشقی: در زمینه غم و اندوه ناشی از شکست عشقی، این تحقیق نشان داد که هر دو شاعر به عمق تجربه‌های عاطفی و ناامیدی پرداخته‌اند. در اشعار شاملو، ناکامی در عشق به‌عنوان یک درد درونی مطرح می‌شود که انسان را در مواجهه با عدم توانایی در دستیابی به عشق حقیقی قرار می‌دهد. این ناکامی نه تنها باعث اندوه و بی‌پناهی می‌شود بلکه موجب احساس سردرگمی و فقدان هویت می‌گردد. در حالی‌که در اشعار درویش، این غم و اندوه بیشتر در قالب تجربه‌هایی اجتماعی و تاریخی به تصویر کشیده می‌شود و از احساسات فردی به‌طور خاص به وضعیت عمومی و جمعی تبدیل می‌شود. این تفاوت در برداشت‌های عاطفی و اجتماعی از ناکامی در عشق، نشان‌دهنده تنوع و گوناگونی تجارب انسانی است که با وجود زمینه‌های متفاوت فرهنگی، به‌طور جهانی درک می‌شود.

دلتنگی عاشق برای معشوق: در بخش دلتنگی، این تحقیق نشان داد که شاملو به دلتنگی از زاویه احساسی و عشقی نگاه می‌کند و آن را به‌عنوان بحران درونی که عاشق در آن گرفتار می‌شود، می‌بیند. در این حالت، دلتنگی نه تنها ناشی از فاصله فیزیکی بلکه ناشی از عدم توانایی در ارتباط عاطفی واقعی است. در حالی‌که درویش دلتنگی را

به‌عنوان نشانه‌ای از اسارت و فشار اجتماعی می‌بیند. در اشعار او، دل‌تنگی به‌عنوان واکنشی به محدودیت‌های بیرونی و فشارهای اجتماعی تفسیر می‌شود و به‌طور ضمنی به جنگ‌ها و بحران‌های اجتماعی اشاره دارد که بر تجربه عاطفی فرد تأثیر می‌گذارند. این تفاوت‌ها در نحوه بیان دل‌تنگی در شعرهای این دو شاعر، به عمق و پیچیدگی احساسات انسانی و تأثیر عوامل اجتماعی و سیاسی بر تجربه‌های فردی اشاره می‌کند.

با تحلیل و نگارش این پژوهش در اشعار احمد شاملو و محمود درویش دست یافتیم که عشق در آثار این دو شاعر به مفهومی پیچیده و چندبعدی تبدیل شده است. شاملو عشق را نیرویی انسانی و رهایی‌بخش می‌داند، در حالی که درویش آن را ابزاری برای مبارزه ملی و اجتماعی معرفی می‌کند. این دو نگاه متفاوت، نشان‌دهنده پیوند عمیق میان تجربه‌های فردی و اجتماعی در تعریف عشق است. این مطالعه، فرصتی است تا از خلال تحلیل تطبیقی این دو شاعر، به شناخت عمیق‌تری از ادبیات معاصر در دو فرهنگ مختلف دست یابیم و پیوندهای ادبی، انسانی و فرهنگی را برجسته سازیم.

منابع

- ابهن، محدثه، (۱۳۹۲)، «رنگ و زمینه‌های نمادین آن در اشعار مقاومت محمود درویش و سلمان هراتی»، هشتمین همایش بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران: زنجان، صص ۱-۱۳.
- امیدی‌پور، ولی؛ منصوری، سارا؛ سیفی، طیبه، (۱۳۹۶)، «بررسی تطبیقی مؤلفه‌های شعری بدر شاکر السیاب و احمد شاملو»، همایش ملی پژوهش‌های شعر معاصر فارسی: یاسوج، د ۱.
- الخطیب، حسام، (۱۹۹۹)، آفاق الأدب المقارن عربياً و عالمياً، چاپ دوم، دمشق: دار الفکر.
- بهرامی، خلیل؛ ایزدی، حسین؛ الهی، کریم، (۱۴۰۰)، «درد عشق؛ کند و کاوی پیرامون عشق در ذهن و زبان مولوی و حافظ»، مطالعات ادبیات تطبیقی، د ۵۹، ش ۵۹.
- دستغیب، عبدالعلی، (۱۳۱۵)، نقد و تحلیل شعر احمد شاملو، شاعر عشق و سپیده دمان. چاپ اول. تهران: انتشارات آمیتیس.
- درویش، محمود، (۲۰۰۲)، حالة حصار، چاپ اول، بیروت: ریاض الرئيس للكتب و النشر.
- Riad El-Rayes S. A. R. L.
- درویش، محمود، (۲۰۱۴)، الاعمال الشعرية الكاملة، چاپ اول، بیروت: دارالآداب.
- سکاکی، ابویعقوب یوسف بن محمد، (۱۴۰۷)، مفتاح العلوم، تصحیح عبدالحمید الهنداوی، بیروت: دارالکتب العربی.
- شاملو، احمد، (۱۳۰۴)، ۷۷ شعر از احمد شاملو، ترجمه انگلیسی: سعیدپور، سعید، (۱۳۹۰)، چاپ اول، تهران کتاب نشر نیکا.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۸۵)، صور خیال در شعر فارسی، تهران: مؤسسه انتشارات آگاه.
- کلاهیجان، فاطمه، قبادی، حسینعلی، (۱۳۸۶)، «تحلیل امید و یأس در اندیشه و داستانپردازی مولوی»، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، د ۴، ش ۱۷، صص ۱۴۹-۱۷۴.
- کیان‌بخت، زهرا (۱۳۹۱)، «وصف در شعر فروغ فرخ زاد»، نشریه دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجه دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج، د ۴، ش ۱۱، صص ۱۰۶-۱۳۳.
- منصوری، تارا (۱۳۹۰)، «بررسی ساختار و مفهوم دلتنگی عاشقانه در زوج‌ها»، فصلنامه مطالعات روان‌شناسی بالینی، د ۱، ش ۴، صص ۹۲-۱۱۰.
- میرزاخانی، فرزانه (۱۴۰۰) «بررسی جلوه‌های مختلف و میزان حضور هر یک در شعر فارسی نوجوان (از ۱۳۸۰ تا ۱۳۹۶ خورشیدی)»، مجله مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز، مقاله علمی-پژوهشی، د ۱۲، ش ۲، (پیاپی ۲۴)، صص ۳۱۵-۳۴۲.
- یزدانی، حبیب‌الله (۱۴۰۲)، «بررسی نوستالوژی دوری از معشوق در معلقه امرؤ القیس کندی شاعر جاهلی عرب»، دوفصلنامه پژوهش در آموزش زبان و ادبیات عرب دانشگاه فرهنگیان، د ۵، ش ۱۱، صص ۱۱۸-۱۳۸.

Rosse, R. B. , **The love trauma syndrome: free yourself from the pain of a broken heart**, Da Capo Pres, 2007.

Souiller, D. , Troubetzkoy, **Littérature comparée**, Paris, PUF, 1997.

Abstract

Pain is a necessity of love, and love is nothing but resilience against pain. This article deals with a comparative study of the concept of love in the poems of Ahmad Shamloo and Mahmoud Darwish. The aim of this research is to compare the views of these two prominent poets on love. We seek to ask in what content the pain of love is expressed in the poems of Shamloo and Darwish. This research shows that although Shamloo and Darwish have spoken of love differently, both see it as a factor that calls on humans to resist and stand firm and helps them in facing social and individual challenges. In the poetry collection «77 Poems of Ahmad Shamloo» and the collections «Al-A'ma'l-Sha'riya Al-Kamilah» and «Hala'l-Hisar» by Darwish, we show that Shamloo sees love as a liberating and humanizing force that brings hope alongside suffering; However, Darwish introduces love as a social and national concept and links it to the fight against oppression and occupation. The contrast between hope and despair, distance from the beloved and its effects, etc. are analyzed. Finally, the results show that love in the poems of both poets has a multidimensional concept. Love, as an individual and collective force, is deeply connected to suffering and hope. Both poets portray love as a force deep and beyond individual relationships. Shamloo presents it as a free experience against social and individual limitations, but Darwish sees love in connection with the homeland and the people's struggle for survival and identity.

Keywords: Comparative study, theme, pain, love, Shamloo, Darwish.

روایتی منشور از منظومه جنگ

با نگاهی به کتاب «حکایت آنان که بقا را در بلا دیدند» (یادداشت‌های دو سفر به جنوب)

میثم نمکی آرانی

دانشجوی دکتری مدیریت و برنامه‌ریزی فرهنگی دانشگاه آزاد خوراسگان

namakiarani.m@gmail.com

طیبه طاووسی آرانی

-

-

چکیده

سپیده کاشانی شاعری نویسنده است که احساس، عاطفه، مسئولیت‌شناسی و میهن‌دوستی در شعر و نثرش موج می‌زند. خود را در کنار مردم می‌بیند. چه در دوران مبارزات انقلاب و چه در دوره جنگ تحمیلی. عشق و محبت ایشان به خدا، خوبی‌ها و خوبان و انسان‌های والا در آثارش مخصوصاً یادداشت‌های دو سفر به جنوب متجلی است و مجموعه این عوامل زیبا باعث شده است تا شعر و نثر او هم، رنگ و بوی هنری و معنوی به خود بگیرد.

در این مقال کوتاه تلاش بر آن است که پس از بیان جایگاه حماسه در دوران انقلاب و دفاع مقدس و تقسیم‌بندی آثار منشور ادبیات مقاومت، جایگاه این شاعر خاطره‌نگار فرهیخته در انقلاب و دفاع مقدس بیان و به‌طور ویژه خصوصیات و برجستگی‌های ممتاز یادداشت‌های دو سفر به جنوب مورد بررسی قرار گیرد.

کلیدواژه‌ها: سپیده کاشانی، دفاع مقدس، رزمندگان، حماسه.

۱. اشاره

جبهه و جنگ فصل مهمی از تاریخ ایران است و بازخوانی وقایع جنگ در هر فرم و قالبی می‌تواند بخشی از گنجینه میراث شفاهی و معنوی سرزمین دلیران را ثبت و ضبط نماید. در این راستا دو گروه می‌توانند نقش‌آفرین باشند؛ گروهی که در میدان جنگ حماسه‌ساز شدند و با نبرد شجاعانه خویش به جاودانگی رسیدند و گروهی که حماسه‌ها را به تصویر کشیدند تا عصرها و نسل‌ها بخوانند و بدانند که اسطوره‌های واقعی این سرزمین کهن چه کسانی بودند و هستند؟ که بی‌شک نقش خطیر و اثرگذار گروه دوم کمتر از گروه نخست نیست.

حقیقت آن است که ابعاد جنگ تحمیلی به قدری گسترده است که احصای جلوه‌های آن خود دائره‌المعارفی بزرگ است و به همین جهت کتاب‌های فراوانی از زوایای مختلف درباره این حماسه جاوید به نگارش درآمده است. بخشی از این اسناد و آثار کوشیده است تا از منظر دکرین نظامی جنگ را مورد تحلیل و ارزیابی قرار دهد و بخشی دیگر به جنبه‌های سیاسی و دیپلماسی سیاست پرداخته و تعدادی از این آثار رویکردی اجتماعی، فرهنگی، اخلاقی، عقیدتی و... به خود گرفته است که بی‌تردید نوع ورود به این موضوعات مستلزم به‌کارگیری سبک ویژه و تخصص و مهارت به‌کارگیرنده است.

یکی از زوایای این حماسه ماندگار، بررسی جنگ و بیان ابعاد آن با قلم ادبیات و زبان هنرمندانه شعر و شاعری و نثر است که درونمایه اصلی این متون منظوم و مثنوی، تشویق و تکریم دوستان رزمنده و تحقیر و تهدید دشمنان و تقویت روحیه مذهبی و ملی برای حفظ وطن و انقلاب است و به‌درستی که سرودن شعر و نگارش نثر در حوزه جنگ و دفاع مقدس کار ساده‌ای نیست و رسم موافقت و همراهی با یک ملت و در یک دوره خاص نیازمند است تا شعر و نثری در این حوزه درخشان و جاودانه گردد و به راستی که ادبیات دفاع هشت ساله هنوز در حال تکوین و زایش است و تردید نیست که نویسندگان و شاعران تا زمانی که به حس مشترک اجتماعی در بیان جلوه‌هایی از دفاع مقدس دسترس داشته باشند به خلاقیت ادبی دست خواهند زد. (کاکائی، ۱۳۸۰: ۱۳۹)

اگرچه شاعران متعددی در قالب‌های گوناگون اعم از سنتی، نو، نیمایی و سپید در بیان ابعاد و زوایای هشت سال جنگ تحمیلی به بیان حماسه‌سازی‌ها و بیان شجاعت و ترسیم چهره‌های رزمندگان، ستایش جان‌باختگان و شهیدان، القاء روحیه امید و پیروزی، ستایش آزادی و آزادمنشی رزمندگان و... با لحن

یاران چو غریبانه رفتند از این خانه / هم سوخته شمع ما، هم سوخته پروانه
ای وای که یارانم، گل‌های بهارنم / رفتند از این خانه، رفتند غریبانه

(بیگی حبیب آبادی، ۱۳۶۹: ۹۶)

و آهنگ حماسی

به ننگ عشق که او را نثار خواهم شد / به نام مرگ سحرگه سوار خواهم شد
نماز را اشارت سواره می‌خوانیم / مجال نیست که ما تا ستاره می‌رانیم
نماز را که مجاور شکسته می‌خواند / مسافریم و مسافر شکسته می‌خواند

(معلم، ۱۳۶۱: ۲۸)

و رجزگونه پرداخته‌اند، اما اندکی در کنار نظم

اگر چه خانه پر از مش و نام و نامه توس / غریب شهر و زحمت شناسنامه توس
تو از کدام بهاری تو ای شکوفه زخم / که عطر خانه‌ام از جانماز و جامه توس

(ابوترابی، ۱۳۷۶: ۲۴)

و اشعار حماسی خویش، به روایت حماسه دفاع مقدس و توصیف حماسه‌سازان با قلم نثر پرداخته‌اند. سپیده کاشانی اما در این زمینه پیشگام و پیشقراول روشی نوین گردید که یادداشت‌های دو سفر به جنوب وی گواه این ادعاست.

۲. ادبیات حماسه و انقلاب اسلامی

حماسه از ریشه عربی «حَمَس» و به معنای شدت و حدت در کار وضع شده است. (معلوف، ۱۳۹۵: ذیل واژه) و در ادب عرب «مختص قطعات شعری به ویژگی‌های آثار حماسی طبیعی دست به خلق و ابداع می‌زند و معمولاً موضوع تاریخی یا داستانی را به اثر حماسی تبدیل می‌سازد» (شمیسا، ۱۳۹۳: ۶۶)

مقارن با پیروزی انقلاب اسلامی، می‌توان تأثیر این رویداد عظیم و تاریخی را در همه زمینه‌ها، ابعاد و فرایندها مشاهده نمود و ظهور انقلاب، انقلابی دیگر در بینش و نگرش عمومی ایجاد کرد و این تأثیرات همه‌لایه‌های جامعه را در بر گرفت؛ جالب اینکه نمی‌توان از نقش بی‌بدیل ادبیات حماسی در تحولات این دوره و شکل‌گیری انقلاب اسلامی چشم پوشید.

شعارهای مردمی، آهنگ‌ها و سروده‌های انقلابی برجسته‌ترین ابزار پیام‌رسانی روح انقلاب بود و به دلیل خاصیت تأثیرگذاری هنر، این موج ادبی به‌درستی توانست در اندیشه‌ها و روح‌ها نفوذ پیدا کند و تأثیر بگذارد. شاعرانی هم‌چون زنده‌یاد حمید سبزواری، نصرالله مردانی و... از پیشگامان ادبی این دوره‌اند. هنوز چندی از حلاوت پیروزی و انس با شعرها و شعارهای غرورانگیر انقلاب نگذشته بود که آتش جنگ تحمیلی برافروخته شد.

در این دوره هم باید جایگاه بلند شعر و ادب حماسی را در انسجام‌بخشی به گروه‌های اجتماعی و حساس‌زایی ضرورت دفاع از کیان و سرزمین و وحدت اقوام از نظر دور نداشت، با این تفاوت که هم باید حماسه‌سرایی می‌شد و هم باید جلوه‌های حماسی و ایثار و شجاعت فرزندان وطن به زبان شعر و ادب بیان می‌گردید. زایش جریان شعر انقلاب در این آوردگاه خونین، شکل و شمایل تکامل‌یافته‌تر به خود گرفت و به تعبیری، جوانه شعر انقلاب با مقوله جنگ به بلوغی دیگر رسید؛ در این عصر شاعرانی ظهور کردند که با اتکاء به فهم رسالت اجتماعی، وجدانی و دینی، لباس رزم و جهاد پوشیدند و در کارزاری فرهنگی تمام قامت حضور یافتند؛ هرچند باید از گونه‌های دیگر فرهنگی و هنری هم‌چون خط، نقاشی و... در انتقال آموزه‌های ادبیات پایداری و مقاومت نیز یاد کرد، اما هم‌چنان بیرق سخن بر ستیغ ستبر جنگ خودنمایی می‌کند.

۳. جایگاه حماسه در نثر انقلاب اسلامی

تبارشناسی ادبیات ایران، یادآور این واقعیت است که ضمن نقش و اهمیت سبک‌های ادبی در تعالی تاریخ ادبی، قابلیت‌ها و استعدادهای ویژه ذوقی این حرکت را شتاب بیشتری بخشیده است؛ کما اینکه هنگام مطالعه تحولات ادبی، این شاعران و نویسندگان تحول‌گرا هستند که به سبک‌های ادبی تشخیص بخشیده‌اند. یکی از ادوار پرفراز و فرود که توأم با تحولات فکری، تاریخی و ادبی است، دوره انقلاب اسلامی است؛ دوره‌ای که یک تاریخ غنی و دور و دراز

سرشار از اندیشه و احساس را پشت سر نهاده و به تعبیری گذشتگان را در آغوش گرفته و بر اثر تغییرات اجتماعی برآمده از یک انقلاب مبتنی بر ارزش‌های اسلامی و باورهای دینی، آهنگ و زنگ خودش را ساز می‌کند. از سویی دلبستگی به آرمان‌های انقلابی و نقش حماسه‌سرایی در تکوین انقلاب، مطمح نظر صاحبان اندیشه و خرد و اهل فن است و از سویی دیگر رویدادهای نوظهوری چون دفاع مقدس، زبان غالب و رایج را با تغییراتی همراه می‌کند؛ هم‌چنان‌که وقایع اتفاقیه یکصدوپنجاه سال اخیر از دوره مشروطیت تا به امروز هر یک با نگاه و زاویه‌ای روایت شده و این روایت‌ها در نوع خود قابلیت مطالعه و تحلیل جامعه‌شناسانه دارد. نگاهی به دسته‌بندی متون منثور به‌ویژه پس از انقلاب و اقبال نویسندگان به انواع قالب‌های نثری رایج چند نکته را یادآور می‌گردد.

۱. قدرت قلم‌فرسایی و شکستن حصارهای قالبی محدود
۲. تنوع بیانی، کلامی و زبانی در بازخوانی و بازنویسی جریانات و وقایع
۳. بهره‌گیری از مایه‌ها و بن‌مایه‌های فکری و اندیشه‌ای
۴. افزایش رویکرد تاریخ‌نگاری معاصر و دوره انقلاب اسلامی
۵. توجه به افق‌های نو در اهمیت جستارهای تاریخی و تاریخ‌نگاری
۶. تغییر روش از تاریخ‌نگاری سنتی به تاریخ‌نگاری مدرن
۷. ارزش‌محوری و آرمان‌گرایی به جای تفنّن‌گرایی
۸. غلبه عینیت‌گرایی بر ذهنیت‌گرایی با توجه ویژه به معاصر بودن پدیده انقلاب
۹. ورود واژگان ارزشی همانند دفاع، انقلاب، ایثار، شهادت، تعهد و عرفان
۱۰. سلامت و روانی کلام و زلالی سخن‌پردازی در عین سرشاری از احساس، صداقت و صمیمیت و...
۱۱. اجتناب از به کارگیری آرایه‌های معنوی و تعقیدهای لفظی و معنوی
۱۲. سرایش شعر و نگارش متون متناسب با زمان و برهه خاص

۴. ادبیات حماسه و دفاع مقدس

ادبیات حماسی، پیشینه‌ای ریشه‌دار در فرهنگ و ادب گرانسنگ و گرانقدر ما دارد که از آغاز زایش و رویش تاریخ ادبیات، در کنار ادب غنایی و ادب تعلیمی موضوعیت داشته و آثار برجسته‌ای از این نوع ادبی به جای مانده که شاهنامه فردوسی از این‌گونه است. هم‌چنین شعر شاعر دیگر قرن چهارم کسایی مروزی - در مدح و منتقیت و ستایش از امام علی نمونه‌ای از اشعار حماسی است» (محقق، ۱۳۹۰: ۱۱۱۴) اما نگاهی عمیق و ژرف‌اندیشانه به گونه آثار ادبی حماسی نشان می‌دهد که تصویرسازی‌ها در ادب حماسی به تناسب زمان و مکان دگرگونی و تغییر یافته و زبانی متناسب با هر دوره به کار گرفته شده است.

بررسی جنبه‌های بیانی و معانی آثار ادبی در حوزه حماسی، ضمن مشخص کردن ویژگی‌ها و جایگاه شخصیت‌های پهلوانی و اسطوره‌ای، آرمان‌ها و آرزوهای ملتی را به‌عنوان خاستگاه و مبنای فکری و ارزشی تثبیت می‌کند و به‌راستی که بررسی و تحلیل چنین رویکردی ترسیم‌کننده تصویری از فرهنگ و مظاهر فرهنگی تمدن‌ساز و شناسنامه هویتی یک حوزه سرزمینی است؛ هویتی که می‌تواند غرور و شکوه یک ملت را به نمایش بگذارد و در پرتو چنین نگاهی روحیه بزرگی و بزرگان‌اندیشی را در دل افراد جامعه چنان تقویت کند که گویی چونان دژی محکم مانع نفوذ، رسوخ

و تهاجم دیگران گردد. بنابراین ادبیات حماسی، برانگیختن چنین عرق و نشان دادن این‌گونه روحیات و یادآور چنین رسالتی است. حال اگر ادبیات جنگ و دفاع مقدس را زاینده نبردی نابرابر بدانیم که در دوره معاصر بر ایران تحمیل شد، نقش اثرگذار شعر و شاعری و نویسندگان این حوزه بیشتر نمایان می‌گردد. به لطف حماسه‌سازی‌های دلاورمردان و به همت شاعران و نویسندگان در ثبت لحظه‌های جنگ و تهییج و تشویق رزمندگان و حضور آن‌ها در کنار میدان جنگ و هم‌سنگری و همراهی با رزمندگان (بسان سفرهای سپیده به جنوب)، باعث گردید که علی‌رغم تعرض همه‌جانبه دشمن و به واسطه روحیه غیرت و جوانمردی رادمردان برخلاف دوره‌های پیشین حاکمان و فرمانروایان این سرزمین، حتی وجبی از خاک ایران منتزع نگردد که در این راستا نباید از نقش تأثیرگذار و سرنوشت‌ساز راویان و حماسه‌نگاران این رویداد غافل بود.

۵. تقسیم‌بندی آثار منثور ادبیات مقاومت و پایداری

در میان انواع آثار مکتوب در حوزه ادبیات مقاومت و پایداری، چند عنصر تعیین‌کننده است که باید به آن نگاهی عمیق داشت. یکی نوع نگرش به جنگ و دیگری پرداختن به روند موضوعی است. در هر دو شکل، قالب نوشتار می‌تواند شامل اشکال زیر باشد:

۱. داستان‌نویسی
۲. رمان‌نویسی
۳. خاطره‌نویسی
۴. یادداشت‌نویسی
۵. گزارش‌نویسی
۶. سفرنامه‌نویسی
۷. فیلمنامه و نمایشنامه‌نویسی
۸. وقایع‌نویسی یا روزنامه‌نویسی

۶. جایگاه سپیده کاشانی در ادبیات مقاومت

سپیده کاشانی از ستارگان پرفروغ در کهکشان ادبیات مقاومت و پایداری است. اصولاً هرگاه از جبهه و جنگ سخن به میان می‌آید، بیشتر نقش مردان در میدان رزم مورد توجه قرار می‌گیرد؛ غافل از اینکه زنانی نیز مردانه همپای مردان در این رزمگاه به ایفای نقش پرداخته‌اند که البته مورد غفلتی ناعادلانه قرار گرفته است.

از جمله مصادیق این موضوع حضور مردانه زنان ادبیات است که نه تنها در پشت جبهه، بلکه با حضور عینی در خط مقدم جبهه و جنگ، هنر خود را متعهدانه در خدمت ارزش‌ها قرار داده و به سهم خویش در عرصه پاسداری از مرزهای ایمان و عقیده جنگیده‌اند.

بانوی شعر مقاومت و پایداری، زنده‌یاد سپیده کاشانی از این زمره و گروه‌ها است که با معانی آراسته به صور خیال و الزامات شاعری، ارزش‌های درونی هنر انقلاب را نمایان ساخت و از مضامینی هم‌چون انقلاب، دفاع مقدس، شعر آیینی و پاسداری ارزش‌ها آن‌سان سخن گفت که امروز بتوانیم آرمان‌ها، آرزوها و اهداف والای مردمی و انقلابی را در آینه واژگان به تماشا بنشینیم و گمشده‌ها را بازیابیم.

او امام و اندیشه‌هایش را ستود

طیب لاله‌های پرپر آمد

شهیدان خدایی رهبر آمد

قیامت قامت گل پرور آمد

شقایق‌های عاشق گل بپاشید

(کاشانی، ۱۳۸۶: ۱۹۷)

و سرود و با کلام زلال و روشنی‌بخش خویش در سرودن اشعار حماسی در تهییج و تشجیع رزمندگان برای پیشبرد اهداف دفاع مقدس کوشید و با شجاعت و حضوری دلیرانه در میدان‌های جنگ و نگاشتن یادداشت‌های دو سفر به جنوب سبک و سیاق جدیدی در ادب پایداری پدید آورد.

علاوه بر موارد یادشده شخصیت فکری و ادبی سپیده کاشانی نیز از چند زاویه قابل تأمل است؛ نخست اینکه وی پرورش‌یافته خانواده‌ای مذهبی و مکتبی است و در عین توجه به آداب دینی، برخلاف متحجرین از آحاد جامعه فاصله نگرفته و اتفاقاً با حضور در متن جامعه کوشیده زبان شعرش رنگ و بوی مردم و دردهای جامعه را داشته باشد، حتی در دوره‌ای که حضور زنان در محافل ادبی و فرهنگی بسیار کم‌رنگ است، سپیده کاشانی پررنگ و پرفروغ همپای رجال فرهیخته حرکت می‌کند و به‌عنوان نماد زن مسلمان آزاده حضور می‌یابد.

مروری بر کارنامه ادبی ایشان نشان می‌دهد که او شاعری دغدغه‌مند، دلسوز و نکته‌سنج است که متعهدانه، پیام‌های آرمانی، انقلابی و میهنی خود را به سطوح مختلف اجتماع تزریق می‌کند:

من ایرانی‌ام آرمانم شهادت تجلی هستی است جان‌کندن من

(کاشانی، ۱۳۸۹: ۱۰۴)

دسته‌بندی آماری موضوعی آثار منظوم اثبات‌کننده این مدعاست، اما آنچه مورد تأکید و توجه این مقال است، درنگی متفاوت در اثر مکتوب سپیده کاشانی است که اتفاقاً کمتر مورد توجه قرار گرفته است.

۷. سپیده کاشانی و «یادداشت‌های دو سفر به جنوب»

سپیده کاشانی شاعر و سخنور، ضمن سرودن اشعار پرشور، حماسی و تأثیرگذار، در حوزه ادبیات داستانی هم کوشیده است تلاشی متفاوت داشته باشد و در قالب یادداشت‌نویسی و به زبان نثر، اثری متفاوت را درباره جنگ هشت‌ساله عرضه نماید که مهم‌ترین ویژگی این اثر منشور این است که بسان آثار مشابه منشور در دوره بعد از انقلاب، رویکردی روایت‌گونه دارد و از نقد و نقادی به دور است. روایت سپیده، روایتی از جنس تعهدپذیری به تفکر ارزشی و با رویکردی از جنس درست‌نویسی و واقعیت‌نگاری وقایع و تأکید بر روش تبیین و به دور از تحلیل، تأویل و تفسیرگری است.

بنابراین می‌توان گفت که اصطلاح‌گزینی و ساده‌نگاری و عامیانه‌فهمی، ویژگی نوشتاری سپیده است؛ به‌گونه‌ای که او در اثر منشور خود هیچ‌گاه به دنبال تحلیل جنگ نیست، بلکه به دنبال ثبت یک اثر فرهنگی است که در جریان است و اتفاقاً جریانی سیال و جاری است. کتاب یادداشت‌های دو سفر به جنوب، روایت زنده و مستقیم شاعر دردمندی است که در کوران جنگ، در سلک کاروان شاعر، پای به جبهه می‌گذارد و مشاهدات و معاینات خود را مکتوب نموده و با نهایت دقت و ظرافت توصیف می‌نماید. سپیده با هدف به تصویر کشیدن اوضاع و فضای جبهه‌ها می‌خواهد هم سهمی در رزمندگی جبهه فرهنگی داشته باشد و هم حامل انتقال گفته‌ها و ناگفته‌های رزمندگان به هموطنان باشد.

بسامد آماری تعداد مصاحبه‌های سپیده با رزمندگان در خط مقدم جنگ و زیر آتش و رگبار دشمن و تبدیل آن به «خاطره و یادداشت» در حقیقت انتخاب شیوه‌ای هوشمندانه برای تبلیغ رسانه‌ای یک آرمان بلند به نام مقاومت و پایداری و دفاع مقدس است. این شیوه اگرچه برای خبرنگاران متداول و مرسوم است، اما برای یک زن - آن هم در یک فرصت محدود حضور در جبهه - بدعتی نوآورانه است.

در کنار سروده‌ها، «خرمشهر»، کلیدواژه یادداشت‌های سفر به جنوب است. «خرمشهر»، یکی از استراتژیک‌ترین مناطقی است که هم برای ایران و هم عراق، کلید پیروزی جنگ بود. اشغال این شهر به وسیله دشمن و بازپس‌گیری معجزه‌آسای آن توسط رزمندگان اسلام که از آن به‌عنوان «فتح بزرگ» یاد می‌شود، گویای آن است که نبرد در این منطقه جغرافیایی با پیچیدگی‌های تاکتیکی و آرایش جنگی حرفه‌ای همراه بوده و به دنبال آن، مطالعه، تحقیق و بررسی ابعاد عملیات و اطلاعات لجستیکی، پدافندی و... این منطقه از زبان حاضران و حماسه‌سازان آن، ارزش‌های کاربردی و راهبردی فراوانی دارد.

سپیده کاشانی در کتاب حاضر، با حدود چهل گفت‌وگوی مستقیم با رزمندگان سهم مهمی در پردازش اطلاعات مستند حماسه خرمشهر دارد که کمتر فرصت ثبت و ضبط آن فراهم می‌شده و چه‌بسا که مصاحبه‌شوندگان در فاصله کمتر از یک روز یا چند روز به جمع کاروان شهیدان پیوسته‌اند و همین اندک خاطرات هم با خاک مدفون می‌شد. اما هوشمندی دیگر سپیده کاشانی، استفاده از نقل قول‌های مستقیم و پرهیز از آرایه‌پردازی‌هایی است که می‌توانست صمیمیت و نفوذ کلام را در مخاطب بگیرد. در واقع او راوی صادق واقع‌نگر است نه گزارشگر توصیف‌گرا. نگاه واقع‌گرایانه او به محیط جبهه و امور روزمره رزمندگان در جای جای آثارش، چه در نثر و چه در شعر، به‌خوبی قابل مشاهده است.

۸. ویژگی‌های برجسته کتاب یادداشت‌های دو سفر به جنوب

الف) روانی و سادگی متن

«نصرالله، عضو بسیج آبادان می‌گوید: ما به کمک همدیگر، کارهای زیادی انجام داده‌ایم. نزدیک صبح به کوی ذوالفقاری اعزام شدیم. برای بچه‌ها در کنار شط، مهمات می‌بردیم. توپ‌ها و تانک‌های آنان، بی‌امان شلیک می‌کردند. عده‌ای از بچه‌ها شهید و مجروح شده بودند. چهار نفر بیشتر نبودیم...» (کاشانی، ۱۳۸۹: صص ۶۲-۶۳).

ب) پیام‌آفرینی و تعمّد در استندهای واقعی

«محمد بیست‌ویک ساله می‌گوید: محصل بودم. می‌خواستم بروم سپاه که نشد و جنگ پیش آمد. جنگ پیش آمد و محمد تعلیم ندیده، «مسئله‌آموز صد مدرس»، تبدیل به جنگجوی مقاوم شد. و امروز موانع سخت و کمرشکن قامت استوار و جوانش را در هم نمی‌شکند. او به یاری پروردگارش سخت ایمان دارد و از لوله تفنگش شدت خشم خود را به روی دشمن شلیک می‌کند.

شب، پاورچین پاورچین می‌آید و سکوت اسرارآمیزش را صدای توپ‌ها و مسلسل‌ها در هم می‌شکنند و شاخساران سر به فلک کشیده نخل‌ها را در نخلستان‌ها می‌لرزاند. برادران آهسته آهسته، بر حماسه کربلای حسین^(ع) مرثیه می‌خوانند. آن‌ها روزی سخت و جنگی نابرابر را پشت سر گذاشته‌اند. اینک گرد آمده‌اند تا مقام بندگی و عبودیت خود را یادآور شوند. هر ناله برای حسین^(ع)، یادآور حقیقت مظلومیت و ایستادگی حق‌طلبان تاریخ است. و در آن شب،

جای خالی چند دلاور محزونمان کرده بود. شاید که در غوغای جنگ و در آن روز پردلهره و اضطراب، برادران سفر بی‌بازگشت خویش را آغاز کرده باشند. و چه بهتر که غم‌هایشان را به یاد تنهایی فاطمه زهرا (س) و غربت شیر خدا از دل صیقل دهیم:

همه خواب و علی بیدار
سرش بنهاد بر دیوار
بنالد با دلی خونبار، ولی آهسته آهسته
بریز آب روان، اسما!
به جسم اطهر زهرا، ولی آهسته آهسته...
(همان، صص ۲۶-۲۷)

ج) تصویرسازی از جغرافیا و فضای واقعی صحنه‌های جنگ

یکی از تکاوران در جمع هم‌زمان خود از دلاوری و شجاعت پارتیزانی نیروهای بسیج یاد می‌کند:

- در روزهای نخست حمله عراق مردمی یافتیم با سر نترس و بی‌باک. آن‌ها بدون تجربه رزم، هنگامه آفریدند. به یکباره ریختند و جلوی حرکت تانک‌ها را در خیابان‌ها سد کردند. آن‌گاه جمع تکاوران «دژ»، مردانگی و شجاعت زیادی از خودشان نشان دادند. من به عنوان یک تکاور که در صحنه خونین شهر حضور داشتم، به یقین دریافتم که این مردم، تنها به پشتوانه عشق و ایمان خود در زیر آتش خمسه خمسه با قدرتی که بیان کردن آن ممکن نیست، همه با ندای الله اکبر از جا کنده می‌شدند.

- وقتی که دو تانک عراقی به طرف گمرک پیش می‌آمد، همه برخاستیم. همه خونین‌شهری بودیم. با تکبیر جلوی آن‌ها ایستادیم و مانع حرکت آن‌ها شدیم و راه را بر آنان بستیم (همان، صص ۳۰-۳۱).

د) تلفیق سبک خاطره‌نویسی و یادداشت‌نویسی در تاریخ‌نگاری اجتماعی و تاریخی

«به یاد می‌آورم آن روز را که از سفر پرماجرا و سراسر خطر میدان‌های جنگ جنوب بازمی‌گشتم. در قطاری که ما را به تهران باز می‌گرداند، یک لحظه گریه امانم نمی‌داد و تهران برایم غریبه و دلگیر شده بود» (همان، ص ۱۱۳).

ه) تزریق نگاه روایتگری زنانه در آوردگاهی مردانه

«قبای سبز و سرخ دشت و شقایق‌های وحشی، نخستین میزبان ما در ورود به خط دشت عباس است. دشت با همه عظمتش گسترده تا «عین خوش» و «کرخه نور» و آنجایی که سبزی و خاک و آسمان به هم می‌پیوندند. دشمن، هم‌چون اشباح سرگردان در آخرین محورهای بازمانده‌اش در حال گریز است. تانک‌های مانده در لابه‌لای شقایق‌ها اگرچه منظره‌ای ناموزون به وجود آورده، اما نشانه فتح مبین اسلام است. رفت و آمد نیروهای ایران در سراسر این دشت، دلگرمی خاصی را به هر بیننده‌ای می‌بخشد» (همان، ص ۱۵۶).

و) یادآوری نقش و اهمیت تاریخ و فرهنگ شفاهی در تطور تاریخ‌نگاری

«خدایا به درستی که من ایستاده‌ام بر دری از درهای رحمت تو؛ پیغمبرت دانیال که بر او و آتش سلام باد. طلب اذن می‌کنم برای ورود. ولوله‌ای در اینجا بر پا شده. صدای حزینی می‌خواند. او «حسین» و «عباس» و «علی اکبر» و «قاسم» را - که بر همگی شان سلام باد - صدا می‌زند. گویی که اینجا کربلای معلی است. در این مشهد مقدس، حضرت دانیال، زمزمه و اشک همراه هستند. مسافرانی در اینجا اطراق کرده‌اند که به‌زودی عازم سفری بی‌بازگشت‌اند. از خود بری شده و در بی‌کران اخلاص این مسافران غرق هستم...» (همان، ص ۱۵۴).

ز) مستندنگاری زنانه در موضوع جنگ

«... در این شهر، مادری که هشت پسر و شوهرش را از دست داده بود، حالا در کنار رزمندگان مشغول ساختن کوکتل مولوتف است. مادر دیگر که چهارده تن از اهل خانه‌اش شهید شده‌اند، به‌طور جدی ایستاده و می‌جنگد! هرچند که تمامی این عواطف و اعتقادات حماسه‌آفرینی هستند، اما نمی‌توان وجود یک ارتش کامل و مقاوم را در برابر این یورش مکانیزه نادیده گرفت» (همان، صص ۵۳-۵۴).

«به مقر سپاه برمی‌گردیم، درحالی‌که همه وجودمان، لبریز از عشق خونین شهر و خاک دامنگیر خطه خوزستان است. آخر شب، چند تن از دختران امدادگر بیمارستان به دیدن ما می‌آیند. ما از این همه محبت آن‌ها شرمندیم. آن‌ها از جنگ و جهاد حرف‌های ناگفته بسیاری دارند. می‌گویند زمانی در جبهه بوده‌اند و اینک در پشت جبهه که از داغ دل سوگوارشان به راه فرزند یا همسر شتافته‌اند. آن‌ها هرگز از این منطقه دور نشده و سنگر خود را رها نکرده‌اند. خوش به سعادت چنین شیرزنانی!

بودند دختران و زنانی که در خاک خوزستان، بی‌پناه و اسلحه به دست کافران عفلقی گرفتار آمدند و بعد به شهادت رسیدند. بیست دختر مظلوم عرب خوزستانی که اجسادشان در کنار روستای «دنا» کشف شد، جزء همین دختران بودند. دوازده‌هزار زن و دختر و کودک اسیر که از هفتاد روستای آزادشده بستان به اهواز آورده شدند نیز در شمار مظلومین بی‌پناه هستند. «زهره» در این باره می‌گوید: همان روزهای نخست آشوب در خوزستان، یکی از مادران خرمشهر، بعد از بازگشت به منزل اجساد متلاشی شده همسر و چهار فرزند خود را می‌بیند و در اثر این صحنه دلخراش طوری شوکه می‌شود که هنوز هم به نقطه‌ای نامعلوم خیره مانده است» (همان، ص ۱۳۳).

ح) بازخوانی و واگویی شاخص‌ها و ویژگی‌های مفهومی در نگاه رزمندگان نظیر ستم‌ستیزی، انقلابی‌گری، حق‌طلبی و...

«به مجلس شعر و خاطره‌آشنایان می‌رویم. دوستان همه جمع‌اند. صدای آتشبارها، موسیقی هیجان‌انگیز این مجلس بود. برادرانی بودند با خاطره‌های ناگفته‌شان و یادهای مانده در دلشان. شعری بودند که نه ادعای فضل و ادب والا داشتند و نه در بند کلام مانده بودند. هرچه بود، کلام نفرین‌شده جنگ بود که آن‌ها به بند خود کشیده و قصاید غصه‌هاشان را به آهنگی موزون زمزمه می‌کردند.

منطقه جنوب، درس شهادت می‌آموختند نه شعر. لیک ما ماندگان قافله شهدا، شعرمان شعر شهادت بود، مرثیه‌ای به یاد عزیزان برای آرام دل خویشتن...» (همان، ص ۱۳۵).

«احساسی که اینجا بچه‌ها در برخورد با مرگ و با خدا و مکتب دارند، راستش برای خود من هم یک چیز ناشناخته‌ای است. در کتاب‌ها نیز پیدا نمی‌شود. ماورای همه چیز است. مصادیق آیات قرآن کریم در تمامی این حرکت‌ها به چشم می‌خورد. در همه مناطق درگیری، بچه‌ها جان بر کف به یاد خدا حرکت می‌کردند. قلم و بیان در

شرح تمامی آن وقایع قاصر است و شرح آن‌ها واقعاً مشکل است. باید آمد و دید. این همه ایثار و شهامت و قربت به خداوند را من تا به حال ندیده‌ام. احساس شرم می‌کنم و فکر می‌کنم بیست‌وهفت سال از عمرم به پوچی گذشته است. احساس می‌کنم در برابر یک بچه چهارده‌ساله خونین‌شهری حقیر هستم» (همان، صص ۸۵-۸۶).

ط) تأکید بر گفت‌وگو محوری و فرصت‌آفرینی برای ثبت خاطرات زنده

«در سفری که به استان خوزستان داریم، در مقر سپاه آبادان می‌شنویم که «محمد» زخمی است و در یکی از بیمارستان‌های شیراز بستری. جای خالی ایشان در جمع هم‌رزمان دیگرش به شدت احساس می‌شود. موقع بازگشت به تهران متوجه می‌شوم که محمد را به تهران و به بیمارستان سعادت‌آباد منتقل کرده‌اند. در آنجا به دیدارش رفتم و ساعتی به گفت‌وگو گذشت. از گذشته‌ها می‌گوییم و از آینده‌ای که باید ساخت» (همان، ص ۱۱۲).

نتیجه‌گیری

بررسی و کنکاش در یادداشت‌های سفر به جنوب سپیده کاشانی، نشانگر حساسیت و تعهد ایشان نسبت به میهن و هم‌میهنان است و از ورای نوشته‌های توصیف‌گونه و خاطره‌آمیز وی می‌توان دریافت که از نظرگاه سپیده، ندای انسانیت و آزادی و احساس مسئولیت در قبال کشور در همگان توارد و یگانگی داشته و قومیت، جنسیت و مسئولیت خاصی نمی‌پذیرد.

سپیده کاشانی نه تنها در زمینه شعر بلکه در نثر هم به دنبال شناساندن الگوهای کامل است. او به دنبال کشف گنج‌هایی از ارزش‌ها، خوبی‌ها و سجایای نامکشوف الهی در وجود حماسه‌سازان است که صفحات و اوراق دفتر ایران‌زمین در عصرها و برای نسل‌های آینده نام آن‌ها را در خود خواهد دید و از این رو، سپیده می‌کوشد تا زوایای نهفته و ناپیدای خاطرات زنده رزمندگان و حماسه‌سازان را در قالب مصاحبه و گفت‌وگو و به گونه‌ای حضوری با زبانی ساده و سرشار از معنویت به آیندگان ودیعه بسپارد.

نثر سپیده هم بسان معدودی از اشعارش، نثر زمان است و شعور، شهادت، عرفان و معنویت در آن موج می‌زند. از این جهت چندان به لحاظ بیانی و زبانی و صور خیال قابل توجه نیست. در نثر او سلامت و روانی و در عین حال احساس و صداقت و صمیمیت آکنده است و هیچ‌گاه در خاطرات و یادداشت‌های دو سفر به جنوب ایشان ابهام، کج‌تابی، تعقید لفظی و معنوی را فدای الفاظ و واژگان نمی‌کند؛ بلکه می‌کوشد با ظرافت و دقاقت زنانه و احساسی مادرانه و خواهرانه، زیبایی‌های حماسه را به تصویر کشد و به‌راستی از این میدان موفق و سربلند بیرون آمده است.

منابع

- شمیسا، سیروس (۱۳۹۴) انواع ادبی، چاپ چهارم، تهران: نشر میترا
- کاکایی، عبدالجبار (۱۳۸۰) بررسی تطبیقی موضوعات پایداری، چاپ اول، تهران: انتشارات پالیزان
- محقق، جواد (۱۳۹۰) بیداری کلمات، چاپ اول، تهران: انتشارات روایت فتح
- کاشان، سپیده (۱۳۸۹) حکایت آنان که بقا را در بلا دیدند (یادداشت‌های دو سفر به جنوب)، تهران: انجمن قلم ایران
- صفا، ذبیح‌اله (۱۳۹۷) حماسه سرایی در ایران، تهران: نشر فردوس
- معلم، علی (۱۳۶۰) رجعت سرخ ستاره، تهران: نشر حوزه هنری
- بنیاد حفظ آثار و ارزش‌های دفاع مقدس (۱۳۷۵) شقایق‌های اروند، تهران
- بیگی حبیب‌آبادی، پرویز (۱۳۶۹) غریبانه، تهران: نشر امیرکبیر
- کاشانی، سپیده (۱۳۸۹) مجموعه آثار، تهران: انجمن قلم ایران
- لوئیس، معلوف، (۱۳۸۰) المنجد، ترجمه محمد بندریگی، تهران: نشر ذوی القربی.

فردوسی و کهن‌الگوی طرار بررسی شاه‌نامه از دیدگاه نقد کهن‌الگویی

صغرا نوده

استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه گلستان

marzieh.nodeh@gmail.com

چکیده

شخصیت طرار در آثار ادبی ساختاری کهن‌الگویانه است که یک شخصیت فریبکار و گریزپای است که همواره در حال فریب مخالفان خود است و همواره یک قدم نیز از آنها پیش است. ویژگی‌های ذکر شده را می‌توان در شخصیت اکوان دیو و همین‌طور در شخصیت رستم در شاه‌نامه یافت، لذا هدف این مطالعه واکاوی شخصیت رستم و اکوان دیو از منظر کهن‌الگوی طرار است. این مطالعه به بررسی کهن‌الگوی طرار در شخصیت‌های رستم و اکوان دیو در شاه‌نامه فردوسی با استفاده از نقد کهن‌الگویی یونگ می‌پردازد. با تکیه بر نبرد رستم و اکوان دیو و بررسی ویژگی‌های کهن‌الگوی طرار در این دو شخصیت شاه‌نامه، این مطالعه در می‌یابد که این نبرد را به عنوان نبردی بین دو طرار می‌توان در نظر گرفت که، همان‌طور که از این کهن‌الگو انتظار می‌رود، به منظور چیرگی بر دیگری نیرنگ‌های مختلفی بر روی یک‌دیگر پیاده می‌کنند که هر کدام از این نیرنگ‌ها در بردارنده ویژگی‌های این کهن‌الگو است. پژوهش حاضر به این نتیجه می‌رسد که کهن‌الگوی طرار در شاه‌نامه کهن‌الگویی یونگی است که با فراتر از محدودیت‌های زمینی می‌نهد و به طغیان بر می‌خیزد و این گاهی منجر به دیوگونگی او می‌شود. علاوه بر این، این کهن‌الگو، همان‌گونه که از نامش بر می‌آید، طراری تمام عیار است که قوانین طبیعت را در قالب حیل‌گری‌هایش در هم می‌شکند و از طریق نیرنگ‌هایش خود را از گزند حریفان مصون می‌دارد.

کلیدواژه‌ها: نقد کهن‌الگویی، کهن‌الگوی طرار، یونگ، شاه‌نامه، فردوسی.

۱- مقدمه

شاه‌نامه فردوسی همواره در زمره آثار ادبی است که نظر بسیاری از منتقدان ادبی به خصوص منتقدانی که آثار حماسی جهان را بررسی می‌کنند، به خود جلب کرده است و از جهات گوناگونی مورد بررسی قرار گرفته است. شخصیت رستم نیز به عنوان شخصی که هفت‌خان را پشت سر می‌گذارد و قدرت، شهامت، زیرکی و میزان تحمل خود را به رخ می‌کشد همواره به عنوان ابرقهرمان مورد ستایش خوانندگان و منتقدان قرار گرفته است. بسیاری از مقالات نیز به بررسی نقش کهن‌الگوها در شاه‌نامه پرداخته‌اند و شخصیت رستم و دیگر قهرمان‌های شاه‌نامه را از این دیدگاه نقد ادبی مورد بررسی قرار داده‌اند. اما مسأله مهم اینجاست که شخصیت‌هایی هم چون رستم تنها به ابعاد مثبتی که به او به عنوان یک ابرقهرمان نسبت داده می‌شود محدود نمی‌شود و ابعاد منفی شخصیتی او نیز می‌تواند مورد بررسی و موشکافی قرار گیرد. نقد کهن‌الگوی رستم به عنوان نماد یک کهن‌الگوی طرار در شاه‌نامه بعدها به این شخصیت را رونمایی می‌کند که تاکنون در سایه مانده‌اند. پژوهش حاضر، با تمرکز بر نقش کهن‌الگوی رستم و اکوان دیو به عنوان دو کهن‌الگوی طرار که نمود ابعاد مختلفی از این کهن‌الگو در رفتارشان یافت می‌شود، سعی بر روشن کردن ابعاد تاریک این دو شخصیت افسانه‌ای دارد.

کهن‌الگوی طرار حيله‌گری تمام عیار است که قوانین طبیعت را در قالب حيله‌گری‌هایش در هم می‌شکند و از طریق نیرنگ‌هایش خود را از گزند حریفان مصون می‌دارد. در شاه‌نامه هم رستم، که شخصیتش نمونه‌ای برجسته از ماهیت دوگانه انسان است، یعنی ماهیت انسانی او و ماهیت اهریمنی یا دیوگونه او است، و هم اکوان دیو، به عنوان شخصیتی حيله‌گر و سرکش که چیزی جز انحراف از خطوط محدودیت‌ها نمی‌داند، نمونه‌هایی از این کهن‌الگو هستند. تهمتن هم جنگ‌جوی چیره‌دستی است و هم حيله‌گری تمام‌عیار که این خود گواهی بر نقش کهن‌الگوگرایانه او در قالب کهن‌الگوی حيله‌گر یا طرار است. نبردهای رستم در دنیایی تمثیلی صورت می‌گیرد که به واقع تصویری از دوگانگی روح انسان است. هنگامی که رستم با اکوان دیو رو در رو می‌شود، در واقع با روی دیوگونه خود رویارو می‌شود.

در پژوهش‌های پیشین، منتقدانی به بررسی نقش کهن‌الگوهای مختلف در شاه‌نامه پرداخته‌اند. به عنوان مثال، نوریان و خسروی به بررسی کهن‌الگوی پیر خرد در شاه‌نامه پرداخته‌اند که وجودش یاری‌بخش شخصیت‌هایی هم چون رستم در شاه‌نامه است (۱۳۹۲: ۱۷۰). در مقاله‌ای دیگر، خسروی و دیگران به بررسی کهن‌الگوی سایه و مصادیق آن در شاه‌نامه می‌پردازد و این‌طور نتیجه می‌گیرد که اگر چه سایه جنبه تاریک و تیره روان است اما با پرداختن به تقابل با خودآگاه قهرمان می‌تواند نتایج مثبتی در رفتار شخصیت‌ها به بار آورد (۱۳۹۲: ۹۹). عسکرزاده طرچه نیز به بررسی کهن‌الگوی روایت در شاه‌نامه می‌پردازد و طالبیان و دیگران نیز به بررسی جدال خیر و شر در قالب کهن‌الگوی روایت می‌پردازند و اشاره می‌کنند که جدال خیر و شر به عنوان درون‌مایه‌ای عمده در شاه‌نامه، "می‌تواند به عنوان ژرف‌ساخت الگوی روایت در ناخودآگاه جمعی ذهن بشر، کهن‌الگوی روایت به شمار آید" (۱۳۸۰: ۱۰۱). همان‌گونه که در پیشینه پژوهش هویدا است، با وجودی که حجم وسیعی از آثار منتقدان ادبی به موشکافی ویژگی‌های مختلف شاه‌نامه پرداخته‌اند، اما هیچ پژوهشی نه تنها به بررسی نقش طرارها در این اثر برجسته ادب پارسی نپرداخته است بلکه به بررسی ابعاد منفی کهن‌الگوها در شخصیت‌های ابرقهرمان شاه‌نامه نیز نپرداخته‌اند. این در حالی است که یکی از برجسته‌ترین و چشم‌انگیزترین ویژگی‌های این اثر بزرگ حماسی ایران که به دست ابوالقاسم فردوسی مکتوب گشته

است استفاده از کهن‌الگوی طرار نه تنها در شخصیت‌های منفی بلکه در شخصیت‌های مثبت این حماسه ملی است. رستم، به عنوان مثال، که یکی از شخصیت‌های بسیار مورد توجه خوانندگان و منتقدان شاه‌نامه بوده است، به عنوان کسی که باید هفت‌خان را پشت سر بگذارد شخصیت و شرایط ایجاد می‌کند که از حیل‌های متفاوت بهره می‌برد تا در برابر دشمنانش چاره جوید و آن‌ها را شکست دهد؛ این ویژگی خاص کهن‌الگوی طرار است، کهن‌الگویی که در بررسی‌های متفاوت منتقدان در مورد شاه‌نامه نادیده گرفته شده است. از این رو، برای برطرف کردن این شکاف در نقد شاه‌نامه، پژوهش حاضر به موشکافی این اثر از دید کهن‌الگوی طرار در شخصیت رستم و اکوان دیو در جنگ رستم و اکوان دیو می‌پردازد.

۲. بحث و بررسی

کهن‌الگو مفهومی اساسی در علم روان‌شناسی است که نخستین‌بار در آثار کارل گوستاو یونگ به آن اشاره شد. یونگ معتقد است که ساختار روح انسان حاوی سه لایه است: خودآگاه فردی، ناخودآگاه فردی، و ناخودآگاه جمعی. دو مفهوم اول ریشه در روان‌شناسی فروید دارد که معتقد است خودآگاه فردی هر انسان حامل تجربه‌هایی است که او از آن‌ها باخبر است و ناخودآگاه او تجربه‌هایی را در بر دارد که انسان زمانی از آن‌ها آگاه بوده، اما با گذشت زمان از یاد برده است و یا آن‌ها توسط نیروهای درونی و یا بیرونی سرکوب شده‌اند، اما یونگ به این دو مفهوم فرویدی مفهوم ناخودآگاه جمعی را اضافه می‌کند و آن را این‌گونه توصیف می‌کند که ناخودآگاه جمعی بخشی از روح انسان است که "می‌تواند این‌گونه از ناخودآگاه فردی تمیز داده شود که برخلاف ناخودآگاه فردی، ریشه در تجربیات شخصی فرد ندارد و بنابراین دست یافته‌ای فردی نیست" (یونگ، ۱۹۶۹: ۴۲). در حالی که ناخودآگاه فردی از محتویاتی تشکیل شده است که زمانی خودآگاه بوده‌اند و بعدها به دلایل مختلف از خودآگاه انسان محو شده‌اند، محتویات ناخودآگاه جمعی هرگز در خودآگاه انسان نبوده است و بنابراین هرگز کسی به صورت فردی به آن‌ها دست نیافته بلکه آن‌ها را از پیشینیان خود به ارث برده است. بنابراین، درحالی که ناخودآگاه فردی عموماً از عقده‌های روانی تشکیل شده، محتویات ناخودآگاه جمعی اساساً از کهن‌الگوها ساخته شده است. کهن‌الگوها روی هم رفته ناخودآگاه جمعی انسان را تشکیل می‌دهند که در واقع نوعی طرح روان‌شناسانه از روح انسان در قرون مختلف است که انسان، مانند ویژگی‌های فیزیکی و زیست‌شناختی‌اش، آن‌ها از پیشینیان خود به ارث برده است. بنابراین کهن‌الگوها به واقع تجربیات مشترک در ناخودآگاه جمعی انسان‌ها هستند که ریشه در تجربیات مشترکی دارند که توسط همه انسان‌ها در اعصار مختلف با فرهنگ‌ها و رویکردهای مختلف در جامعه انسانی پشت سر گذارده می‌شوند. بنابراین این تصور که کهن‌الگوها "شخصیت‌هایی سمبولیک یا نمادین" در ادبیات هستند تصوری نادرست است (سکستون، ۲۰۱۱، ۱۲). حتی برخلاف افکار عام، کهن‌الگوها، ایماژ و یا موتیفی مانند موتیف‌های رایج در اسطوره‌ها نیستند، بلکه ساختارهایی هستند که این ایماژهای کهن‌الگویی در آن‌ها رمزگذاری می‌شوند.

از آنجا که کهن‌الگوها ریشه در ناخودآگاه جمعی انسان دارند، کهن‌الگوهایی وجود دارند که در اسطوره‌ها و یا ادبیات فولکلوریک کشورها و اقوام مختلف با فرهنگ‌های مختلف همواره در طول تاریخ به طور مشابهی تکرار شده‌اند. کهن‌الگوی طرار، یکی از این کهن‌الگوها است که در ادبیات جهان نمود پیدا می‌کند. کهن‌الگوی طرار طرحی

از یک شخصیت فریب‌کار است که به عنوان شخصیتی قانون‌شکن یا حيله‌گر شناخته شده است. یونگ درباره این کهن‌الگو این گونه می‌نویسد:

کهن‌الگوی طرار قطعاً ساختاری درونی از روح انسان است که پیشینه‌ای کهن دارد. در نمونه‌های روشنش، این کهن‌الگو نقش یک نسخه وفادار از خودآگاه تمایز نیافته انسان را بازی می‌کند که متناظر با روحی است که به تازگی از مرحله حیوانی عبور کرده است. در اینکه شخصیت طرار این گونه پدید آمده است هیچ شکی نیست (یونگ، ۲۰۰۳: ۱۶۵).

کهن‌الگوی طرار همواره در حال فریب دادن حریفان و یا به زبان فردوسی "چاره" اندیشیدن در برابر هم نبردان خود است. او یک شخصیت گریزپای است که همواره در حال گریز از بند محدودیت‌هایی است که او را به حصار می‌کشند. رقبای او هر قدمی که بردارند، او یک قدم از آن‌ها پیش است. اما باید در نظر داشت که با وجود اینکه این ویژگی‌ها در بین همه نمونه‌های این کهن‌الگو در ادبیات جهان مشترک است، تفاوت‌هایی نیز در نمونه‌های خاص آن در ادبیات جهان که در بستر فرهنگ‌های مختلف شکل می‌گیرد نیز وجود دارد. از این رو، این پژوهش به بررسی نمونه‌ای خاص از این کهن‌الگو در یکی از آثار کهن ادب فارسی به نام شاهنامه می‌پردازد.

رستم، قهرمان اسطوره‌ای شاهنامه، را می‌توان به عنوان شخصیت برجسته طرار در شاهنامه محسوب کرد. عنوان "دستان"، مفهوم واقعی عنوانی که به این قهرمان اسطوره‌ای در شاهنامه نسبت داده شده است را در ذهن یک منتقد آگاه آشکار می‌سازد. لقب "دستان" مخاطب را به یاد حقه‌های یک شعبده‌باز می‌اندازد که با حقه‌های دستانش بیننده را فریب می‌دهد؛ بنابراین، عنوان "دستان" می‌تواند نشانی بر مفهوم پنهانی این لقب رستم، یعنی مفهوم حيله‌گر و یا طرار باشد. حتی این گونه نام‌گذاری رستم و لقبی که او بر خود نهاده است، یکی از حيله‌هایی است که به کار بردنش از شخصیتی چون رستم به دور از انتظار نیست، چرا که او همواره هویت واقعی خود را از هم نبردان خود پنهان می‌کند تا اینکه بتواند در نبرد بر آن‌ها چیره گردد. در واقع پیشینه رستم، از طریق شجره خانوادگی‌اش که به ضحاک می‌رسد؛ علاوه بر این او از طریق ابزارهایی چون ببر بیان نیز که کهن‌الگوی طرار از آن بهره می‌برد، به دنیای آشفته دیوگونه متصل است. علاوه بر این، ببر بیان که به عنوان حرزی در برابر خطرات برای رستم عمل می‌کند، او را به دنیای کهن‌الگوگرایانه "شمینسم" که دنیایی نیمه‌انسانی و نیمه‌حیوانی و دیوگونه است متصل می‌کند (دیویس، ۲۰۱۹: ۲۳۲-۳۴). و این یکی از ویژگی‌های کهن‌الگوی طرار است؛ نمونه‌های این کهن‌الگو هم ویژگی‌های انسانی و هم ویژگی‌های دیوگونه دارند. این دوگانگی گواهی بر دوگانگی این کهن‌الگو در آثار مختلف ادبی است. کهن‌الگوی طرار به طور هم‌زمان هم به عنوان قهرمان هم به عنوان ضد قهرمان در یک اثر ادبی می‌تواند مورد بررسی قرار گیرد. این کهن‌الگوی اصولاً قوانین طبیعت را در قالب حيله‌گری‌هایش در هم می‌شکند و دیگران را فریب می‌دهد؛ اما انگیزه پنهانی این نیرنگ‌ها در بسیاری از موارد در نهایت نیک‌خواهی این شخصیت برای بشر است. در بسیاری از فرهنگ‌ها، کهن‌الگوی طرار یکی از قهرمان‌های آن فرهنگ است، مانند پرومته در اساطیر یونان. پرومته نمونه یک کهن‌الگوی طرار یا حيله‌گر است که با حيله‌گری‌اش آتش را از الهه‌ها ربود تا برای انسان به ارمغانش آورد و از آن پس تبدیل به قهرمانی در اسطوره‌های یونان گشت (سکستون، ۲۰۱۱: ۱۴).

رستم نیز نمونه‌ای از این کهن‌الگو است که نقش قهرمان ملی-حماسی ایران را در شاهنامه به دوش می‌کشد. او شخصیتی پیچیده و چندلایه دارد که در واقع مرحله تحول دنیای شاهنامه از دوره‌ای که کاملاً تحت سلطه دیوان بوده

است به دوره‌ای که این دیوها از ورطه زمین نابود می‌شوند را به تصویر می‌کشد. رستم شخصیتی دوپهلوی است، هم حيله‌گر و هم جن‌گجو، که هم می‌تواند از "زور" خود استفاده کند و بر هم نبردان خود چیره گردد و هم از "چاره" اندیشی و یا حيله‌گری خود بهره برد و جام پیروزی را بر سر نهد. ماهیت کهن‌الگو گرایانه رستم به عنوان یک طرار حيله‌گر به واقع در زمان مرگ او آشکار می‌گردد، چرا که در ادبیات حماسی و به‌ویژه در اثری چون شاه‌نامه این در زمان مرگ شخصیت‌ها و به‌ویژه نحوه مرگ آن‌ها است که هویت واقعی‌شان آشکار می‌گردد. رستم، به عنوان یک شخصیت حيله‌گر و طرار، خود با حيله شخصیت طرار دیگری، یعنی شغاد، است که به استقبال مرگ می‌رود. رستم با حيله شغاد در چاهی که نیزه‌هایی بر آن و دشنه‌هایی زهرآگین در عمق آن انتظار پهلوان ایران زمین را می‌کشند، به دام می‌افتد. اما او پیش از مرگ با حيله‌ای دیگر برادر فریب‌کار خود را نابود می‌کند. او از شغاد می‌خواهد که کمانش را بر دهانه چاه بگذارد تا بتواند از خود در برابر گزند شیر نچیرگیر محافظت کند. شغاد می‌پذیرد و کمانی را بزه کرده پیش تهمتن می‌نهد. رستم دستان با تمام قدرت باقی‌مانده خود کمان را بر می‌دارد و تیری بر آن می‌نهد و به طرف شغاد نشانه می‌رود و به زندگی‌اش پایان می‌دهد. بدین ترتیب رستم با انتقام از کسی که به فریب، او را به دام انداخته بود چشم از جهان بر می‌بندد. این اقدام رستم و یا به واقع حيله آخر او که فریب دادن فریب‌کاری است که با حيله‌اش به دام افتاده است (که در واقع یکی از ویژگی‌های این کهن‌الگو است)، نقش رستم دستان به عنوان کهن‌الگوی حيله‌گر و یا طرار را به روشنی آشکار می‌سازد.

اما پیش از این نیز با نمونه‌های فراوانی از نبردهایی رو به رو هستیم که در آن‌ها رستم ویژگی‌های کهن‌الگوی طرار را در خود آشکار می‌سازد. در شاه‌نامه هم‌چون دیگر حماسه‌های ایرانی، پهلوان همان‌گونه که "چالاکی و زور و بازو" دارد باید "بیدار مغز و چاره‌گر" نیز باشد. از این رو، رستم نیز به عنوان جهان‌پهلوان ایران، در چاره‌گری و به کار بردن نیرنگ نیز چون زور و بازو در سرتاسر شاه‌نامه کم نظیر است. بهترین چاره‌گری‌های او را در سه نبرد مهم او می‌توان دید: نبرد با سهراب، نبرد با اکوان دیو، نبرد با اسفندیار. (رضایی، ۱۳۹۰: ۵) نبرد رستم و اکوان دیو، که این پژوهش به آن می‌پردازد، یکی از برجسته‌ترین نبردهای شاه‌نامه است که رستم را به عنوان تجسم کهن‌الگوی طرار و یا شخصیت حيله‌گر به مخاطب معرفی می‌کند. در واقع این داستان، داستانی کوتاه اما برجسته از شاه‌نامه است که نبرد دو کهن‌الگوی حيله‌گر را در مقابل هم به تصویر می‌کشد. رستم به عنوان نمونه‌ای از کهن‌الگوی حيله‌گر در شاه‌نامه، در این نبرد به رویارویی با حيله‌گری دیگر چون اکوان دیو می‌رود.

نام اکوان دیو ریشه در نام دیوی به نام اکومن دارد؛ اکومن که ترکیبی از "اک" به معنی بد، و "من" به معنای اندیشه و منش است، به معنای بداندیش یا بد منش است. (احمدی، ۱۳۸۴: ۱۲۰) این نام از ریشه آک منگه می‌آید و چنان که از ترکیب این واژه پیداست، آکومن دیوی است "ضد و هومنه (بهمن)" یعنی ضد یکی از جلوه‌های هورمزد که به معنی نیک‌منش است. (پورداد، ۱۳۸۱: ۲۳) از این رو، کی خسرو هنگامی که رستم را برای جنگ با اکوان دیو در میدان بر می‌گزیند، به او هشدار حيله‌گری این دیو و اهریمنی بودن او را می‌دهد:

کنون ای تهمتن مرین رنج نیز به پیکار بر خویشان سنج نیز

برو خویشان را نگهدار ازوی مگر باشد آهرمن کینه جوی. (فردوسی، ۱۳۸۶: ۲۱۲)

اکوان دیو نمونه کاملی از شخصیت کهن‌الگو گرایانه طرار است که اعمالش، مانند اکومن، از ذهن اهریمنی‌اش سرچشمه می‌گیرد. کی خسرو بر این امر آگاه است و به همین دلیل نیز پیش از نبرد به رستم هشدار می‌دهد و اظهار

نگرانی می‌کند؛ چرا که اکوان دیو به ظاهر "درخشنده زرین یکی باره بود" اما "به چرم اندرون زشت پتیاره بود" (فردوسی، ۱۳۸۶: ۲۱۲).

رستم رو به راه می‌نهد و سه روز سوار بر اسب در جست و جوی اکوان دیو می‌تازد و نهایتاً در روز چهارم دیو را می‌یابد:

چهارم بدیدش گرازان به دشت چو باد شمالی بر او برگذشت
درخشنده زرین یکی باره بود بچرم اندرون زشت پتیاره بود [...]
ببنداخت رستم کیانی کمند همی خواست کارد سرش را به بند
چو گور دلاور کمندش بدید شد از چشم او ناگهان ناپدید.
چو باد از خم خام رستم بجست بخائید رستم همی پشت دست
بدانست رستم که آن نیست گور ابا او کنون چاره باید نه زور. (فردوسی، ۱۳۸۶: ۲۱۲)

در ابتدا "زیبایی گور" رستم را بر آن می‌دارد که زنده‌اش به دربار شاه برد. (یغمایی، ۱۳۷۷: ۴۶۸) از این رو پهلوان در پی او می‌تازد اما اکوان دیو به هیئت بادی در می‌آید و بر رستم می‌وزد و از چشم وی ناپدید می‌گردد و کمند پهلوان در آسمان سرگردان می‌ماند. اینجا است که رستم، که با حیلۀ طراری چون اکوان دیو فریب خورده است، به عمق هشدار کی خسرو پی می‌برد. او در می‌یابد که با حیلۀ گری دیگر چون خود رو در رو است؛ از این رو در برابر او تنها "چاره باید نه زور" (فردوسی، ۱۳۸۶: ۲۱۲).

اکنون اکوان دیو از برابر چشمان پهلوان ناپدید شده است. بنابراین به ناچار بار دیگر در جست و جوی دیو "یک روز و یک شب برو برگذشت" (فردوسی، ۱۳۸۶: ۲۱۳). سرانجام رستم، خسته از چند روز جست و جوی متوالی اما بی‌ثمر، در کنار چشمه‌ای به خواب می‌رود. در همان لحظه اکوان دیو ظاهر می‌شود و او را روی دست بر آسمان بلند می‌کند و به پهلوان می‌گوید که بین فرو افتادن به کوه و یا دریا یکی را برگزیند.

چو اکوانش از دور خفته بدید یکی باد شد تا بدو در رسید
زمین گرد ببرید و برداشتش زهامون به گردون برافراختش
غمی گشت رستم چو بیدار شد سر پر خرد پر ز تیمار شد. (فردوسی، ۱۳۸۶: ۲۱۳)

اکنون اکوان دیو با حیلۀ گری‌اش بر رستم چیره گشته است. اکوان دیو، همان گونه که از کهن‌الگوی حیلۀ گر یا طرار بر می‌آید، به عنوان نمونه‌ای کامل از این کهن‌الگو که با افکار و رفتار اهریمنی‌اش قادر به "تیمار" و "غمی" کردن دیگران است، "سر پر خرد" و یا به بیانی دیگر سر پر از نیرنگ حیلۀ گری دیگر چون خود را با به دام افکندش، آن هم از طریق حیلۀ گری‌هایش، (چیزی که رستم به عنوان نمونه‌ای کامل از کهن‌الگوی طرار، در آن خبره است)، "پر ز تیمار" می‌کند. اما نبرد این جا پایان نمی‌یابد؛ در فولکلور، کهن‌الگوی طرار یا حیلۀ گر با استفاده از نیرنگ خود را از چالش‌ها و خطرهایی که با آن‌ها رو به رو می‌شود، مصون نگه می‌دارد. او با استفاده از نیرنگ به جای جنگ و زور بر دیوان و دیوزادگان حیلۀ گر چیره می‌گردد (هاید، ۲۰۱۹: ۵۶). بنابراین اکنون رستم که در انتخاب بین دو شیوۀ نبرد که در هر دو خبره است (یعنی جنگ‌جویی و حیلۀ گری) مردد است، چاره‌گری را بر جنگ‌جویی برمی‌گزیند. رستم، به عنوان نمونه‌ای کامل از شخصیت کهن‌الگویانۀ حیلۀ گر، به خوبی آگاه است که حیلۀ و یا به زبان فردوسی "چاره" بیش از "زور" برای او چاره‌ساز است چرا که رستم حیلۀ گر پی برده است که با شخصیت دیگری به حیلۀ گری خود رو به

رو است. از این رو "چاره" را بر "زور" برمی‌گزیند. (فردوسی، ۱۳۸۶: ۲۱۲) بنابراین، درست هنگامی که با مرگ در دستان دیو رو به رو است حيله‌ای بسیار فریب‌کارانه می‌اندیشد که او را از مرگ می‌رهاند. دیو از او می‌خواهد که آخرین خواسته خود را پیش از مرگ بگوید، رستم، آگاه به منطق وارونه دیوان، و اینکه دیو هیچ‌گاه خواسته او را برآورده نخواهد کرد و چه بسا عکس آن را نیز انجام می‌دهد، "چاره"ی می‌اندیشد که تنها از یک کهن‌الگوی حيله‌گر برمی‌آید. او با خود می‌اندیشد که اگر به او بگویم مرا به جانب دریا بپرداز او مرا به جانب کوه می‌اندازد بنابراین این‌گونه "چاره" می‌اندیشد:

یکی چاره باید کنون ساختن	که رایش به آب آید انداختن
چنین داد پاسخ که دانای چین	یکی داستانی ز دست اندرین
که در آب هرکو برآیدش هوش	به مینو نبیند روانش سروش
بماند به زاری روانش به جای	خرامش نیابد به دیگر سرای
به دریا نباید که اندازیم	کفن سینه ماهیان سازیم
بکوهم در انداز تا ببر و شیر	به بیند چنگال مرد دلیر.

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۲۱۳)

رستم به خوبی بر شرارت دیو آگاه است. بنابراین داستانی به ظاهر از "دانای چین" از خود می‌بافد که نتیجه آن، با در نظر داشتن شرارت دیوی که قطعاً به عکس خواسته او عمل خواهد کرد، در نهایت به سود رستم تمام شود. با "چاره" اندیشی رستم، "دیو واژونه‌خوی" چون سخن رستم را می‌شنود، همان‌گونه که رستم پیش‌بینی کرده بود او را به سوی دریا می‌افکند. (فردوسی، ۱۳۸۶: ۲۱۳) در این جا به واقع رستم، که مکارتر از دیو عمل می‌کند، همان حيله‌ای را بر روی دیو پیاده می‌کند که دیو قصد دارد در مورد او به کار برد. او با تقلید از دیو که قصد اجرای عکس خواسته او را دارد، عکس خواسته واقعی‌اش را ابراز می‌کند، تا اینکه در نهایت خواسته حقیقی‌اش به دست دیو به حقیقت پیوندد. بدین گونه است که باری دیگر، یکی دیگر از ویژگی‌های کهن‌الگوی طرار یا حيله‌گر را می‌بینیم که در رستم تجلی یافته است. قانون فریب‌کاری کهن‌الگوی طرار در "نقض کردن حقیقت" است. او عکس خواسته خود را بیان می‌کند تا در نهایت به خواسته حقیقی خود نائل گردد. تنها چالش در برابر این کهن‌الگو "یافتن راهی است که از طریق آن بتوان نیرنگی به کار برد که مانع حقیقت یافتن عکس خواسته او شود بلکه در عوض راهی برای خواسته او باز شود" (هاید، ۲۰۱۹: ۷۲). رستم به عنوان نمونه‌ای از این کهن‌الگو با نیرنگی حقیقت را نقض می‌کند تا به خواسته حقیقی خود دست یازد و این گونه نیز می‌شود؛ دیو او را به دریا می‌افکند.

رستم پس از آنکه خود را از دریا نجات می‌دهد و به خشکی بر می‌آید به ستایش ایزد یکتا که او را از "بد" رهانده می‌ایستد:

ز دریا به مردی به یکسو کشید	برآمد به خشکی و هامون بدید
ستایش گرفت آفریننده را	رهاننده از بد تن بنده را.

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۲۱۳)

سپس به لب چشمه‌ای که بر آن بستر گزیده بود بازمی‌گردد اما از رخس چیزی جز لگام و زین نمی‌یابد. رستم رد رخس را دنبال می‌کند تا به گله‌ای از اسب که از آن افراسیاب بود می‌رسد. رستم برای باز پس گرفتن رخس با سپاه

افراسیاب در جنگ می‌شود. او این بار دیگر هویت خود را پنهان نمی‌کند بلکه خودستایانه نام خود را فریاد می‌زند و به نبرد با سپاه افراسیاب می‌پردازد. پس از نبردی پیروزمندانه، رستم باری دیگر به رویاروی با اکوان دیو می‌رود اما این بار می‌داند که چاره‌اندیشی و حيله‌گری در برابر طراری چون اکوان دیو که بار قبل از رستم فریب خورده است، دیگر به کار نمی‌آید؛ از این رو این بار "زور" را بر "چاره" بر می‌گزیند. دیو هنگامی که با رستم رو به رو می‌شود، سعی بر آن دارد که با حيله‌های زبانی‌اش بر حیرت و خشم خود و همین‌طور بر رستم چیره گردد:

دگر باره اکوان بدو باز خورد نگشتی بدو گفت سیر از نبرد
برستی ز دریا و چنگ نهنگ بدشت آمدی باز پیچان به جنگ
بینی تو اکنون همان روزگار که دیگر نجویی همی کارزار.

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۲۱۳)

دیو در پی حيله‌ای دیگر است تا رستم را به زمین زند اما این بار، دیگر رستم فریب نمی‌خورد؛ تهمت‌ن که این بار "زور" را بر "چاره" برگزیده است، "بیچید بر زین گرز گران،" و دیو را از پای در آورد. (فردوسی، ۱۳۸۶: ۲۱۳)

سپس رستم همانند بسیاری از نبردهای دیگر که پیروزمندانه به پایان‌شان می‌رساند، به سپاس یزدان می‌ایستد:

همی خواند بر کردگار آفرین کزو دید پیروزی روز کین
تو مر دیو را مردم بد شناس کسی کو ندارد ز یزدان سپاس
هر آنکو گذشت از ره مردمی ز دیوان شمر مشمرش ز آدمی
خرد کو بدین گفته‌ها نگرود مگر نیک معنیش می‌نشود.

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۲۱۳)

این متن کوتاه که فردوسی در پایان نبرد وارد می‌کند در واقع به عنوان تفسیری بر متن نوشته شده است. بر اساس این تفسیر، دیو استعاره‌ای از انسان‌هایی است که شکر نعمت به درگاه پروردگار به جا نمی‌آورند و به طغیان در مقابل او برمی‌خیزند. فردوسی با این حاشیه و یا تفسیری که بر این متن حماسی وارد کرده است، مخاطب را به طور مستقیم دعوت به خوانشی تمثیلی از متن کرده است که بر اساس آن دیو استعاره‌ای از شیطان و یا روح اهریمنی است که از سپاس و ستایش حق سر باز می‌زند و پا فرای محدودیت‌های خود می‌نهد. در واقع همین سرپیچی از سپاس‌گزاری به درگاه ایزد یکتا است که انسان را به دیوی مبدل می‌سازد. پارسایان و پاک‌رویان هرگز از سپاس یزدان رو بر نمی‌تابند؛ از این رو، هر آنکه از این امر باز تابد چون دیوی بدکار است. فردوسی از طریق رستم، به عنوان نمونه‌ای خاص از کهن‌الگوی حيله‌گر در ادبیات و فرهنگ کهن ایران، شکرگزاری به درگاه ایزد یکتا را که در واقع تاییدی بر یگانگی حق در آفرینش و نظم جهان است، (نظمی که کهن‌الگوی طرار یا حيله‌گر سرکشانه در پی پا فراتر نهادن از آن است،) نشانی از وارستگی و ناهریمن بودن و یا طبق همان تمثیل فردوسی، "دیو" گونه نبودن انسان می‌داند. بنابراین، نبردهای رستم در دنیایی تمثیلی صورت می‌گیرد که به واقع تصویری از دو گانگی روح انسان است. اما رستم با کرنش به درگاه ایزد یکتا بر نیمی از ماهیت دوگانه‌اش، یعنی نیمه اهریمنی خود، که ریشه در شجره خانوادگی‌اش که به ضحاک باز می‌گردد دارد، چیره می‌گردد و در نبرد با اکوان دیو، که تمثیلی از نیمه دیوگونه و سرکش رستم است، پیروز میدان می‌شود.

۳. نتیجه‌گیری

در دنیای شاه‌نامه، کهن‌الگوی طرار یا حیل‌گر به واقع کهن‌الگوی یونگی است که طبق تعریف یونگ ساختاری درونی از روح انسان است که با پا فراتر نهادن از محدودیت‌های زمینی در مقابل نیروهای الهی به طغیان بر می‌خیزد، که این خود به معنی منحرف شدن از راه انسانیت و در نتیجه دیوگونگی فرد است. علاوه بر این، این کهن‌الگو، همان‌گونه که از نامش بر می‌آید، حیل‌گری تمام عیار است که قوانین طبیعت را در قالب حیل‌گری‌هایش در هم می‌شکند و از طریق نیرنگ‌هایش خود را از گزند حریفان مصون می‌دارد. اکوان دیو، هم به عنوان شخصیتی حیل‌گر در شاه‌نامه و هم به عنوان شخصیتی سرکش که چیزی جز انحراف از خطوط محدودیت‌ها نمی‌داند، نمونه‌ای کامل از این کهن‌الگو در ادب پارسی است. از طرفی دیگر رستم نیز نمونه‌ای برجسته از ماهیت دوگانه انسان است، یعنی ماهیت انسانی او و ماهیت اهریمنی یا دیوگونه او که در مورد رستم این نیمه اهریمنی ریشه در شجره خانوادگی‌اش دارد. از این گذشته، تهمتن هم جنگ‌جوی چیره‌دستی است و هم حیل‌گری تمام عیار. همه این‌ها گواهی بر نقش کهن‌الگوگرایانه او در قالب کهن‌الگوی حیل‌گر یا طرار است. نبردهای رستم در دنیایی تمثیلی صورت می‌گیرد که به واقع تصویری از دوگانگی روح انسان است. هنگامی که رستم با اکوان دیو رو در رو می‌شود، در واقع با روی دیوگونه خود رویارو می‌شود. تلاش اولیه رستم برای شکست دیو از طریق حیل‌گری و "چاره" اندیشی با شکست رو به رو می‌شود چرا که تنها راهی که انسان می‌تواند بر دیو درونش چیره گردد، پناه بردن به ایزد یکتا و سپاس او گزاردن است. به همین دلیل است که رستم پس از نجات از شر دیوان دریایی که اکوان دیو او را بدان افکنده بود به سپاس به درگاه ایزد یکتا می‌ایستد. و تنها در این زمان (یعنی پس از سپاس‌گزاری به درگاه ایزد یکتا برای پیروزی بر دیوان) است که این قدرت را می‌یابد که اکوان دیو، طرار و حیل‌گر واقعی در نبرد بین رستم و اکوان دیو در شاه‌نامه، را از میان بر دارد. از این رو، داستان اکوان دیو تمثیلی از آزادی فرد در انتخاب بین طاعت از ایزد و یا طاعت از دیو درون است، تمثیلی که رستم در آن شخصیتی دوپهلوی است، (که هم ویژگی‌های انسانی مطیع دارد و هم ویژگی‌های دیوگونه،) که در نهایت طاعت یزدان را بر دیگری بر می‌گزیند در حالی که اکوان دیو نمونه‌ای کامل از شخصیتی دیو‌صورت و دیوسیرت است که پا فرای محدودیت‌های خود می‌نهد. در نبرد با این دیو، رستم "دستان"، پس از سپاس‌گزاری به درگاه ایزد یکتا و تایید یگانگی او در ایجاد نظمی که کهن‌الگوی طرار در پی پا فراتر نهادن از آن است، با استفاده از زور و حیل‌گری به زندگی طرار و یا حیل‌گری سرکش به هیئت دیو پایان می‌بخشد.

منابع

- احمدی، جمال (۱۳۸۴) «در شناخت اسطوره اکوان دیو» کاوش نامه، ۱۰، ۱۰۷-۱۲۷.
- پورداد، ابراهیم (۱۳۸۱) *یادداشت‌های گات‌ها*، تهران، انتشارات اساطیر.
- خسروی، اشرف و دیگران. (۱۳۹۲). «بررسی کهن‌الگوی سایه در شاه‌نامه»، کاوش نامه. سال چهاردهم، شماره ۲۷، صص. ۷۵-۱۰۲.
- نوریان، مهدی و اشرف خسروی. (۱۳۹۲). «بررسی کهن‌الگوی پیر خرد در شاه‌نامه»، بوستان ادب، سال پنجم، شماره یک، صص ۱۶۷-۱۸۶.
- رضایی، بهرام. (۱۳۹۰). «کدام رستم رستم واقعی است؟»، ادبیات و تاریخ و فرهنگ کهن ایران و ایرانیان، سال نهم، شماره چهارم، صص ۱۰-۴.
- طالبیان، یحیی و دیگران. (۱۳۸۶). «جدال خیر و شر: درون مایه شاه‌نامه فردوسی و کهن‌الگوی روایت». مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد، سال سیزدهم، شماره ۱۵۸، صص ۱۰۱-۱۱۶.
- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۶). شاه‌نامه، تهران: انتشارات سخن.
- یغمایی، پیرایه (۱۳۷۷) «اکوان دیو»، چیستا، سال هفتم، شماره چهارم، صص ۴۶۸-۴۶۹.
- Jung, Carl Gustav. (2003). *Four Archetypes: Mother, Rebirth, Spirit, Trickster*, London, Routledge.
- Jung, Carl Gustav. (1969). *The Archetypes of the Collective Unconscious*, New Jersey, Princeton University Press.
- Davis, Dick. (2019). "Rustam-i Dastan," *Iranian Studies*. 32, 239-240.
- Hyde, Lewis. (2019). *Trickster Makes This World: Mischief, Myth, and Art*, New York, North Point Press.
- Sexton, Timothy. (2011). "Carl Jung's Trickster Archetype and Trickster Deities," *Literature and Psychoanalysis* 34 (2): 12-24.

Ferdowsi and the Archetypal Trick-maker: Exploring Shahnameh from the viewpoint of Archetypal Criticism

Abstract:

The trickster character in literary works follows an archetypal structure, embodying a deceptive and elusive figure who constantly outwits opponents and stays one step ahead of them. These characteristics can be observed in the figures of Akvan Div and Rostam in *Shahnameh*. Therefore, this study aims to analyze the characters of Rostam and Akvan Div through the lens of the trickster archetype. This research examines the trickster archetype in the characters of Rostam and Akvan Div in Ferdowsi's *Shahnameh* using Jungian archetypal criticism. By focusing on the battle between Rostam and Akvan Div and analyzing the trickster-like qualities in these two characters, the study concludes that this battle can be interpreted as a conflict between two tricksters. As expected from this archetype, both characters employ various deceptions to outmaneuver each other, with each trick reflecting the characteristics of the trickster figure. The present study finds that the trickster archetype in *Shahnameh* is a Jungian archetype that transcends earthly limitations and rebels against constraints, sometimes leading to its demonization. Furthermore, as its name suggests, the trickster is a master of deception, breaking the laws of nature through cunning and using trickery to protect himself from adversaries.

Keywords: Archetypal criticism, Trickster archetype, Jung, *Shahnameh*, Ferdowsi.

واکاوی شخصیت در داستان‌های «سیندخت» و «بافته‌های رنج» براساس نظریه یادگیری شناختی

الیاس نورایی

دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه

nooraiei@razi.ac.ir

نگار نورایی

دانش آموخته کارشناس ارشد روانشناسی بالینی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد ایلام، ایران

negar.nooraie54@gmail.com

چکیده

پژوهش حاضر بررسی شخصیت در دو رمان «سیندخت» و «بافته‌های رنج» اثر علی محمد افغانی از نظر یادگیری شناختی می‌باشد. و با روش توصیفی-تحلیلی و جمع‌آوری داده‌ها کتابخانه‌ای انجام گرفته و در راستای نگرش متفاوت و عمیق به ابعاد مختلف متون ادب فارسی اقتضا می‌کند. آثار ادبی از منظرهای مختلف مورد مذاقه قرار گیرد. بر این اساس کانون اصلی پژوهش حاضر بررسی نظریه شناختی - اجتماعی و استخراج منطقی دلالت‌های آن در دو داستان علی محمد افغانی است. سوال تحقیق عبارت است از: مولفه‌های نظریه شناختی - اجتماعی در داستان‌های سیندخت و بافته‌های رنج کدام است؟ آیا مفاهیم شخصیت در این دو داستان قابل بررسی است؟ نتایج تحقیق حاکی از آن است که در آثار افغانی تعامل متقابل بین شخصیت‌ها، محیط و رفتار آن‌ها قابل مشاهده است. افغانی نشان می‌دهد یادگیری به خاطر تعارض سنت با مدرنیسم دچار اختلال شده و شخصیت‌های داستان سردرگم هستند. از نگاه تربیتی، پژوهش حاضر به درک ما از نقش تحولات اجتماعی و تعارض سنت و مدرنیسم در تسریع یا ایجاد اختلال در یادگیری‌های مشاهده‌ای نسل جوان یاری می‌رساند.

کلیدواژه‌ها: شخصیت‌پردازی، سیندخت، بافته‌های رنج، علی محمد افغانی، یادگیری شناختی.

مقدمه

در دو دهه اخیر نظریه بندورا به‌طور وسیعی در رشته‌ها و زمینه‌های گوناگون علمی مورد توجه قرار گرفته است و یافته‌های پژوهشی بسیاری از آن حمایت کرده‌اند. نظریه شناختی اجتماعی (۱۹۸۹) بر باور افراد پیرامون توانایی‌شان در تصمیم‌گیری و انجام فعالیت براساس پیامدها و نتایج احتمالی آن اشاره دارد. این نظریه بر مبنای این ایده است که بسیاری از یادگیری‌های انسان، در یک محیط اجتماعی اتفاق می‌افتد. ما از طریق مشاهده دیگران، دانش، قواعد، مهارت‌ها، راهبردها، عقاید و نگرش‌ها و با مشاهده و استفاده از الگوها، سودمندی و مناسب بودن رفتارها را یاد می‌گیریم. براساس این نظریه، بسیاری از یادگیری‌های ما از طریق الگوبرداری و مشاهده رفتار دیگران و مشاهده پیامدهای رفتارهایی است که دیگران انجام می‌دهند.

هدف این پژوهش، بررسی نظریه شناختی - اجتماعی آلبرت بندورا در رمان‌های «سیندخت» و «بافته‌های رنج» نوشته علی محمد افغانی است و پاسخ به این پرسش که کدام مولفه‌ها و شاخصه‌های این نظریه در این رمان‌ها نمود دارد؟

لذا بعد از بیان نظریه شناختی - اجتماعی و کارکردهای این نظریه و مسائل مربوط به آن به تحلیل آن‌ها پرداخته شده است. در این پژوهش در ابتدا از روش کتاب‌خانه‌ای برای جمع‌آوری مبانی نظری، مفاهیم و اصول نظریه شناختی - اجتماعی استفاده شد. سپس تفسیر نظریه شناختی - اجتماعی در این رمان‌ها تبیین شد.

پیشینه تحقیق

در زمینه نظریه شناختی - اجتماعی در آثار علی محمد افغانی، تحقیق مستقلی صورت نگرفته است، اما در زمینه نظریه شناختی - اجتماعی، آثاری به چاپ رسیده است از جمله:

۱- مقاله (بررسی تطبیقی دیدگاه‌های غزالی و بندورا در تربیت اخلاقی)، محمد کاویانی، در فصلنامه علمی - پژوهشی مطالعات اسلامی، زمستان ۱۳۹۱، که هدف بررسی تحلیلی آراء غزالی و آلبرت بندورا درباره تربیت اخلاقی در حیطه نظری است.

۲- مقاله (نقد گلستان سعدی از دیدگاه نظریه شناختی - اجتماعی بندورا)، رقیه علایی، فصلنامه علمی پژوهشی ادبیات معاصر جهان، در این پژوهش، به روش مقایسه‌ای بر آن است تا نظرات سعدی را در حکایت‌های گلستان با نظریه شناختی - اجتماعی بندورا مقایسه کند.

۳- مقاله (بررسی تطبیقی فرایندهای یادگیری مشاهده‌ای بندورا در قرآن)، دکتر سمیه حسن‌نیا، ماهنامه رویش روان‌شناسی، مساله اصلی این پژوهش، تطبیق فرایندهای یادگیری مشاهده‌ای بندورا در قرآن است.

این بررسی اجمالی پیشینه تحقیق نشان می‌دهد تاکنون تحقیقی که شخصیت‌های دو داستان را از منظر یادگیری شناختی مورد بررسی قرار داده باشد، صورت نگرفته است.

روش تحقیق

روش تحقیق توصیفی-تحلیلی است. جامعه آماری شامل دو داستان سیندخت و بافته‌های رنج اثر علی محمد افغانی و روش نمونه‌گیری هدفمند مبتنی بر انتخاب دو داستان از نویسندگان بود.

معرفی نویسنده و خلاصه داستان‌ها

علی محمد افغانی، در خانواده‌ای فقیر در کرمانشاه و سال ۱۳۰۴ متولد شد. دوره متوسطه را در زادگاهش تمام کرد، سپس برای گرفتن کمک هزینه و مسکن، به تهران آمده و وارد دانشکده افسری شد. بورس تحصیلی به آمریکا را به دلیل هوش بالا گرفت و در همان جا با ادبیات ملل و رمان‌نویسی آشنا شد. دو ماه از ازدواجش نگذشته بود که در هنگام بازگشت از آمریکا در سال ۱۳۳۳، به اتهام عضویت در حزب توده توسط ماموران نظامی دستگیر و به زندان قصر منتقل شد. تا انقلاب ۱۳۵۷ در زندان ماند و به گفته خودش در زندان بود که رمان «شوهر آهو خانم» را به رشته تحریر در آورد. این کتاب اولین رمان واقعی به زبان فارسی بود که در سال ۱۳۴۰ منتشر و فوراً از سوی انجمن کتاب ایران به عنوان بهترین رمان برگزیده شد. هم‌چنین به دلیل استقبال بسیار بالا از رمان، فیلمی نیز با همین نام به کارگردانی «داوود ملاپور» و بازیگری «مهری ودادیان» در سال ۱۳۴۷ ساخته شد.

بعد از آزادی از زندان، کتاب «شادکامان دره قره‌سو» را نوشت، اما به اندازه «شوهر آهو خانم» مطرح نشد. سپس ۱۰ سال چیزی ننوشت و برای تأمین هزینه‌های مالی در شرکت ژاپنی مشغول به کار شد. یکی از دلایل کم‌کاری او را می‌توان فضای نامناسب رژیم وقت دانست. با این حال، علی محمد افغانی در سال‌های بعد، کتاب‌های دیگری نیز نوشت، ولی هیچ کدام اعتبار کتاب «شوهر آهو خانم» را نداشتند. سپس، افغانی به آمریکا مهاجرت کرد و در همان‌جا زندگی‌نامه خود را به زبان انگلیسی منتشر کرد.

داستان «سیندخت»

کتاب سیندخت، درباره دختری به نام «سیندخت» است که بنا به دلایلی مجبور می‌شود گذشته خود را از کودکی تا به حال برای رئیس کارخانه‌ای که در آن مشغول به کار است شرح دهد. داستان سیندخت در شهر گرم اهواز روایت می‌شود. مهندس بهمن فرزند، مدیرعامل کارخانه روغن‌موتور اهواز است. او به سیندخت دختری که به تازگی در کارخانه‌اش مشغول به کار شده علاقه‌مند شده است؛ اما سیندخت در نامه‌ای به مهندس، سعی دارد با دلایلی او را از ازدواج با خودش منصرف کند.

داستان «بافته‌های رنج»

رضوان راوی و قهرمان رمان، مردی است پنجاه‌ساله که با همسرش یاسمن و فرزند دو ساله‌اش سهراب در تیرون از توابع اصفهان در خانه نیمه کاره‌ای که به دست خود بنا کرده در همسایگی برادرش جعفر زندگی می‌کند. یاسمن قالی‌باف ماهری است که از کودکی به این حرفه اشتغال داشته و اکنون نیز از راه قالی‌بافی و فروش آن به آقای «ف» در تأمین هزینه‌های زندگی به شوهرش کمک می‌کند. راوی ضمن ستایش این صنعت دستی ایرانی به آموزش قالی‌بافی می‌پردازد. در بخش‌های دیگر رمان، رضوان دوران کودکی، نوجوانی و هم‌چنین جوانی خود را که مصادف با وقوع

جنگ جهانی دوم، فقر، قحطی و گرسنگی است به تصویر می‌کشد. مادرش بی‌بی صنم، قبل از ازدواج با پدر او با پسردایی خود اکبر ازدواج کرده بود. وی از شوهر خود جدا می‌شود و در امام‌زاده بست می‌نشیند تا شوهرش نتواند به او دسترسی یابد. سپس با عیوض خراط مردی لنگ ازدواج می‌کند و از او صاحب سه پسر و دو دختر به نام‌های رحیم، رضوان (راوی داستان)، جعفر، زهرا و خدیجه می‌شود. ملک خاتون، خاله بی‌بی صنم که بر اثر بالا کشیدن سهم‌الارث خواهر و برادرها زن ثروتمندی شده پس از مرگ تمامی دارایی خود را برای دخترش ربابه به جا می‌گذارد. ربابه زن خسیسی است که حساب همه چیز را دارد و حتی به شوهرش در ازای کار مزد می‌دهد. در بخش دیگری از رمان رضوان به مهاجرت خانواده‌اش از تیرون، به کرمانشاه اشاره می‌کند. چون چرخ زندگی نمی‌چرخد، عیوض و بی‌بی صنم تصمیم می‌گیرند به خانه خاله زری خواهر بی‌بی صنم و شوهرش کل ناصر قلی که در کرمانشاه آسیاب دارد و از اعتبار خاصی برخوردار است بروند تا بلکه بتوانند با تغییر کار و روش زندگی از تنگدستی نجات پیدا کنند. اما نه تنها موفق نمی‌شوند بلکه پسر بزرگشان رحیم را هم که از مدت‌ها پیش مریض بود از دست می‌دهند و ناامید به ولایت خود برمی‌گردند. عیوض نیز پس از مدت کوتاهی دق مرگ می‌شود. بی‌بی صنم که برای گذراندن زندگی به هر کاری از جمله پنبه‌ریسی و نانوائی دست می‌زند و نمی‌تواند از عهده تامین معیشت برآید، پس از شوهر دادن دختر بزرگش به قربان‌علی کفاش با بقیه بچه‌هایش به اصفهان کوچ می‌کند. در اصفهان رضوان و مادرش اتاقی اجاره می‌کنند و به استخدام کارخانه پارچه‌بافی در می‌آیند و با حقوق کم زندگی می‌گذرانند و خدیجه را به عقد یکی از کارگرهای جوان کارخانه به نام محمد در می‌آورند. پس از گذشت سال‌ها سرانجام کارگرها به دستمزد ناچیز خود معترض می‌شوند و برای رسیدن به حق و حقوق خود اتحادیه‌های کارگری تشکیل می‌دهند. اما کار زیادی از پیش نمی‌برند و پیروزی با صاحبان کارخانه و سرمایه‌داران است. کارخانه پارچه‌بافی بر اثر دزدی‌های پنهانی و پشت پرده سودجویان ورشکست می‌شود و هر یک از کارگران به سویی آواره می‌شود. جعفر که شغل کفاشی را انتخاب کرده پس از پایان دوره سربازی ازدواج می‌کند و بچه‌دار می‌شود. رضوان که از مادر ناتوان و بیمارش پرستاری می‌کند در سن چهل و هشت سالگی با یاسمن نامزد می‌شود و پس از مرگ مادر با او ازدواج می‌کند. در بخش پایانی نویسنده پس از سیلانی ذهنی دوباره به موضوع اولیه داستان برمی‌گردد و از پشتکار یاسمن در فرش‌بافی تعریف می‌کند که با وجود بارداری شبانه‌روز تلاش می‌کند تا بافت قالی نیمه‌کاره‌ای را تمام کند و آن را به آقای «ف» تحویل دهد. اما درد زایمان امانش نمی‌دهد و پس از رسیدن به بیمارستان سر زای می‌رود و شوهر و دو بچه کوچکش را بی‌سرپرست می‌گذارد و غمی بر غم‌های درونی شوهر می‌افزاید.

رابطه ادبیات و روان‌شناسی

«رابطه ادبیات و روان‌کاوی رابطه دو نظام اندیشه است که با نشانه شدن زبان و متن شدن ناخودآگاه به یک‌دیگر شبیه می‌شوند. ساختار ادبیات ساختار کلی ذهن است نه یک ذهن خاص و رابطه این دو برخورد دو نیروی برابر و هم‌توان است. هر نظام زبانی از دیدگاه «ژاک لاکان» ناخودآگاهی دارد که سبب باز بودن متن به روی معناهای بی‌پایان می‌شود و با هر برخورد می‌توان معنایی تازه بیرون کشید یا همه معناهای دیگر را به پرسش کشید. «لاکان» و «دریدا» بر همین اساس ناخودآگاه فروید را بازخوانی کرده و دستاوردهای انقلاب روانکاری فروید را برای شناخت‌شناسی زبان به کار می‌گیرند و نهایتاً بسیاری از کژخوانی‌های او را به چالش می‌گیرند. در روانکاری فروید ناخودآگاه از سرکوب امیال

شکل می‌گیرد. اما لاکان با گذشتن از شبکه هنجارهای زبان، ناخودآگاه و خودآگاه را شکل می‌دهد. از نگاه او دیدگاه ناخودآگاه تاریک نیست و پس از خودآگاه شکل نمی‌گیرد بلکه هم‌زمان با اوست و پیوند میان این دو همان شبکه زبانی است که در آن تولید شده‌اند. به عبارت دیگر ناخودآگاه صدای سخن خودآگاه است که شخص زبانش را نیاموخته است.» (آقا یوسفی و دیگران، ۱۳۹۶: ۱۵۹).

نظریه شناختی - اجتماعی

از دهه ۱۹۹۰ به بعد جریان تازه‌ای از معرفت‌شناسی در علوم اجتماعی و انسانی به وجود آمد که بر ماهیت اجتماعی زیست محیطی و محتوامداری دانش تاکید می‌ورزید و رویکردهای شناختی را که قائل به تاثیرات اجتماعی و حرفه ای نبوده‌اند را نارسا تلقی می‌کرد. این تغییر نگرش در فناوری اطلاعات بازتاب داشت چنان که علم رایانه که تا مدت‌ها از الگوی ذهن انسان منفرد و کارکردها و ساز و کار مغز و علوم شناختی بهره می‌برد به تدریج به پژوهش‌هایی رو آورد که در آن‌ها شناخت و دانش پدیده‌های اجتماعی، تاریخی و فرهنگی تلقی می‌شد و بدین ترتیب نظام‌های تعاملی در دنیای «سایبراسپیس» جانشین نظام‌های مبتنی بر سایبرنتیک و روان‌شناسی فردگرایانه گردید. (رها دوست، ۱۳۸۶: ۴۳۱)

در این دهه بود که نظریه شناختی - اجتماعی در علوم اطلاع‌رسانی توسط یورلند و البرچتسن معرفی شد. این نظریه به عنوان نظریه‌ای جدید در علم اطلاعات و دانش‌شناسی و به عنوان جایگزینی برای دیدگاه شناختی مطرح شد. (یورلند، ۲۰۰۴) اگرچه تحلیل حوزه بر حوزه‌ها در مقابل افراد به عنوان واحدهای تحلیلی در علم اطلاعات تاکید دارد. اما در عین حال از فرایندهای شناختی افراد کاربر، نیز دورنمایی دارد. این دورنما در قالب عبارت دیدگاه اجتماعی - شناختی مطرح شده است.

(دیدگاه‌های اجتماعی - شناختی را می‌توان جایگزین‌هایی برای علوم شناختی یا رویکردها و جنبش‌های درونی در علوم شناختی به حساب آورد. به عبارت دیگر، این رویکردها به وسیله نوشتارها و سنت‌هایی از بیرون علوم شناختی پشتیبانی می‌شوند، اما به طور روزافزونی در علوم شناختی عرضه و بحث می‌شوند. به طور مرتبط‌تری در شناخت بالینی، در نظریه‌های «مید» درباره شناخت اجتماعی، «خود» انسان به دو بخش شناخت و عاطفه تقسیم می‌شود که شناخت از طریق فرآیند تطبیق‌پذیری با محیط اجتماعی حاصل می‌شود. نتیجه این‌که، قابلیت‌های شناختی کامل بدون تعامل در یک جامعه به دست نمی‌آیند. دیدگاه اجتماعی - شناختی از بسیاری جهات دیدگاه شناختی را زیر و رو می‌کنند. آن‌ها نیز به شناخت فردی اهمیت می‌دهند، اما به بررسی آن نه از طریق فقط مغز یا ذهن، بلکه از طریق شرایط اجتماعی می‌پردازند.) (بیگدلی و شریفی، ۲۰۱۰).

بنابراین، با در نظر گرفتن جنبه بافت‌مدارانه با نیازهای بومی محیط اطلاعاتی مرتبط، می‌توان تاثیر این جنبه بافت مدار را بر توسعه دیدگاه شناختی شناسایی کرد.

(هر چند که نظریه‌های تولمن و بندورا هر دو ماهیت شناختی دارند، «تولمن» عمدتاً بر تبیین فرایند یادگیری تاکید می‌ورزید اما نظریه شناختی بندورا از آنجامع‌تر است. نظریه دلار و میلر بر رفتار اجتماعی تمرکز داشتند و نظریه یادگیری هال را زیربنای کار خود قرار داده بودند. بندورا نیز بر رفتار اجتماعی تاکید می‌کند. اما جهت‌گیری نظری‌اش مبتنی بر نظریه هال نیست. بنابراین، توصیف نظریه‌های دلار و میلر و بندورا به عنوان نظریه یادگیری اجتماعی، چنان‌که

غالباً چنین می‌کنند، گمراه کننده است. بندورا، برای این‌که نظریه خود را از نظریه‌های تولمن و دلاردر و میلر متمایز سازد اصطلاح نظریه شناختی اجتماعی را ترجیح می‌دهد. (هرگنهان، ۱۳۸۹: ۴۲۲).

«نظریه بندورا از آن جهت شهرت یافته است که بر بی‌همتایی آدمیان تاکید می‌ورزد. در این نظریه انسان به صورتی پویا، پردازش‌کننده اطلاعات، حل‌کننده مسائل، و بالاتر از همه ارگانیسمی اجتماعی توصیف شده است. چه ما از تجربه مستقیم بیاموزیم چه از تجربه غیرمستقیم یا جانشینی، بیش‌تر یادگیری‌ها ما دربرگیرنده سایر افراد در موقعیت‌های اجتماعی هستند. شناخت‌های ما، از جمله معیارهای عملکرد و قضاوت اخلاقی براساس مشاهدات و تعامل‌هایمان با افراد دیگر شکل می‌گیرند. علاوه بر این، پژوهش‌های بندورا نوعاً منعکس‌کننده موقعیت‌ها و مسائل زندگی واقعی هستند. آزمودنی‌های او انسان‌های در تعامل با انسان‌های دیگر هستند، نه انسان‌هایی که فهرست هجاهای بی‌معنی را حفظ می‌کنند. بنابه نظر بندورا، توانایی انسان برای نمادسازی این است که او را قادر می‌سازد تا امور را بازنمایی کند، تجربه هشیار خود را تحلیل کند و با هر فاصله‌ای از مکان و زمان با دیگران ارتباط برقرار نماید، خیال کند و دوراندیشانه به انجام اعمال پردازد.» (هرگنهان، ۱۳۸۹: ۴۲۳)

شناسایی و تبیین محتوی داستان‌های منتخب بر اساس نظریه یادگیری شناختی

داستان سیندخت

۱- مرحله توجه

زمانی که رفتاری مشاهده می‌شود، نه تنها خود رفتار آموخته می‌شود بلکه، موقعیت، اشیاء و زمینه‌های گوناگون موقعیت اطلاعاتی به فرد می‌رساند که در موقعیت‌های بعدی می‌تواند از آن استفاده کند.

«... نگاهش به آقای اشمیت بود. گویی برای او به عنوان فردی آلمانی حتی در شیوه غذا خوردنش تحسینی قایل بود، یا این که می‌خواست نکته تازه‌ای از آن کشف بکند...» (سیندخت، ۱۳۸۸: ۸)

۲- مرحله یادداری

«فرایند دوم، نگهداری (یادداری) است. مشاهده نمی‌تواند فرد را تحت تاثیر قرار دهد مگر این که او آنچه را که مشاهده کرده، به یاد بسپارد. مشاهده‌گر پس از توجه به الگو اعمال او را با رمزگردانی نمادی و تبدیل به کد به یاد می‌سپارد. معمولاً این کار به دو صورت انجام می‌شود؛ گاهی وی اعمال الگو را به صورت تصویری ذخیره می‌کند و گاهی این رمزگردانی به صورت کلامی انجام می‌شود؛ یعنی یادگیرنده در خلال مشاهده، اعمال الگو را به شیوه‌ای کلامی مرور می‌کند و آن‌ها را در ذهن خود زنده نگاه می‌دارد. گاهی داشتن یک تعبیر کلامی ساده یا تصویر ذهنی روشن از آنچه الگو انجام داده، یادداری را آسان‌تر می‌سازد. گویا افراد، تصاویر حسی آنچه مشاهده کرده‌اند را ذخیره می‌کنند و سپس از رمز کلامی برای به خاطر آوردن آن استفاده می‌کنند.» (شعاری‌نژاد، ۱۳۸۶: ۱۳۸)

«... از گفت‌وگوها و مذاکراتی که آن شب ضمن خوردن شام و هم‌چنین پس از شام، طی چهار ساعت طولانی با اعضا هیئت مدیره شرکت داشت و همه آن اینک مثل بانگی که زیر طاق یک گنبد بکنند در مغزش منعکس می‌شد...» (سیندخت، ۱۳۸۸: ۷)

حرف‌های تمام اعضای هیئت مدیره در آن جلسه که ساعت‌ها طول کشیده بود؛ اکنون در ذهن آقا فرزاد مثل فیلم می‌گذشت.

۳-مرحله بازآفرینی

«سومین فرایند مطرح در تقلید مساله بازسازی حرکتی یا تولید رفتار است. چه بسا کودک به الگو توجه کرده و حاصل مشاهدات خود را نیز به کد تبدیل کرده باشد، اما به دلیل محدودیت در مهارت‌های حرکتی، نتواند فعالیت‌های الگو را بازسازی کند. توجه به اعمال الگو و یادسپاری آن به این معنا نیست که فرد بتواند اعمال مشاهده شده را عیناً تقلید کند. برای این کار علاوه بر داشتن توانایی‌های لازم، نیاز به تمرین و بازخورد هست. این امر در مورد رفتارهای پیچیده مصداق بیش‌تری پیدا می‌کند؛ مثلاً اگر عمل رانندگی را در یک الگو مشاهده کرده و به خاطر سپرده باشیم، احتمالاً اجرای آن در دفعات اول با ناشی‌گری و دشواری توأم خواهد بود؛ به گونه‌ای که اصلاح و بهبود آن به تمرین و آگاهی بیش‌تری نیاز خواهد داشت. این فرایند برگردان تصاویر نمادی به اعمال است. ممکن است فرد در عمل نتواند از آنچه یاد گرفته استفاده کند، یا این که رفتار مشاهده شده را در چارچوب شناختی خود تفسیر کند و رفتارش با آنچه مشاهده کرده، تا اندازه‌ای تفاوت داشته باشد. هم‌چنین ممکن است پاسخ رفتاری مشاهده‌گر مدت‌ها پس از مشاهده الگو، بروز کند. نشانه‌های ذخیره شده به عنوان سرمشقی عمل می‌کنند که مشاهده‌گر رفتار خود را با آن، مقایسه و به تدریج خود را اصلاح و با آن همسان می‌سازد.» (شعاری‌نژاد، ۱۳۸۶: ۲۶۴)

«... ولی در پس پرده سبک شده روحش می‌دید که توی سالن سبز رنگ هتل با چلچراغ روی سرش، کنار اعضای هیئت مدیره که مردان سالمند و صاحب جاهی بودند، دور میز نشسته مشغول شام خوردن و در عین حال مذاکره پیرامون مسائل و موضوعات کارخانه یا به عبارت دیگر، شرکت بودند...» (سیندخت، ۱۳۸۸: ۸)

زمانی که فرد به مدل توجه کرد و اطلاعات را به حافظه خود سپرد، زمان انجام واقعی رفتاری که مشاهده کرده است فرا می‌رسد. تمرین بیش‌تر رفتار یاد گرفته شده به یافتن مهارت بیش‌تر منجر خواهد شد.

داستان بافته‌های رنج

۱-مرحله توجه

توجه لازمه یادگیری است. هر چیزی که توجه را بر هم زند، اثری منفی بر یادگیری مشاهده‌ای خواهد داشت. نویسنده به مسائل توجه کرده و آن را به بهترین نحو در خلال داستان آورده است.

«... من دیده‌ام که چه‌طور خیلی‌ها بلدند با این نوع کارها زندگی را به خودشان شیرین بکنند و دمی از عمر را که کنار هم هستند به خوشی بگذرانند...» (بافته‌های رنج، ۱۳۸۸: ۳)

انسان با توجه کردن به افرادی که با چیزهای کوچک باعث شادی می‌شوند، می‌تواند از این رفتار تقلید کند.

۲-مرحله یادداری

«بندورا به رغم پذیرفتن نقش شرطی‌شدن و تقویت در تبیین رفتار آدمی، با نقش سنتی محرک - پاسخ، به عنوان تنها شیوه مطالعه رفتار، مخالفت می‌کند. از نظر بندورا، بخش وسیعی از یادگیری‌های انسان با مشاهده و تقلید صورت می‌گیرد. در اولین تحقیق بندورا در زمینه علل خانوادگی پرخاشگری، بر اهمیت یادگیری از طریق مشاهده رفتار دیگران تاکید شده است. از آن به بعد، بندورا یادگیری مشاهده‌ای را مهم‌ترین عامل رشد و یادگیری به حساب آورد. بندورا از همان ابتدا با ترکیب جنبه‌های شناختی و اجتماعی رفتار، به تقسیم‌بندی سنتی دیدگاه رفتارگرایی در مقابل دیدگاه‌های دیگر خاتمه می‌دهد و به اهمیت نسبی عوامل بیرونی و درونی در رفتار تاکید می‌کند. او در جریان پرورش نظریه شناختی - اجتماعی خود، دیدگاه یک‌بعدی تأثیرگذاری محیط بر انسان، یعنی عمده‌ترین فرضیه رفتارگرایی را رد کرده، به طرح موجبیت دوجانبه یا فرایندی به هم پیوسته که در برگیرنده کلیه عوامل فردی و اجتماعی در فرایند یادگیری است می‌پردازد. به نظر بندورا، عواطف، تفکر و رفتار فرد در هر موقعیت به احساس توانایی او وابسته است. در موقعیت‌هایی که فرد نسبت به توانایی‌های خود اطمینان حاصل می‌کند، رفتار و شناخت و احساسات او کاملاً متفاوت از موقعیت‌هایی است که فرد در آن احساس عدم توانایی و امنیت می‌کند.» (کدیور، ۱۳۸۵: ۱۲۸).

«... دوران دختریش در خانه پدر هم که بود قالی می‌بافت. به قول خودش از هشت سالی که توانست دفتین را بلند کند، پشت دستگاه قالی‌بافی رفت. شش سال شاگرد بود و روزمزد کار می‌کرد. بعداً برای خودش...» (بافته‌های رنج، ۱۳۸۸: ۴)

زن به یاد دارد که از دوران کوردکی به یاد گرفتن قالی‌بافی پرداخته بود و اکنون برای خودش استاد شده است.

۳- مرحله بازآفرینی

«ژان پیازه معتقد بود که رشد آدمی بنا به طرح‌واره انجام می‌گیرد که نوعی ساختار شناختی یا ظرفیتی است تا زمینه‌ساز اندیشه و عمل یک روند سازمانی به شمار آید. در واقع اندیشه و عمل جلوه‌های بارز طرح‌واره هستند که بازتاب تجربه‌های پیشین و بیانگر کل معلومات فرد در هر موقعیت زمانی می‌باشند. طرح‌واره با رشد طبیعی و تجربه تحول می‌یابد و تقلید به فعالیت‌های محدود می‌شود که با طرح‌واره‌های موجود مطابقت کند. کودکان معمولاً از کارهایی تقلید می‌کنند که برای‌شان قابل ادراک باشند، اما اعمالی را که با ساختار شناختی آن‌ها ناسازگار است تقلید نمی‌کنند، بنابراین رشد مقدم بر تقلید است. این برداشت شدت نیروی ذاتی تقلید را برای ایجاد و تغییر ساختارهای شناختی محدود می‌سازد. پژوهش‌های جدید ارتباط ردش را با تقلید مورد تایید قرار نمی‌دهند. حتی کودکان شیرخواره‌ای دیده شدند که صرف‌نظر از رشد طبیعی آنان نسبت به تقلید اعمال غیرعادی گرایش زیادی ابراز می‌داشتند، اما این کودکان بیش‌تر از افراد آشنا و مورد علاقه خود تقلید می‌کردند تا افراد ناآشنا. البته مادر از مقام و منزلت خاصی در مورد تقلید کودکان برخوردار است.» (متیو، ۱۳۹۸: ۱۵۹)

«... این رسم تازگی‌ها توی خانواده‌هایی که دست‌شان به دهن‌شان می‌رسد طرفدارانی پیدا کرده است. خیلی‌ها هم

تقلید می‌کنند. البته در شهر، نه در روستا...» (بافته‌های رنج، ۱۳۸۸: ۳)

نویسنده از تقلید کردن شخصیت‌های داستان از چیزهایی که خوش‌شان می‌آید، اشاره می‌کند.

نتیجه‌گیری

نتایج پژوهش چگونه علی‌محمد افغانی با خلق داستان‌هایی کاملاً متفاوت توانسته صحنه‌ها و شخصیت‌هایی را بیافریند که برای تبیین نظریه شناختی - اجتماعی مفید است. هدف نظریه این بود که ثابت کند یادگیری لزوماً از یک روند خطی و مبتنی بر شرطی‌سازی پیروی نمی‌کند. نویسنده مقاله تلاش کرده ثابت کند که چگونه ادبیات و روان‌شناسی دست در دست هم نشان می‌دهند چالش تربیتی و اجتماعی جامعه در حال گذار برای یادگیری‌های مشاهده‌ای است. حوادث و وقایع روزمره نشان می‌دهد که نظام تربیتی ایران در ارائه الگوهای رفتاری مناسب بین زن و مرد، فقیر و غنی، دولت و ملت موفق نبوده و تجدید نظر اساسی در روند یادگیری مشاهده‌ای باید صورت پذیرد.

منابع

- آقایوسفی، علی‌رضا و دیگران، (۱۳۹۶)، روان‌شناسی عمومی، تهران، انتشارات دانشگاه پیام نور، چاپ یکم
- افغانی، علی‌محمد، (۱۳۸۸)، بافته‌های رنج، تهران، انتشارات نگاه، چاپ هشتم
- افغانی، علی‌محمد، (۱۳۸۸)، سیندخت، تهران، انتشارات نگاه، چاپ نهم
- رهادوست، بهار، (۱۳۸۶)، مبانی نظری و روش‌شناسی مطالعات میان‌رشته‌ای، مجله ماه کلیات، شماره ۱۴۸، ص ۲۴-۳۵
- شعاری‌نژاد، علی‌اکبر، (۱۳۸۶)، روان‌شناسی عمومی انسان، اطلاعات، چاپ یکم
- کدیور، پروین، (۱۳۸۵)، روان‌شناسی تربیتی، تهران، سمت، چاپ نهم
- متیو اچ، السون، (۱۳۹۸)، نظریه‌های یادگیری، ترجمه علی‌اکبر سیف، تهران، نشر دوران
- هرگنهان، بی‌آر. السون، متیو اچ، (۱۳۸۹)، نظریه‌های یادگیری، ترجمه علی‌اکبر سیف، تهران، دوران.
- Bigdelli, Z. , & Sharifi, S. (2010). Concept of the Context in Information Behavior. Library and In-formation Science, 51(3), 31-43. (Persian)

Analyzing the character in the stories of «Sindokht» and «Baftehai Renj» based on cognitive learning theory

Abstract

The current research is an investigation of character in two novels «Sindokht» and «Bafte-Hai Ranj» by Ali-Mohammed Afghani in terms of cognitive learning, which was done by descriptive-analytical method and library data collection. In line with the different and deep approach to different aspects of Persian literary texts, literary works need to be analyzed from different perspectives. Based on this, the main focus of the current research is to examine the social-cognitive theory and logically extract its implications in two Ali stories. Mohammad Afghani. The research question is: What are the components of social-cognitive theory in the stories of Sindokht and the weavings of suffering? Can the concepts of character in these two stories be examined? The results of the research indicate that in Afghani works, mutual interaction between characters, environment and their behavior can be seen. Afghani shows that learning is disrupted due to the conflict between tradition and modernism, and the characters in the story are confused. From an educational point of view, the present research helps our understanding of the role of social changes and the conflict between tradition and modernism in accelerating or disrupting the observational learning of the young generation.

Keywords: personality development, Syndokht, suffering weaves, Ali-Mohammed Afghani, cognitive learning

واکاوی اضطراب‌های بشری در رمان صنم با تکیه بر آرای پل تیلیش

نسرین نوروزی چلچله

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام‌نور، تهران

noroozin24@gmail.com

مصطفی گرجی

استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام‌نور، تهران

Gorji10@pnu.ac.ir

چکیده

اضطراب یکی از بزرگ‌ترین چالش‌های پیش روی جوامع به‌ویژه در عصر حاضر است. تمدن نوین با گشودن فرصت‌های بی‌انتهای برای دستیابی به اطلاعات گوناگون و پیشرفت، انتخاب‌های متعددی را پیش روی افراد قرار داده است و این بمباران اطلاعاتی با خود فشار روانی بسیاری را نیز همراه آورده است. اضطراب و ترس دو حالت روانی هستند که در زندگی انسان روایی ویژه‌ای دارند و تأثیر آن بر روحیه و روان انسان گریزناپذیر است. در این میان و در ربط و نسبت این امر گزیر/ گریز ناپذیر با ژانرهای ادبی، رمان با همه ویژگی‌هایش بستری مناسب برای تصویر این ویژگی روانی است که به قابلیت و توانایی این نوع ادبی در بیان مشخصه‌های سبک زندگی انسان مدرن برمی‌گردد. برخی از رمان‌ها تصویرگر علل و عوامل رنج‌های بشری و اضطراب‌های وجودی هستند که در این بین، رمان صنم و ناپیدا به قلم ملیحه ذوالفقاریان این امر را تصویر و تبیین کرده است. در این مقاله پدیده اضطراب در رمان صنم بر اساس آرای پل تیلیش بررسی می‌شود. روش پژوهش در این مقاله، توصیفی-تحلیلی است و درصدد تبیین این امر است که کدام نوع اضطراب از انواع اضطراب‌های بشری در رمان حاضر نمود پررنگ‌تری دارد. مبانی نظری بحث هم بر اساس دیدگاه پل تیلیش است که بر سه گونه اضطراب، یعنی اضطراب حاصل سرنوشت، محکومیت و بی‌معنایی و پوچی تأکید دارد. خوانش دقیق رمان صنم نشان می‌دهد؛ رمان حاضر رمان اضطراب است که ماتن آن را در شخصیت‌هایی هم‌چون صنم، رضی، سیاوش، ناصر و... بازنمایی کرده است. نتیجه پژوهش نشان می‌دهد هر سه نوع اضطراب بشری را در این رمان می‌توان مشاهده کرد اما اضطراب حاصل از سرنوشت نمود پررنگ‌تری در رمان دارد.

کلیدواژه‌ها: اضطراب، ترس، صنم، پل تیلیش.

۱. مقدمه

اضطراب، بخشی از زندگی هر انسان و یکی از بزرگترین چالش‌های پیش روی جوامع قرن حاضر است. «اضطراب در لغت به معنای پریشان حال شدن، لرزیدن، آشفتگی و بی‌تابی است». (معین، ۱۳۷۵، ذیل «اضطراب») بسیاری از افراد، اضطراب و ترس را که در اصل دو حالت متفاوت هستند، به دلیل شباهت‌هایی که دارند، ممکن است به عنوان مفاهیم مشابه در نظر بگیرند. «ترس در لغت بیم و هراس است». (همان، ذیل «ترس») ترس، مترادف واژه‌هایی چون: اضطراب، تشویش، جبن، خوف، دغدغه، دهشت، رعب، هول و... به کار می‌رود. اضطراب و ترس دو حالت روانی هستند که در زندگی انسان‌ها بسیار رایج هستند و تأثیرات قابل توجهی بر روحیه و رفتار انسان دارند. «اضطراب چیزی است که وقتی در تنگنا قرار می‌گیریم آن را احساس می‌کنیم. احساس اضطراب به ترس و احساسات مشابه آن مربوط می‌شود». (مارکس، ۱۳۸۴: ۲۰) اما ترس: «پاسخی طبیعی به یک تهدید فرضی یا معلوم است». (همان: ۲۰) این دو حالت به طور کلی در واکنش به موقعیت‌ها و تهدیدها بروز می‌کنند و می‌توانند بر تعادل و کیفیت زندگی فرد تأثیر گذار باشند. «ترس در تقابل با اضطراب مورد معینی دارد (در این باره اکثر مؤلفان توافق دارند) موردی که می‌توان در برابر آن ایستاد، تجزیه و تحلیل کرد، حمله کرد و تاب آورد. می‌توان بر آن تأثیر کرد و با تأثیر کردن در آن با آن مشارکت کرد- ولو این مشارکت به شکل مبارزه باشد». (تیلیش، ۱۳۶۶: ۷۲) کلینکه نیز در خصوص تفاوت ترس و اضطراب می‌نویسد: «تمایزی که می‌توان بین این دو اصطلاح قایل شد آن است که ترس اغلب به ارزیابی اولیه از یک خطر واقعی مربوط می‌شود. در حالی که اضطراب بیشتر به حالت هیجانی نگرانی و دلوپسی به علت خطری نامعلوم اطلاق می‌شود». (کلینکه، ۱۳۹۶: ۲۰۶) تیلیش نیز معتقد است که اضطراب مانند ترس نیست. اضطراب می‌کوشد به ترس بدل شود، زیرا با ترس می‌توان روبه‌رو شد. او هم‌چنین معتقد است که ترس و اضطراب متمایزند اما از هم جدا نیستند. بلکه در درون یک‌دیگر نهفته‌اند. او در مورد ترس می‌نویسد: ترس، هراس داشتن از چیزی، از یک درد، از طرد شدن، از سوی شخص یا گروهی، از گم کردن چیزی یا کسی، از لحظه مرگ است. اما آنچه در حالت انتظار خطر این وقایع هراسناک است نقصان حاصل از آن‌ها نیست؛ بلکه اضطراب نسبت به نتایج ضمنی این نقصان است. (تیلیش، ۱۳۶۶: ۷۳) پس اضطراب را می‌توان نگرانی نابه‌جا و ترس را نگرانی به‌جا دانست که ترس برطرف می‌شود اما اضطراب برطرف نمی‌شود. «اضطراب همراه دائمی بسیاری از ماست و حالت مزمن نگرانی است. کسانی که دچار اضطراب دائم هستند، قدرت تخیل فوق‌العاده دارند اما، افکار خود را بیشتر معطوف به حوادث ناخوشایند می‌کنند». (نویل، ۱۳۸۷: ۲۵) ترس و اضطراب دو حالت هیجانی هستند. در عین حال که طبیعی و ضروری هستند اگر به درستی با آن‌ها برخورد نشود، منجر به مشکلات متعدد می‌شوند. «اضطراب بیماری مخربی است که نه تنها صاحب خود، بلکه عمل فرد را نیز تخریب می‌کند. اضطراب یک خیال نیست؛ بلکه بر اساس یک ترس درونی به وجود می‌آید که گاهی بسیار شدید است». (گنجی، ۱۳۸۵: ۹۹) اضطراب هنگام بروز، دارای علائمی است که فرد با شناخت آن‌ها می‌تواند متوجه بشود که دچار اضطراب شده‌است. این علائم در سه زیر مجموعه علائم جسمی، فکری و روانی تقسیم می‌شوند. «وقتی مضطرب هستید، بدنتان با تپش قلب، تنگی نفس، از دست دادن اشتها، تهوع، بی‌خوابی، تکرر ادرار، چهره برافروخته، تعریق اختلال گفتار و بیقراری، واکنش نشان می‌دهد. اضطراب موجب سردرگمی، اختلال در حافظه و تمرکز، حواس‌پرتی، ترس از دست دادن کنترل، کمرویی، گوش به زنگی و افکار تکرارشونده می‌شود. وقتی مضطرب هستید، عصبی، بی‌طاقت، نگران، هشیار، وحشت‌زده، دلوپس، افسرده، تنیده، ترسناک یا هیجان‌زده می‌شوید». (خنifer

و پورحسینی، ۱۳۹۱: ۳۰۴-۳۰۵) رمان صنم اثر ملیحه ذوالفقاریان است. «او که متولد ۱۳۶۱ است. دارای کارشناسی ارشد علوم تربیتی می‌باشد. کتاب‌های او «نابیدا» و «صنم» است.» (ذوالفقاریان، ۱۴۰۳/۶/۲۸) رمان صنم درباره چند جوان و نوجوان عضو گروهک مجاهدین (منافقین) است. این گروهک که در سال‌های ابتدایی پیروزی انقلاب اسلامی فعالیت گسترده‌ای در کشور ما داشتند. از نظر تعداد اعضا نیز گستردگی زیادی داشتند. آن‌ها از همه جای ایران، از دور افتاده‌ترین روستاها تا مناطق شهری را در گروه خود عضو داشتند. شخصیت‌های اصلی داستان صنم، ناصر، زری، بهمن، سیاوش، رضی (پدر سیاوش و بهمن)، فرزانه و مهتاب هستند. رمان در شش فصل نوشته شده است که راوی در این شش فصل یک نفر نیست و در طول رمان، داستان از زبان شخصیت‌های مختلف روایت می‌شود. مسئله «عشق» یکی از مضامین مهم رمان صنم است و وجه اشتراک بین «صنم و سیاوش»، «زری و ناصر»، «ناصر و صنم»، «رضی و سیاوش»، «رضی و بهمن»، «فاطمه و بهمن» و «بهمن و فرزانه» است که در قسمت‌های مختلف داستان نویسنده از آن صحبت می‌کند و در کل داستان جاری است. البته در کنار این عشق همیشه صحبت از تنفر و انتقام می‌شود و این عشق و تنفر و انتقام عامل حرکت و جریان زندگی شخصیت‌های رمان هستند. هم‌چنین از دیگر مضامین مهم رمان صنم ترس و اضطراب است که در سرتاسر رمان گسترده شده است. این پژوهش با روش توصیفی انجام شده است که با بررسی رمان صنم و تکیه بر آرای پل تیلیش به دنبال پاسخ‌گویی به پرسش‌های زیر بوده است. ترس و اضطراب چه مفهومی دارند و چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با هم دارند؟ کدام نوع اضطراب در رمان نمود پررنگ‌تری دارد؟

۲. پیشینه پژوهش

تاکنون درباره رمان صنم و اضطراب‌های بشری با تکیه بر آرای پل تیلیش پژوهشی نوشته نشده است. اما درمورد بررسی رمان و نظریه اضطراب پل تیلیش چند پژوهش نوشته شده است که می‌توان موارد زیر را نام برد.

۱. مصطفی گرجی (۱۳۸۸) در پژوهشی با عنوان «انواع ادبی و اضطراب‌های بشری با توجه به آراء پل تیلیش» به بررسی انواع ادبی با تکیه بر نظریه پل تیلیش پرداخته است. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد: حماسه که در آن سخن از مرگ و زندگی پهلوانان و قهرمانان است، با نوع اول اضطراب یعنی اضطراب مرگ و سرنوشت سنخیت بیشتری دارد؛ نوع غنایی (در ایران) و ادبیات نمایشی (وجوه تراژیک یا کمیک زندگی در غرب) هم که در آن از رابطه و تعامل انسان با دیگران سخن گفته می‌شود، با اضطراب گناه و محکومیت هم‌خوانی بیشتر دارد؛ داستان نویسی، رمان و ادبیات داستانی مدرن نیز با اضطراب پوچی و بی‌معنایی تناسب بیشتری دارد و باید نوع ادبی حماسه و مشتقات آن را اضطراب وجودی انسان عصر باستان با توجه به دیدگاه تیلیش دانست و باید نوع ادبی نمایش‌نامه نویسی (در غرب) و ادبیات غنایی و عرفانی (در ایران) را اضطراب اخلاقی انسان عصر قرون وسطی و گمگشتگی انسان آن دوره دانست و باید نوع ادبی رمان و ادبیات داستانی را اضطراب معنوی انسان عصر جدید دانست. ۲. مرتضی کریمی‌نیا (۱۴۰۱) در پژوهشی با عنوان «جلوه اضطراب در داستان کوتاه صورتک‌ها براساس آراء پل تیلیش» به بررسی این رمان پرداخته و نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد که: در این داستان اضطراب و ترس مهم‌ترین بن‌مایه است. او هم‌چنین می‌نویسد: براساس نظریه تیلیش نخست اضطراب مرگ که محتوای این داستان با مرگ طبیعی یا غیرطبیعی در ارتباط است. دوم اضطراب حاصل از بی‌معنایی که در برخی از داستان‌ها دیده شد و این بی‌معنایی و پوچی یا ریشه در یأس و ناامیدی حاصل از شرایط دوره‌ای که هدایت در آن زندگی می‌کرد، دارد یا این که به ناکامی وی در مسأله عشق

جنسی مربوط می‌شود که باز هم پیامد آن مرگ است. در نهایت اضطراب محکومیت که حاصل گناهان و اشتباهاتی است که شخصیت‌ها دچار آن می‌شدند و به نوعی عذاب وجدان آنان را در پی داشت. ۳. حامد رحمانی کرویق و محمد پاشایی (۱۴۰۱) در پژوهشی با عنوان «انواع اضطراب در اندیشه و آثار عطار» به بررسی و تحلیل انواع اضطراب در اندیشه و آثار عطار با تکیه بر نظریه اضطراب وجودی پل تیلیش پرداخته‌اند. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد: عطار شاعری است مضطرب که بر اساس آموزه‌های دینی و قرآنی و همچنین سنت عرفانی پیش از خود، چهار مرحله اضطراب هبوط، اضطراب وابستگی، اضطراب سلوک و اضطراب وصال را تجربه می‌کند. تحول و انقلاب درونی تحت تأثیر اضطراب منجر به شکل‌گیری «درد» در وجود او می‌شود. این اضطراب وجودی در داستان‌های او نیز بازتاب پیدا می‌کند. عطار از شخصیت‌های تاریخی و تیپیک برای بازنمایی اضطراب وجودی انسان از مرحله هبوط تا بازگشت و وصال بهره می‌گیرد. چهار عامل متافیزیک و قدسی، طبیعی، انسانی و انفسی از مهم‌ترین عوامل اضطراب شخصیت‌های داستان‌های عطار هستند. ۴. فاطمه کریمی (۱۴۰۲) در پژوهشی با عنوان «بررسی ترس و اضطراب‌های بشری در دو داستان کوتاه «لاله» و «روز اول قبر» با عنایت به آراء پل تیلیش»، به بررسی دو داستان لاله و روز اول قبر پرداخته‌است. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد: اضطراب و ترس مهم‌ترین بن‌مایه در هر دو داستان است. اضطراب مرگ از پرکاربردترین انواع اضطراب در لاله و روز اول قبر است. پوچی و بی‌معنایی در همه جای این دو داستان دیده می‌شود، از دید راوی داستان‌ها همه چیز روی زمین بی‌معناست. این دنیا و آدم‌هایی که در آن زندگی می‌کنند، مرگ، دنیای پس از مرگ، زمان و حتی رویاها نیز پوچند. این بی‌معنایی و پوچی ریشه در یاس و ناامیدی حاصل از شرایط دوره‌ای که نویسنده در آن زندگی می‌کند، دارد یا اینکه به ناکامی راوی در مسئله عشق جنسی مربوط می‌شود.

۳. مبانی و چهارچوب نظری پژوهش

پل تیلیش، فیلسوف و اندیشمند معاصر آلمانی است. تیلیش در ۲۰ اوت ۱۸۸۶، در ایالت براندنبورگ پروس به دنیا آمد. پدرش روحانی پروتستان بود و او از هنگام کودکی با زندگی و اندیشه مذهبی آشنا شد. او در رشته الهیات درس خواند و مدرک دکترای خود را از دانشگاه هال گرفت. در دانشگاه با فلسفه شلینگ، فیلسوف آلمانی، آشنا شد. او در سال ۱۹۱۲ به خدمت کلیسای لوتری درآمد. تیلیش در فاصله ۱۹۱۹ تا ۱۹۳۳ به تدریس و تالیف مشغول بود و بیش از صد مقاله و رساله به چاپ رساند. آثار بسیاری از تیلیش منتشر شده از جمله: دین اهل کتاب و جست‌وجو برای واقعیت غایی (۱۹۵۵)، شوق انگیزی ایمان (۱۹۵۷) - که با شجاعت بودن، مشهورترین و شناخته شده‌ترین کتاب‌های اوست، الهیات فرهنگ (۱۹۵۹)، مسیحیت و رویارویی ادیان جهانی (۱۹۶۳)، ارزیابی تفکر پروتستان قرون نوزده و بیست (۱۹۶۷)، تاریخ و تفکر مسیحی (۱۹۶۸) و دین چیست؟ (۱۹۶۹). (تیلیش، ۱۳۶۶: ۳۱-۳۴) فرهادپور در دیپاچه کتاب شجاعت بودن می‌نویسد: مفهوم اضطراب که نخستین بار توسط کیرکگور مطرح شد و به سرعت رواج یافت. او اضطراب را از یکی از مفاهیم کلیدی و بنیادی اندیشه تیلیش معرفی می‌کند و می‌نویسد: در نظر تیلیش اضطراب حاصل رویارویی با تهدید عدم است. (همان: ۱۱) بعضی نظریه پردازان معتقدند که «اضطراب هیجانی نیرومندتر از ترس است. وقتی می‌ترسیم، می‌دانیم که عامل این هیجان چیست. وقتی مضطرب هستیم هیجان به قدری غیرمتمرکز است که کنار آمدن با آن مشکل است». (محمدی، ۱۳۹۷: ۹۸) تیلیش خود در کتاب شجاعت بودن در مورد گونه‌های

اضطراب می‌نویسد: پیشنهاد می‌کنم بر اساس سه جهتی که عدم درآنها وجود را تهدید می‌کند سه گونه اضطراب را تمیز نهیم: عدم تأیید نفس وجودی انسان را بر اساس سرنوشت به طور نسبی و بر اساس مرگ به طور مطلق، تهدید می‌کند و تأیید نفس معنوی او را بر اساس پوچی به طور نسبی و بر اساس بی‌معنایی به طور مطلق تهدید می‌کند؛ عدم هم‌چنین تأیید نفس اخلاقی انسان را بر اساس گناه به طور نسبی و بر اساس محکومیت به طور مطلق، تهدید می‌کند. آگاهی از این تهدید سه وجهی همان اضطرابی است که در سه شکل ظاهر می‌شود. اضطراب از سرنوشت و مرگ (به طور خلاصه اضطراب مرگ)، اضطراب از پوچی و بی‌معنایی (به طور خلاصه اضطراب بی‌معنایی) و اضطراب از گناه و محکومیت (به طور خلاصه اضطراب محکومیت). اضطراب در هر سه شکل خود وجودی (اگزیستانسیل) است. (تیلش، ۱۳۶۶: ۷۶) پس همان‌طور که ملاحظه می‌شود. پل تیلش سه نوع اضطراب را ذکر می‌کند که بر اساس آن سه نوع، عدم انسان را تهدید می‌کند: اضطراب حاصل از مرگ؛ اضطراب حاصل از بی‌معنایی و اضطراب حاصل از محکومیت.

۴. نگاهی به رمان صنم

ماجرا با عضوگیری گروهک مجاهدین و فعالیت جوانان (صنم، زری، سیاوش و ناصر) شروع می‌شود. صنم و سیاوش که عاشق هم هستند پنهانی خطبه عقد می‌خوانند. ناصر در فکر به دست آوردن صنم است و از موقعیت و پیشرفت سیاوش در سازمان نگران است. او طی یک عملیات دزدی از طلا فروشی سیاوش را با گلوله مجروح می‌کند و از صحنه فرار می‌کند. ناصر در این حادثه سپاه پاسداران را مقصر حادثه تیراندازی و مرگ سیاوش جلوه می‌دهد و کینه رضی (پدر سیاوش) را در دل صنم تقویت می‌کند. اگر چه صنم خود از برخورد پدر سیاوش (رضی) با پسرش کینه به دل دارد. زیرا رضی سعی دارد پسرش را از این گروهک دور کند و او را متوجه واقعیت این گروهک کند. در ادامه داستان ناصر با صنم ازدواج می‌کند و همراه صنم از کشور خارج می‌شوند و در اردوگاه اشرف اقامت می‌کنند. صنم که عشق سیاوش را فراموش نکرده با سخنرانی مریم و عمل او در خارج کردن حلقه ازدواج، حلقه ازدواجش را از دستش خارج می‌کند و خود را نه مطلقه که آزاد و رها می‌داند. پذیرش این امر برای ناصر خیلی سخت و غیرممکن است. در سال‌های بعد صنم که یک افسر عالی رتبه در گروهک است با ناصر در سلول انفرادی برخورد می‌کند و اعترافات ناصر را در رایانه می‌خواند. این زمان او متوجه اشتباه خود در مورد رضی می‌شود. چند بار تصمیم به خودکشی می‌گیرد اما هر بار ناموفق است. بعد از کشته شدن ناصر در یک عملیات صنم که می‌ترسد وارد ایران شود و هنوز کاری انجام نداده دستگیر و مجازات شود از دختری به نام مهتاب می‌خواهد تا به ایران بیاید و واقعیت مرگ سیاوش و این گروهک را برای خانواده سیاوش بازگو کند و از رضی رفع اتهام کند. مهتاب که به خاطر زیر نظر بودن صنم شناسایی می‌شود، قبل از مرگش در یک نامه همه حرف‌های صنم را برای بهمن برادر او ایمیل می‌کند. متأسفانه چند روز بعد از درگذشت رضی مهتاب هم کشته می‌شود و بهمن از واقعیت ماجرا باخبر می‌شود.

۵. تحلیل رمان صنم با توجه به آرای پل تیلش

رمان صنم سراسر ترس و اضطراب است و قابل بررسی با آرای پل تیلش و سه نوع اضطراب که او معرفی می‌کند.

۵. ۱. اضطراب حاصل از سرنوشت

بر اساس آرای پل تیلیش اضطراب حاصل از سرنوشت، اولین نوع اضطراب است که وجود را با مرگ تهدید می‌کند. «اضطراب سرنوشت و مرگ، بنیانی‌ترین کلی‌ترین اضطرابی است. که از آن چاره نیست هر کوششی که از طریق استدلال برای رفع آن صورت گیرد بی‌نتیجه است». (تیلیش، ۱۳۶۶: ۷۸) همچنین او در کتاب شجاعت بودن می‌نویسد: مشاهده شده است که اضطراب مرگ همراه با شدت فرد شدگی افزونی می‌یابد؛ و اینکه مردمان در فرهنگ‌های جمعی‌گرا کمتر در معرض این گونه اضطراب قرار دارند. اضطراب سرنوشت در آگاهی موجود متناهی از حادث بودن خود از هر حیث، و آگاهی او از فقدان هرگونه ضرورت غایی ریشه دارد. تهدید تایید نفس وجودی انسان از سوی عدم در تهدید مرگ صورتی مطلق و در تهدید سرنوشت صورتی نسبی دارد. اما تهدید نسبی، تنها به این دلیل تهدید محسوب می‌شود که در ورای آن تهدید مطلق ایستاده است. ما همواره سعی داریم اضطراب را به ترس بدل کنیم و با اموری که تهدید در آن‌ها به صورتی تجسم یافته است شجاعانه روبه‌رو شویم. (همان: ۷۹-۸۲) حال اگر به رمان صنم نگاه کنیم این نوع اضطراب (اضطراب حاصل از سرنوشت) پر تکرارترین نوع اضطراب است که در سرتاسر این داستان گسترده‌است و همه شخصیت‌های داستان این نوع اضطراب را تجربه می‌کنند. زیرا به قول تیلیش از آن چاره نیست و مرگ در پایان کار برای همه قرار دارد. ترس و اضطراب که از ابتدای داستان شروع می‌شود و تا پایان داستان نیز ادامه دارد. رمان، با حضور در قبرستانی کهنه، پای دامنه کوه که سال تا سال رنگ آدمی‌زاد به خودش نمی‌دید؛ شروع می‌شود. با فردی که انگار تمام زندگی‌اش را در کیسه‌ای گذاشته و کف قبرستان چال کرده‌باشد. در حالی که آتش کینه و انتقام درونش شعله می‌کشد. (ذوالفقاریان، ۱۳۹۹: ۳) این خود نشان از اضطراب است. قبرستان کهنه و صحبت از دفن یک جسد در ابتدای رمان صحبت از مرگ است و اضطراب عدم که وجود را تهدید می‌کند و پایان رمان در حالی رقم می‌خورد که بهمن برای تحویل گرفتن سنگ قبرها به مغازه می‌رود و چشمش به تاریخ روی سنگ قبر افتاد. تاریخ تولد خودش که تاریخ مرگ برادرش سیاوش است. این لحظات نیز سراسر ترس و اضطراب است. مرگ رضی و مهتاب در پایان رمان و سنگ قبر سیاوش و رضی صحبت از مرگ است که عدم را تهدید می‌کند. نویسنده درضمن اشاره به این اضطراب‌ها در جای جای رمان علائم اضطراب را نیز بیان می‌کند. در ابتدا که صنم در قبرستان کهنه قرار دارد. اضطراب او را این گونه نشان می‌دهد: «قلبم دنگ‌دنگ به قفسه سینه‌ام می‌کوبید». (همان: ۳) و نیز در ادامه می‌نویسد: «صدای رخ‌رخ بیل و تق‌تق کلنگ که به صورت زمین زخمه می‌زد، به تن کوه می‌خورد و انعکاسش خوف به جانم می‌انداخت». (همان: ۳) و در پایان رمان اضطراب بهمن را این گونه توصیف می‌کند: «گیج و منگ، حیران مانده بودم». (همان: ۲۲). زمانی که ناصر، سیاوش، صنم و پرویز برای به‌دست آوردن گنج در خانه باغ پدری صنم حضور دارند و مشغول کندن زمین هستند برای رسیدن به گنج می‌توان این نوع اضطراب را در صنم مشاهده کرد. «ناصر چنان نگاه چپی به سیاوش انداخت که بند دلم پاره شد و یاد حرف‌هایی افتادم که پرویز برایمان تعریف کرده بود. دعوا و کشت و کشتار تو این کارها». (همان: ۵۰) که علائم اضطراب هم مشخص است. وقتی صنم می‌گوید: بند دلم پاره شد. این اصلاح عامیانه که به صورت کنایه به‌کار می‌رود؛ معنای بسیار ترسیدن و به‌وحشت افتادن را می‌دهد که از نشانه‌های اضطراب است. هم‌چنین در ادامه داستان صنم نه تنها از پیدا نشدن گنج نگران است که نگران رسیدن صبح و میراب است و دیگر معلوم نبود چه اتفاقی رخ دهد و چه سرنوشتی در انتظار آن‌ها باشد. «دلم برای امشب شور می‌زند و چشمم به کنج آسمان بود که خورشید داشت بساطش را جمع می‌کرد اگر میراب

می‌آمد و متوجه می‌شد...؟!» (همان: ۵۱) این بار نیز نویسنده برای نشان دادن علامت اضطراب صنم از عبارت «دلم برای امشب شور می‌زنند». استفاده می‌کند که دل شور زدن، مضطرب و نگران بودن شخص را نشان می‌دهد. در ادامه داستان می‌توان اضطراب را در رضی دید. البته سراسر زندگی رضی ترس و اضطراب است. در ابتدا اضطرابش از سیاوش بود و مسیری که انتخاب کرده بود. هرچه تلاش کرد او را از این گروهک دور کند موفق نبود. حالا اضطرابش از فاطیما همسرش است. از بهمن است که نکند جاپای سیاوش بگذارد و سرنوشتی چون سیاوش داشته باشد. «لاغر شدنش، همان قدر او را نگران می‌کرد که مرا از نگرانی در می‌آورد. واقعیتش اینکه شبیه سیاوش شود ترس به دلم می‌انداخت؛ شبیه سیاوش شدنش حتی در قد و قیافه» (همان: ۶۲) نیز نگران و مضطرب فاطیماست. او که دیگر تحمل از دست دادن فرزند دیگرش را ندارد. «نگران کار و کردارش بودم، نگران فاطیما که تاب بی‌راهه رفتن بهمن را نداشت، تاب پا جا پای سیاوش گذاشتن را.» (همان: ۶۳) هم‌چنین اضطراب و نگرانی رضی برای بهمن را دوباره شاهد هستیم. اینجا نویسنده دوباره علائم اضطراب را نشان می‌دهد. سرنوشت بهمن برای رضی اضطراب‌آور است. «کنترل‌م را از دست دادم و صدایم زیر سقف هلال مانند امامزاده پیچید. آگه رفت و سر از سفره حرومی‌ها درآورد چی؟ آگه رفت به همون راهی که سیاوش رفت و دیگه برنگشت چی؟ هر روز خدا مثل دهنه جاروبرقی دارند جوون‌های مردم رو می‌کشند تو خودشون. به اسم مجاهد و داعش و کوفت و زهرمار...» (همان: ۷۹) و دوباره در ادامه داستان زمانی که بهمن از رضی می‌خواهد برای معافیت همراه او شود و رضی نگران و مضطرب از سرنوشت بهمن است. برای اینکه همراه بهمن نشود، از خانه خارج می‌شود و نزدیک ظهر برمی‌گردد. بهمن عصبی از کار رضی و رضی مضطرب از سرنوشت بهمن. «عصبانی و کلافه به نظر می‌آمد؛ ولی خوددار بود. چنگی به موهای پرپشت و لختش انداخت و زیر چشمی و جور خاصی نگاهم کرد و گفت: بابا دلت بسوزه. کارم عقب می‌افته. امروز که دیگه دیره. فردا جایی نرو اول وقت با هم بریم. دلم پر می‌زد و قرار نداشت». (همان: ۸۰) هم‌چنین در رمان اضطراب رضی از سرنوشت بهمن را می‌توان در صفحات ۸۲، ۸۳، ۸۵، ۸۶، ۸۸، ۹۲ مشاهده کنیم. در ادامه داستان در فصل سوم که ماجرای دزدی از طلافروشی روایت می‌شود. در این اتفاق صنم بیشترین ترس و اضطراب روبه‌روست. «سیاوش خبر آورد از بچه‌ها شنیده ناصر برگشته و سمنان است. اینکه برگشته و این‌طور ما را بلا تکلیف گذاشته فکری خیالی‌ام می‌کرد. دو سه خانه‌ای که توی سمنان می‌شناختم لو رفته و خبر از مکان جدید نداشتیم. انگار کسی وسط دلم نشسته باشد و رخت بشوید. چنگ می‌خورد و شور می‌زد». (همان: ۱۰۳) اضطراب صنم از سرنوشتی که نمی‌داند چه گونه رقم خواهد خورد را با عباراتی چون کسی در دلم رخت می‌شوید. چنگ می‌خورد و شور می‌زند، بیان می‌کند که همه نشان از ترس و اضطراب صنم از سرنوشت است که نمی‌داند برای او و سیاوش چه اتفاقی پیش خواهد آمد. در ادامه ترس و اضطراب صنم بیشتر می‌شود. قبل از شروع کار ناصر به بچه‌ها قرص می‌دهد تا اگر در محاصر گرفتار شدند با خوردن قرص کار خود را تمام کنند و این خود بزرگترین ترس و اضطراب بود. «قرص را کف دستم این طرف آن طرف کردم. انگار مرگ داشت برایم خودنمایی می‌کرد». (همان: ۱۰۷) و نیز در ادامه این بزرگی اضطراب خودنمایی می‌کند. «دلم بی‌قرار و دست‌هایم یخ زده بود قرص سیانور را توی کاغذی پیچیدم و کنج جیب پالتویم گذاشتم. تا صبح خواب به چشمم نیامد و پرویز از جلوی نگاهم رد نشد. تصور چشم‌های پریده و دهان پر از کفش خوف به جانم می‌انداخت. تو دلم آرزو می‌کردم سیاوش بیدار شود، دستم را بگیرد و مرا از تاریکی این کابوس بیرون ببرد؛ ولی انگار سیاوش تصمیمش را همان سر شب گرفته بود که تا صبح حتی یک بار هم بیدار نشد». (همان: ۱۰۸) ترس و اضطراب حاصل

از سرنوشت این قسمت شاید خودنمایی ویژه‌ای دارد. زیرا صنم نه تنها نگران خودش است که نگران سیاوش نیز هست. شاید ترس از دست دادن سیاوش برایش سنگین‌تر از سرنوشت مرگ خودش باشد. فردا با شروع عملیات ترس و اضطراب صنم بیشتر می‌شود. «عضلاتم از اضطراب منقبض شده بود. عرق سرد، پیشانی‌ام را خیس کرده و موهایم به کف سرم چسبیده بود». (همان: ۱۰۸) عملیات شروع می‌شود و صنم با ترس و اضطراب بیرون مغازه طلافروشی منتظر بچه‌هاست. «قلبم گواهی بدی می‌داد. می‌ترسیدم، شاید هم نداشتن تجربه چنین کاری بود که اینطور مرا به هم می‌ریخت». (همان: ۱۰۸) این اضطراب تا تمام نشدن ماجرا ادامه خواهد داشت و صنم مضطرب و نگران بیرون مغازه منتظر بچه‌هاست. آن‌قدر مضطرب که متوجه صحبت مرد میوه فروش نمی‌شود. «آن‌قدر مضطرب بودم که از کلفتی صدایش روح از بدنم بیرون رفت. انگار مغازه‌دار هم از حالت‌م جا خورد و پشیمان شد از حرفش». (همان: ۴۰۹) اما صدای تیراندازی و شلوغ شدن بازار مانع شد صنم متوجه اتفاقات رخ داده شود. پس با همان ترس و اضطراب سوار ماشین می‌شود و در کوچه‌هایی که قبلاً برای فرار بررسی کرده بودند، چرخید. اما خبری از سیاوش و ناصر نبود. «غربت شهر مرا گرفته بود و بی‌خبری و نگرانی به دلم چنگ می‌زد و بی‌تابم می‌کرد. دل آسمان هم غم داشت و می‌خواست اولین برف پاییزی را به زمین بفرستد. حال کسی را داشتم که تو بیابانی، جنگلی، کوهستانی گم شده باشد». (همان: ۱۱۰) صنم نگران و مضطرب به خانه می‌رود و این بی‌خبری از سیاوش و ناصر هم چنان ادامه دارد تا اینکه ناصر می‌آید و خبر می‌آورد که سیاوش توسط نیروهای سپاه زخمی و دستگیر شده است. ترس و اضطراب حاصل از سرنوشت برای صنم نه تنها تا زمانی که خبر مرگ سیاوش را می‌شنود بلکه تا پایان عمر همراه اوست.

۵.۲. اضطراب پوچی و بی‌معنایی

اضطراب پوچی و بی‌معنایی، دومین نوع اضطراب است که تیلش از آن یاد می‌کند. تیلش در کتاب شجاعت بودن درباره این گونه اضطراب می‌نویسد: عدم انسان را به طور کلی تهدید می‌کند و بنابراین تایید نفس معنوی او نیز هم‌چون تایید نفس وجودی‌اش معروض این تهدید است. او اصلاح بی‌معنایی را برای تهدید مطلق عدم نسبت به تایید نفس معنوی و اصطلاح پوچی را برای تهدید نسبی نسبت به آن به کار می‌برد. و می‌نویسد: بی‌معنایی در زمینه پوچی مقرر دارد؛ هم‌چنانکه در زمینه فراز و نشیب سرنوشت، مرگ ایستاده‌است. در نظر تیلش این اضطراب زمانی رخ می‌دهد که محتوای خاصی از زندگی معنوی در معرض تهدید عدم قرار گیرد. (تیلش، ۱۳۶۶: ۸۲-۸۸) صنم زمانی که از ماجرای تیراندازی در طلافروشی و مرگ سیاوش مطلع می‌شود این نوع اضطراب را تجربه می‌کند. حس تنهایی بعد از سیاوش او را دچار بی‌معنایی در زندگی می‌کند. از دست دادن عشق برای صنم بسیار دشوار است پس سعی می‌کند با خوردن سیانور خودکشی کند. «حس تنهایی و حقارت چنگ انداخته بود به حلقومم. طاقت نداشتm. چیزی نشسته بود وسط مغزم، بهم دستور می‌داد تمامش کنم. قبل از آنکه سیاوش برایم تمام شود باید دنیا برایم تمام می‌شد. از آن به بعد دیگر صدای ناصر را نشنیدم و تمام فکرم رفت سمت جیسم. جان‌کندم تا دست لرزانم را به جیب پالتویم برسانم و با خوردن قرصی که ناصر داده بود خودم را خلاص کنم». (ذوالفقاریان، ۱۳۹۹: ۱۲۲) اما ناصر متوجه می‌شود و جلوی صنم را می‌گیرد. صنم بار دیگر در اردوگاه اشرف وقتی اعترافات ناصر را روی رایانه می‌خواند و متوجه چگونگی مرگ سیاوش می‌شود و اینکه چطور با نقشه ناصر سیاوش از دنیا می‌رود و چطور رضی و سپاه پاسداران مقصر جلوه داده می‌شوند. چند بار تصمیم به خودکشی می‌گیرد ولی سازمان جلوی صنم می‌گیرد. «امیدی برای زنده

ماندن نداشتیم. چندبار خواستم خودکشی کنم؛ ولی نتوانستم. سازمان چهار چشمی مرا می‌پایید و نمی‌خواست موفق به این کار شوم». (همان: ۱۹۲) البته در کنار صنم، ناصر نیز این اضطراب را تجربه می‌کند. او که عاشق صنم است و مثل بتی او را عاشقانه می‌پرستد. به هر بهانه‌ای او را در برنامه‌ها قاطی می‌کند. وقتی متوجه ازدواج صنم و سیاوش می‌شود، برای به دست آوردن صنم، سیاوش را می‌کشد. شش ماه بعد از مرگ سیاوش با صنم ازدواج می‌کند و از کشور خارج می‌شود. بعد از سخنرانی مریم و خارج کردن حلقه ازدواج توسط صنم، ناصر برید. «از همان‌جا و همان شب برید. پاسیو شد و از همه چیز کناره گرفت. پیوندمان هرچقدر برای من تشکیلاتی بود برای ناصر دلیل زندگی بود، شاید تنها دلیل. کنار نیامد و برید. کارش به انفرادی و سلول و شکنجه و اعتراف افتاد، مثل همه بریده‌ها» (همان: ۱۸۳-۱۸۴)

۵. ۳. اضطراب گناه و محکومیت

بر اساس آرای تیلش عدم از جنبه سومی نیز تهدید آمیز است-عدم، تایید نفس اخلاقی انسان را نیز تهدید می‌کند. تیلش معتقد است که، این وضعیت موجد اضطرابی است که به طور نسبی اضطراب گناه و به طور مطلق اضطراب طرد نفس و محکومیت است. هم‌چنین عدم باید در وجه اخلاقی آن تمیز داده شود اما نمی‌توان آن را از عدم معنوی و وجودی جدا کرد. هر یک از گونه‌های اضطراب به طور ذاتی در گونه‌های دیگر نهفته است. (تیلش، ۱۳۶۶: ۸۸-۹۱) در رمان صنم می‌توان این نوع اضطراب را مشاهده کرد. در ابتدای داستان که بچه‌های محله، چاه پر شده و سرریز شده فاضلاب خانه پیرزن را سطل سطل، زیر باران شبانه در جوی می‌ریزند. رضی از این کار بسیار ناراحت و نگران است. زیرا می‌داند این آب در مسیر خود وارد داخل کارخانه‌ای می‌شود و این عمل نادرست است. «آب داره میره تو کارخانه بابا. از پای درخت‌ها رد می‌شه. خونه زندگی مردم بوی گند ورداشته. غلطه... نکنید این جور». (ذوالفقاریان، ۱۳۹۹: ۶) شاید رضی از بی‌تفاوتی سیاوش دلگیر است. به هر روی رضی نگران و مضطرب است. زیرا می‌داند این کار نادرست است و چاره کار کردن چاه فاضلاب جدید است. در ادامه داستان سیاوش این اضطراب را تجربه می‌کند، با بحثی که بین سیاوش و رضی صورت می‌گیرد. سیاوش به سمت علی‌ناز آجر پرت می‌کند که با خوردن به ناودان کنار دیوار و کمانه کردن به سر رضی برخورد می‌کند. سیاوش که بسیار نگران حال رضی است، فرار می‌کند. آرام و قرار ندارد. نگران حال رضی است. با صنم و صباغ جلوی درمانگاه می‌رود تا از حال رضی باخبر شود. «نگران نباش ان‌شاءالله طوری نشده». (همان: ۲۸) صباغ و بچه‌ها از نگرانی و اضطراب سیاوش حیران که «وقتی دل درافتادن با باباشو نداره آجر پرت می‌کنه». (همان: ۲۹) اضطراب سیاوش و احساس گناه او از عملی که انجام داده و ترس از اینکه نکند موجب مرگ رضی شود او را نگران و مضطرب کرده است. اضطراب حاصل از گناه را رضی تا پایان عمر با خود دارد که چرا پای سیاوش را به این راه باز کرده بود؟ چرا زندگی سیاوش را حیف کرده بود؟ نباید دست سیاوش را رها می‌کرد. بلایی که بر سر سیاوش و زندگی رضی آمده بود تقصیر رضی بود. «سیاوش پسر من بود، زندگی‌اش حیف شده بود. شاید فاطیما راست می‌گفت. منی که پایش را به این راه باز کرده بودم حق نبود دستش را تو تاریکی ول می‌کردم که این جور پیچ‌وخم زندگی‌مان گم شود». (همان: ۸۳) این حس اضطراب و نگرانی حاصل از گناه را در بهمن نیز شاهد هستیم. بهمن و فاطیما که تمام گره‌های زندگی امروز را در رضی می‌دیدند. رضی تنها در زیرزمین زندگی می‌کرد و فاطیما و بهمن حاضر به دیدن او نبودند. اما در این میان حرف‌های زری تلنگری برای بهمن بود و از اینکه رضی را

به حال خود در زیرزمین رها کرده‌اند، احساس گناه کرد. «همین حال و احوالش بس بود تا عذاب وجدان دست از سرم برندارد. اگر عمه زری نیامده بود؟! اگر رضی توی زیرزمینش تمام می‌کرد؟! کی امکان داشت من یا مادرم متوجه شوی که دیگر همه چیز تمام شده است؟ همه چیز!» (همان: ۱۴۰)

نتیجه‌گیری

رمان صنم سراسر اضطراب و ترس و نگرانی است، از شروع داستان که در قبرستان است تا پایان آن که مرگ مهتاب و فرزانه و خرید سنگ قبر است. بارها شاهد انواع سه گانه اضطراب با توجه به آرای پل تیلیش هستیم. همه شخصیت‌های داستان اضطراب نوع اول، اضطراب حاصل از سرنوشت را تجربه می‌کنند. صنم و ناصر اضطراب حاصل از بی‌معنایی و پوچی را که نوع دوم اضطراب است را در داستان تجربه می‌کند. صنم بعد از مرگ سیاوش این اضطراب را برای اولین بار تجربه می‌کند و بار دیگر بعد از خواندن اعترافات ناصر دچار حس پوچی و بی‌معنایی در زندگی می‌شود. سیاوش نیز این اضطراب را تجربه می‌کند. او که زندگی را فقط با صنم بودن می‌داند و از دست دادن صنم برای او مساوی بی‌معنایی در زندگی و حس پوچی بود. شخصیت رضی نیز تا پایان عمر از اضطراب حاصل از گناه رنج می‌برند. زیرا او که خود را مسئول باز کردن پای سیاوش به این گروه می‌داند. همیشه خود را سرزنش می‌کند و از اینکه دست سیاوش را در تاریکی رها کرده‌است دچار عذاب وجدان است. البته سایر شخصیت‌های داستان نیز این اضطراب را تجربه می‌کنند. زیرا انسان که معصوم نیست. همه ما در زندگی دچار خطا و اشتباه می‌شویم. هیچ کدام ما برای تصمیم‌هایی که در زندگی می‌گیریم، آگاهی‌های لازم و کافی را نداریم و این‌عدم آگاهی ما را دچار اضطراب و نگرانی می‌کند. گاهی نیز بعد از انجام عملی و مشاهده نتایج آن دچار حس اضطراب و نگرانی می‌شویم. همان احساس عذاب وجدان که از گناه است.

منابع

- تیلش، پل. (۱۳۶۶). شجاعت بودن. ترجمه مراد فرهادپور. تهران: علمی و فرهنگی.
- خنیفر، حسین و پورحسینی، مژده. (۱۳۹۱). مهارت‌های زندگی. چاپ سیزدهم. تهران: مرکز نشر هاجر.
- ذوالفقاریان، ملیحه. (۱۳۹۹). صنم. چاپ اول. تهران: سروش.
- رحمانی کرویق، حامد؛ پاشایی، محمد. (۱۴۰۱). «کارکردهای اضطراب در اندیشه و داستان‌های عطار». فصلنامه علمی ادبیات عرفانی دانشگاه الزهراء، سال چهاردهم، شماره ۳۱، زمستان ۱۴۰۱، صص ۱۸۸-۱۵۷.
- کریمی نیا، مرتضی. (۱۴۰۱). «جلوه‌های اضطراب در داستان کوتاه صورتک‌ها بر اساس آراء پل تیلش». مطالعات ادبیات عرفان و فلسفه، دوره ۸، شماره ۲، صص: ۶۶-۷۳.
- کریمی، فاطمه. (۱۴۰۲). «بررسی ترس و اضطراب‌های بشری در دو داستان کوتاه لاله و روز اول قبر با عنایت به آراء پل تیلش». نشریه مطالعات ادبیات عرفان و فلسفه، دوره نهم، شماره ۱، بهار ۱۴۰۲، صص: ۷۰ تا ۸۴.
- کلینکه، کریس ال. (۱۳۹۶). مجموعه کامل مهارت‌های زندگی. ترجمه شهرام محمدخانی. چاپ چهاردهم. تهران: انتشارات رسانه تخصصی.
- گرچی، مصطفی (۱۳۸۸). «انواع ادبی و اضطراب‌های بشری با توجه به آراء پل تیلش». نقد ادبی، سال ۲، شماره ۶، صص: ۱۸۵-۱۹۹.
- گنجی، حمزه. (۱۳۸۵). مبانی روان‌شناسی عمومی. چاپ چهارم. تهران: روان.
- مارکس، ایساکمایر. (۱۳۸۴). زیستن با ترس، درک و مقابله با اضطراب. مترجمین مهنوش خشنودی‌فر و دیگران. تهران: کلام شیدا.
- محمدی، گلی. (۱۳۹۷). «بررسی مهارت‌های زندگی (مهارت حل مسئله، مهارت خودآگاهی، مهارت مدیریت هیجان) در داستان‌های منتشره کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان «دهه هشتاد»». پایان نامه کارشناسی ارشد.
- معین، محمد (۱۳۷۵). فرهنگ معین. چاپ دهم. تهران: انتشارات امیرکبیر.
- نویل، آلیس. (۱۳۸۷). زندگی بدون ترس. مترجم کلیه کل بهروزان. تهران: پیدایش.

Analyzing Human Anxieties in the Novel Sanam Based on Paul Tillich's Theories

Abstract

Anxiety is one of the greatest challenges facing societies, especially in the modern era. Contemporary civilization, by providing boundless opportunities for access to diverse information and progress, has placed numerous choices before individuals. This information overload has also brought significant psychological pressure. Anxiety and fear are two psychological states that hold a special place in human life, and their impact on human mentality and psyche is inevitable.

Among literary genres, the novel, with all its characteristics, serves as a suitable medium for depicting this psychological phenomenon, as it effectively conveys the features of modern human life. Some novels portray the causes and factors behind human suffering and existential anxieties. In this context, the novel *Sanam va Napeyda* by Maliheh Zolfagharyan illustrates and explains this phenomenon.

This article examines the phenomenon of anxiety in the novel *Sanam* based on Paul Tillich's theories. The research method is descriptive-analytical, aiming to determine which type of human anxiety is most prominently represented in the novel. The theoretical framework is based on Tillich's perspective, which categorizes anxiety into three types: the anxiety of fate, condemnation, and meaninglessness.

A detailed reading of *Sanam* reveals that it is a novel of anxiety, depicting this concept through characters such as Sanam, Razi, Siavash, Naser, and others. The findings indicate that all three types of human anxiety can be observed in the novel; however, the anxiety stemming from fate is the most dominant.

Keywords: Anxiety, Fear, *Sanam*, Paul Tillich.

بازتاب مهارت‌های زندگی در رمان روح عزیز

نسرین نوروزی چلچله

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران

noroozin24@gmail.com

حمید رضائی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران

H.Rezaie@pnu.ac.ir

چکیده

مهارت‌های زندگی توانایی رفتار سازگارانه و مثبت است که افراد را قادر می‌سازد تا به طور مؤثر با نیازها و چالش‌های روزمره برخورد نمایند و همچنین این مهارت‌ها شخص را قادر می‌سازد، دانش، نگرش و ارزش‌ها را به توانایی واقعی و عینی تبدیل کند. او یاد می‌گیرد که چه کاری را باید چگونه انجام دهد. به عبارت دیگر او یاد می‌گیرد هر کاری را با روش مناسب آن انجام دهد. یادگیری موفقیت‌آمیز مهارت‌های زندگی، احساس یادگیرنده را نسبت به خود و دیگران، تحت تأثیر قرار می‌دهد؛ علاوه بر این، با تغییری که کسب این مهارت‌ها در انسان به وجود می‌آورد، برداشت و نگرش دیگران نیز تغییر می‌یابد؛ بنابراین می‌توان چنین نتیجه گرفت که مهارت‌های زندگی و آموزش موفق آن به افراد، یکی از عوامل عمده گسترش بهداشت روانی در جامعه است. پژوهش حاضر با روش توصیفی-تحلیلی نوشته شده است و هدف آن بررسی و تحلیل مهارت‌های زندگی در رمان «روح عزیز» به قلم مینوکریم‌زاده می‌باشد و سعی در پاسخ‌گویی به این سوال‌ها را دارد که: در داستان، چه مهارت‌هایی بیشتر مورد توجه قرار گرفته‌اند و چه مهارت‌هایی مورد غفلت واقع شده‌اند؟ نتایج حاصل از بررسی رمان نشان می‌دهد، از مهارت‌های زندگی (خودآگاهی؛ همدلی؛ ارتباط مؤثر؛ روابط بین فردی؛ تصمیم‌گیری؛ حل مسئله؛ تفکر خلاق؛ تفکر انتقادی؛ مدیریت هیجان‌ها و مقابله با استرس) مهارت همدلی با بسامد ۱۵ بیشترین بازتاب را در رمان دارد و بعد از آن مهارت خودآگاهی و تفکر انتقادی با بسامد ۱۱ نمود پررنگ‌تری در رمان دارند.

کلیدواژه‌ها: مهارت‌های زندگی، رمان، روح عزیز، مینوکریم‌زاده.

۱. مقدمه

کودکان و نوجوانان با چالش‌ها فراوانی روبه‌رو هستند. آن‌ها برای داشتن یک زندگی سالم و خوب در دنیای مدرن و پیچیده امروزی نیازمند آموزش مهارت‌های زندگی هستند. سازمان بهداشت جهانی، مهارت‌های زندگی را «توانایی انجام رفتار سازگارانه و مثبت می‌داند، به گونه‌ای که فرد بتواند با چالش‌ها و ضرورت‌های زندگی روزمره کنار آید.» (طارمیان، ۱۳۸۳: ۱۶) با توجه به افزایش روزافزون فشارهای روانی، اختلالات و ناامنی‌های بهداشتی، نیاز به آموزش مهارت‌های زندگی، اهمیت فراوان یافته‌است. برنامه آموزش مهارت‌های زندگی، جهت ارتقای سلامت روان و پیشگیری از آسیب‌های اجتماعی، نقش مهمی در تربیت و شکل‌گیری رفتارهای فردی و اجتماعی کودکان و نوجوانان به عهده دارد. زیرا «مهارت‌های زندگی توانایی‌هایی هستند که منجر به ارتقای سلامت روان افراد جامعه، غنای روابط انسانی، افزایش سلامت و رفتارهای سلامتی در سطح جامعه می‌گردند. مهارت‌های زندگی هم به صورت راهکارهای ارتقای سلامت روانی و هم به صورت ابزارهایی برای پیشگیری از آسیب‌های روانی اجتماعی جامعه قابل استفاده‌اند. این مهارت‌ها به افراد کمک می‌کنند تا ضمن ارائه عملکردی مثبت سطح سلامت روانی خود و جامعه را ارتقا بخشند.» (مرادی و همکاران، ۱۳۹۰: ۲۳-۲۴) می‌توان گفت به طور رسمی و حرفه‌ای «آموزش مهارت‌های زندگی در سال ۱۹۷۹ با اقدامات دکتر گیلبرت بوتوین آغاز شد. وی در این سال مجموعه‌ای آموزشی از مهارت‌های زندگی را برای دانش‌آموزان کلاس‌های هفتم تا نهم تدوین نمود که با استقبال فراوان متخصصان بهداشت روان مواجه گردید. این برنامه آموزشی به نوجوانان آموخت که چگونه با به کارگیری مهارت‌های رفتاری مصمم، بادل و جرأت و باتفکر در مقابل وسوسه‌ها یا پیشنهادات هم‌سن و سالان برای سوء مصرف مواد مخدر از خود مقاومت نشان دهند. هدف بوتوین طراحی یک برنامه برای پیشگیری اولیه بود.» (همان: ۲۰-۲۱) با اطمینان می‌توان گفت که در جامعه امروزی بدون داشتن آموزش و مهارت، نمی‌توان از پس زندگی پیچیده و رقابتی عصر معاصر برآمد. از جمله اهدافی که در آموزش مهارت‌های زندگی دنبال می‌شود، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: «تقویت اعتماد به نفس، تقویت روحیه مشارکت و همکاری، رشد و تقویت عواطف انسانی، ایجاد روحیه مقاومت در برابر تبلیغات مسموم، کمک به شناسایی و بیان احساسات، تأمین سلامت جسمی و بهداشت روانی، تقویت مهارت‌های ارتباطی، ساختن یک شهروند متعادل و مقبول اجتماع، تقویت روحیه همزیستی مسالمت‌آمیز و ارتقای سازگاری فرد با خود، با دیگران و محیط زندگیش.» (رادفر و حمیدی، ۱۳۸۷: ۲-۳) طبق آمارها و بررسی‌ها، آموزش و تعلیم مهارت‌های زندگی آثار مثبت فراوانی در زندگی کودکان، نوجوانان و حتی بزرگسالان به همراه دارد. مهارت‌های زندگی شخص را قادر می‌سازد تا دانش، نگرش و ارزش‌های وجود خود را به توانایی‌های واقعی و عینی تبدیل کند تا بتواند از این توانایی‌ها در استفاده صحیح‌تر نیروهای خود بهره گیرد و زندگی مثبت و شادابی را برای خود فراهم سازد. شخصی که از مهارت‌های زندگی در مراد و ارتباط با دیگران کمک می‌گیرد به احراز موفقیت‌های ذیل نایل خواهد شد. «الف. قدرت تحمل نسبت به نظرات مختلف و احساس امنیت نسبت به گفتار دیگران؛ ب. انجام به موقع کار با توجه به شرایط زمان و مکان؛ ج. برنامه ریزی و کوشش در امور مفید و دوری از هر کار بی فایده؛ د. رازداری و کنترل گفتار؛ ه. برداشت واقع‌بینانه از جهان و عبرت آموزی از وقایع تاریخ گذشت؛ و. تقویت خود پنداری و اتکای به نفس» (پورحسینی و خنیفر، ۱۳۹۱: ۲۶-۲۷) تقسیم‌بندی‌های متفاوتی از مهارت‌های زندگی ارائه شده است اما سازمان جهانی بهداشت تقسیم‌بندی

ده‌گانه‌ای را ارائه کرده‌است. این ده مهارت عبارت‌اند از: «خودآگاهی؛ همدلی؛ ارتباط مؤثر؛ روابط بین فردی؛ تصمیم‌گیری؛ حل مسئله؛ تفکر خلاق؛ تفکر انتقادی؛ مدیریت هیجان‌ها؛ مقابله با استرس». (مرادی و همکاران، ۱۳۹۰: ۲۴)

آموزش مهارت‌های زندگی به کمک ادبیات، کودکان و نوجوانان را برای ورود آگاهانه به جامعه یاری می‌رساند و راه جامعه‌پذیری سریع‌تر را برای کودکان و نوجوانان هموار می‌سازد. این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی نوشته شده‌است و هدف آن بررسی و تحلیل مهارت‌های زندگی در رمان «روح عزیز» به قلم مینو کریم‌زاده می‌باشد و پاسخ دادن به این سوال‌ها که: در داستان، چه مهارت‌هایی بیشتر مورد توجه قرار گرفته‌اند و چه مهارت‌هایی مورد غفلت واقع شده‌اند؟

مینو کریم‌زاده، نویسنده، شاعر و ویراستار حوزه ادبیات کودک و نوجوان، متولد ۱۳۴۳ شهر سورشجان، استان چهارمحال و بختیاری است. او تا به امروز چند فیلم‌نامه و ده‌ها رمان نوجوان منتشر کرده‌است. از آثار معروف و مورد پسند نوجوان او «پیش از بستن چمدان»، «قلب‌های نارنجی» و «روح عزیز» را می‌توان نام برد. کریم‌زاده در آثار خود تلاش می‌کند به نحو مناسب، نوجوانان را با فضای نوجوانی و خطرات و اشتباهات احتمالی آشنا کند. (کریم‌زاده، ۱۴۰۳/۰۸/۱۶)

از رمان‌های این نویسنده توانا، «رمان «قلب‌های نارنجی» برگزیده کتابخانه مونیخ و برنده جایزه کتاب فصل، رمان «پیش از بستن چمدان» برنده جایزه کتاب فصل و رمان «وقتی یلدا نبود» در جایزه مهرگان تقدیر شده‌است. هم‌چنین او به خاطر نگارش فیلم‌نامه «زن دوم» در کنار فرشته طائرپور برنده بهترین فیلم‌نامه از جشنواره فیلم کیش شده‌است. (نجفی، ۱۳۹۸/۱۱/۱۲)

۲. خلاصه رمان

رمان «روح عزیز» در مورد دو نوجوان به نام‌های آرش و تلّی است. ماجرا از آنجا شروع می‌شود که آرش با وجود قولی که به مادرش داده تا در خانه تکانی به او کمک کند اما با دوستانش هم قرار گذاشته تا برای خرید لوازم چهارشنبه‌سوری بیرون بروند. آرش به قولش عمل نمکند و با دوستانش بیرون می‌رود. بعد از چهارساعت که به خانه برمی‌گردد، با مادرش که روی زمین افتاده روبه‌رو می‌شود. مادر آرش به بیمارستان منتقل می‌شود و بعد از یک روز به کما می‌رود. این حادثه تلخ آرش را دچار عذاب وجدان می‌کند. او برای رهایی از این عذاب وجدان، استرس و اضطراب اقدام به خودزنی و سپس خودکشی کند ولی روی پشت‌بام وقتی می‌خواهد تا خودش را پرت کند، صدای مادرش را می‌شنود که او را صدا می‌کند. چشم‌هایش را باز می‌کند و تلّی دختر همسایه را می‌بیند. آرش سپس سعی می‌کند برای رهایی از عذاب وجدان اعتراف کند ولی ترس مانع می‌شود. این بار روح مادر از آرش می‌خواهد تا با تلّی حرف بزند و اعتراف کند و تلّی را که تنهاست کمک کند. پس آرش سعی می‌کند با روش‌های مختلف به تلّی نزدیک شود و با او صحبت کند و مشکل تلّی را برطرف کند که متوجه می‌شود تلّی هم مانند او دچار عذاب وجدان است. او خودش را مرگ پدرش مقصر می‌داند. مادر تلّی قصد ازدواج مجدد دارد و تلّی از این موضوع ناراحت است. او دوست ندارد، ناهید خواهر کوچک‌ترش زیر دست ناپدری باشد. پس کار می‌کند. تدریس خصوصی انجام می‌دهد. پول جمع می‌کند تا بعد از ازدواج مادرش، به همراه ناهید جدا زندگی کنند.

۳. پیشینه

درباره مهارت‌های زندگی در رمان «روح عزیز» اثر مینوکریم‌زاده تاکنون پژوهشی نوشته نشده اما درباره مهارت‌های زندگی پژوهش‌هایی متعددی نوشته شده است که به بعضی از آن‌ها اشاره می‌شود:

۱. سمیه رضایی. (۱۴۰۲) در پژوهشی با عنوان «تحلیل محتوای مهارت‌های زندگی در کتاب‌های برگزیده کودکان (گروه‌های سنی الف، ب و ج) به بررسی مهارت‌های زندگی در کتاب‌های برگزیده کودک و نوجوان می‌پردازد و نتایج حاصل نشان می‌دهد که مهارت‌های همدلی تفکر خلاق مهارت‌های ارتباطی و تفکر انتقادی بیشترین فراوانی را در کتاب‌ها دارند. در اغلب داستان‌های بررسی شده شخصیت‌های که از مهارت‌های زندگی برخوردار بودند، شخصیت‌های موفق و کامیاب داستان‌ها بودند و شخصیت‌هایی که فاقد مهارت بودند در پایان داستان ناکام می‌ماندند.
۲. حمید رضایی و سجاد نجفی (۱۳۹۹) در پژوهشی با عنوان «بررسی تطبیقی مهارت‌های زندگی در رمان‌های (نوجوان) ایش کستور و فرهاد حسن‌زاده» به بررسی مهارت‌های زندگی در داستان‌های کلاس پرنده، خواهران غریب، هستی و زیبایی صدایم کن پرداختند. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد: مهارت همدلی، نسبت به دیگر مهارت‌ها، کاربرد بیشتری در آثار حسن‌زاده و کستور دارد. مهارت‌های نظیر تفکر انتقادی تفکر خلاق و مهارت حل مسئله بسامد کمتری داشته‌اند و نکته دیگر اینکه مهارت‌های زندگی در آثار فرهاد حسن‌زاده در مقایسه با ایش کستور بسامده بیشتری دارد. ۳. گلی محمدی (۱۳۹۷) مهارت‌های حل مسئله، خودآگاهی و مدیریت هیجان را در کتاب داستان‌های دهه هشتاد، به عنوان پایان‌نامه ارشد خود بررسی کرده است. نتایج حاصله نشان داد که بخش اندکی از داستان‌ها موفق به بیان و آموزش صحیح مهارت‌های زندگی شده‌اند و غالب نویسندگان در رویارویی با حوادث داستان از روش‌های دعا کردن و همدلی و یاری خواستن از اطرافیان (خانواده و دوستان) استفاده کرده‌اند، شانس و اتفاقات خارق‌العاده نیز مدنظر نویسندگان بوده است که نمایانگر این است که نویسندگان در داستان‌ها به درستی مهارت‌های زندگی را آموزش نداده‌اند. ۴. ناهیدکریمی و همکاران (۱۳۹۶) در مقاله‌ای به بررسی «تاثیر آموزش مهارت‌های زندگی به روش قصه‌گویی بر مؤلفه‌های خلاقیت دانش آموزان ابتدایی» پرداخته‌اند. نتایج پژوهش نشان داد آموزش مهارت‌های زندگی به روش قصه‌گویی موجب افزایش خلاقیت دانش آموزان ابتدایی می‌شود. ۵. نسرين گودرزی و همکاران (۱۳۹۳) در پژوهشی به اثربخشی آموزش مهارت‌های زندگی به روش قصه‌گویی بر میزان کمرویی دانش آموزان پرداختند که براساس نتایج حاصله: آموزش مهارت‌های زندگی به روش قصه‌گویی اثرات مثبت و مفیدی بر کاهش کمرویی کودکان دارد و می‌تواند به عنوان یک روش مناسب برای کاهش کمرویی مورد استفاده قرارگیرد. ۶. نوش آفرین کریمی، (۱۳۸۹) از پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود تحت عنوان «تحلیل محتوای داستان‌های گروه سنی ج (دوره دوم دبستان) طی ده سال اخیر از سال ۷۸ تا ۸۸، در مجموعه انتشارات کانون پرورش فکری از نظر میزان ارتباط آن با مهارت‌های زندگی» دفاع کرده است. نتایج به دست آمده نشان داده است که محتوای این کتاب‌ها ارتباط چندانی با مهارت‌های زندگی ندارد و تنها مهارت همدلی در حد نسبتاً خوبی (۷۲ مورد) ارائه شده است.

۴. بررسی مهارت‌های زندگی در رمان روح بزرگ

با توجه به تقسیم‌بندی ده‌گانه بهداشت سازمان جهانی (خودآگاهی؛ همدلی؛ ارتباط مؤثر؛ روابط بین فردی؛ تصمیم‌گیری؛ حل مسئله؛ تفکر خلاق؛ تفکر انتقادی؛ مدیریت هیجان‌ها؛ مقابله با استرس) به بررسی این مهارت‌های زندگی در رمان «روح عزیز» پرداخته‌ایم.

۴. ۱. مهارت تصمیم‌گیری

مهارت تصمیم‌گیری نقش مهمی در زندگی انسان‌ها دارد. «تصمیم‌گیری انتخاب یک راه از میان راه‌های گوناگون زندگی است.» (طارمیان، ۱۳۸۳: ۶۶) در رمان «روح عزیز» مسئله تصمیم‌گیری را به خوبی می‌توانیم ببینیم. از همان ابتدای داستان که آرش وارد خانه می‌شود و مادر را در حال خانه‌تکانی می‌بیند. آرش که به مادر قول داده به سبب تعطیلی روز سه‌شنبه از یک طرف و امتحان ورزش در روز چهارشنبه از طرف دیگر، از عصر روز دوشنبه به مادر، در خانه‌تکانی کمک کند. میثم با حامد صحبت کرده و به او گفته که برای خرید لوازم مراسم چهارشنبه‌سوری با قیمت مناسب یک آشنا دارد. آرش هم تصمیم دارد تا مادر را برای بیرون رفتن از خانه متقاعد کند و کارهای خانه‌تکانی را با کمی تاخیر انجام دهند. آرش وقتی وارد خانه می‌شود، می‌بیند که مادر کار خانه‌تکانی را شروع کرده، او از آرش می‌خواهد، کمک کند و پرده را برای شستن و نصب دوباره بیرون آورد. ابتدا آرش سعی می‌کند تا با ارائه راه‌حل‌هایی مادر را از انجام کارهای خانه‌تکانی به صورت انفرادی منصرف کند اما وقتی مادر هیچ کدام از راه‌حل‌های آرش را قبول نمی‌کند و سعی می‌کند خودش به تنهایی کارهای خانه‌تکانی را انجام دهد. «به پرده سفید پرچین نگاه کردم: شنیدم یک مغازه‌هایی هست به اسم اتوشویی که با کمی پول، پرده‌ها رو راحت می‌شورن و اتو می‌کنند. پایه نردبان را با دست گرفت: اشتباه شنیدی آرشی. دیگه اون مغازه‌ها پول کمی نمی‌گیرند. تازه پرده توی ماشین خودمون هم راحت شسته می‌شه و اگه نم‌دار آویزونش کنیم، نه چروک می‌شه، نه اتو می‌خواد.» (کریم‌زاده، ۱۳۹۸: ۱۱-۱۲) راه‌حل بعدی آرش گرفتن کارگر برای خانه‌تکانی است که باز هم مادر قبول نمی‌کند پس آرش تصمیم تصمیم می‌گیرد تا مادر را متقاعد کند از خانه خارج شود و بعد از برگشت به خانه پرده را برای مادر نصب کند. «اگر لباسشویی رو یه ساعت دیگه روشن کنی، حتماً حتماً به موقع می‌رسم.» (کریم‌زاده، ۱۳۹۸: ۱۷) بالاخره وقتی آرش می‌بیند که مادر نرم شده خداحافظی می‌کند و از خانه خارج می‌شود. هم‌چنین در ادامه داستان آرش خود را مسئول این حادثه می‌داند، اضطراب حاصل از گناه باعث می‌شود تا تصمیم بگیرد به گناه خود اعتراف کند. «فکر کردم بروم به عمه‌رودی واقعیت را بگویم. بگویم تقصیر من است که الان مامان بیمارستان است که اگر به موقع برگشته بودم، الان اوضاع این شکلی نبود... آره، باید می‌گفتم، این‌طوری حالم بهتر می‌شد و آن مهم‌تر، شاید اگر واقعیت را می‌گفتم، خدا هم من را می‌بخشید و حال مامان را زودتر خوب می‌کرد.» (همان: ۲۲) اما ترس و اضطراب مانع از این می‌شود تا تصمیم خود را عملی کند. دوباره در ادامه داستان تصمیم می‌گیرد تا اعتراف کند ولی باز حرفی نمی‌زند. «فکر کنم الان بهترین موقع برای اعتراف است. خم شدم و چراغ را خاموش کردم. تاریک شد. عمه‌رودی چیزی نگفت. عمه می‌خوام یه چیز خیلی مهم بگم. دستش را دور شانه‌هایم انداخت و با مهربانی من را به خودش چسباند و آرام گفت: بگو! ساکت ماندم. عمه‌رودی به همان آرامی گفت: بگو گوگولی، چی می‌خواستی بگی؟ همان ترس به سراغم آمد و با تردید گفتم: هیچی.» (همان: ۳۸) در ادامه رمان شاهد تصمیمات دیگر آرش هستیم. در صفحه ۴۲ رمان وقتی در دو راهی رفتن یا نرفتن به بیمارستان برای ملاقات مادر قرار می‌گیرد، آرش تصمیم به رفتن می‌گیرد.

۴. ۲. مهارت حل مسئله

انسان در طول زندگی خود، در موقعیت‌های مختلف با موانع، مشکلات و مسائل گوناگون روبه‌رو می‌شود و کسانی می‌توانند این مشکلات و مسائل را با موفقیت پشت سر بگذارند که مهارت حل مسئله بالایی داشته باشند. «حل مسئله مهارتی است که شما می‌توانید در هنگام برنامه‌ریزی برای مقابله با مشکلات زندگی از آن استفاده کنید. حل مسئله یک مهارت مقابله‌ای عملی است که از نظر روانی هم مفید است. استفاده از روش‌های حل مسئله موجب افزایش اعتماد به نفس شما می‌شود.» (کلینکه، ۱۳۹۶: ۹۴) وقتی فردی با موقعیتی روبه‌رو می‌شود که نمی‌تواند به آن موقعیت سریع پاسخ دهد، می‌گوییم با یک مسئله روبه‌روست. حل مسئله شامل شناسایی مشکل و برگزیدن انتخابی است که ما را به سوی نتیجه مطلوب هدایت می‌کند. «مهارت حل مسئله شامل تشخیص مسئله، کشف راه حل‌های مختلف، ارزشیابی راه حل و عمل به راه حل‌هاست.» (کاوه، ۱۳۹۱: ۶۰) در رمان «روح عزیز» شاهد چند مسئله هستیم که شخصیت‌های این رمان سعی در حل این مسئله‌ها دارند. همان‌طور که اشاره شد در ابتدای رمان مشکل اول، قولی است که آرش به مادرش داده تا در خانه تکانی به او کمک کند ولی الان تصمیم دارد با میثم و حامد برای خرید لوازم مراسم چهارشنبه‌سوری بیرون برود. مسئله دوم که کل رمان را تحت تاثیر خود دارد، سقوط مادر آرش از روی نرده‌بان، بی‌هوش شدن و به کما رفتن اوست و تلاش آرش برای خوب شدن حال مادرش که اول تصمیم دارد با اعتراف به گناه و بخشش خداوند سبب بهبودی حال مادرش شود اما وقتی در خواب و بیداری با مادر صحبت می‌کند مادر از او می‌خواهد تا با تلی صحبت کند. تلی که او را در این ماجرا سرزنش نمی‌کند، تلی هم دارای مشکل است و حل مشکل تلی برای بهبودی مادر از تصمیمات دیگر آرش است. «با همان لحن غمگین گفت: اگه دوست داری حتماً به کسی بگی، فقط به تلی بگو. تعجب کردم چرا تلی؟ تلی این چیزها را خوب می‌فهمه و سرزنش نمی‌کنه.» (کریم‌زاده، ۱۳۹۸: ۵۱) آرش تمام تلاش خود را می‌کند تا از مشکل تلی باخبر شود و در انتهای رمان این مسئله مشخص می‌شود که تلی هم خود را یک گناهکار به حساب می‌آورد. «چی شده تلی؟ نگاه ملتپش رو به عمه دوخت، فقط به رویاجون گفتم؛ فقط اون می‌دونه. قلبم توی سرم کوبید. زودتر از من، عمه‌رودی پرسید چی رو؟ برای اولین بار اشک‌های تلی را دیدم که صورتش را خیس کرد. گفت: به رویاجون گفتم؛ اگه من پیغام همکار بابام رو بهش رسونده بودم، بابام الان زنده بود.» (همان: ۱۶۲) آرش و عمه‌رودی بعد از فهمیدن ماجرا سعی می‌کنند به تلی کمک کنند تا مشکل تلی هم برطرف شود. عمه‌رودی این موضوع را با مادر تلی در میان می‌گذارد و تلی متوجه می‌شود پدرش پیغام همکارش را دریافت کرده اما به سبب کارهای فراوان در تهران، به تهران بازگشته‌است. «همکار بابای تلی همون روز دوباره زنگ زده بود خونه و پیغام رو به مادر تلی هم داده بوده. اونم به باباش گفته بوده اما باباش گفته: به هر حال برمی‌گردم چون کارهای دیگه هم دارم.» (همان: ۱۷۰) با برطرف شدن حس عذاب وجدان تلی، مسئله مهم دیگر زندگی او یعنی ازدواج مادرش با آقای تهرانی و مخالفت تلی با آقای تهرانی، آرش را درگیر حل مسئله دوم تلی می‌کند. مسئله‌ای که مادر آرش نیز تمام تلاش خود را برای حل این موضوع به کار گرفته بود.

۴. ۳. مهارت همدلی

انسان‌ها به این نیاز دارند تا کسانی را دوست داشته باشند و کسانی آن‌ها را دوست داشته باشند و حتی برای آن‌ها فداکاری کنند. این ویژگی، یعنی عاطفه داشتن نسبت به انسان‌های دیگر به خصوص نزدیکان، یکی از مهم‌ترین تفاوت انسان‌ها با موجودات دیگر است. البته به این معنا نیست که موجودات دیگر با یک‌دیگر همدلی ندارند، بلکه همدلی

در انسان بسیار پیشرفته‌تر است. انسان‌ها به دلیل قدرت درک بیشتر، توانایی بیشتری دارند تا عواطف خود را بروز دهند و در کنترل بگیرند. انسان‌ها هراندازه، قدرت فکری بیشتری داشته باشند، توانایی بیشتری دارند تا اینکه انسان‌های دیگر را درک و با اجتماع خود، همدلی کنند. «همدلی یعنی این‌که فرد بتواند زندگی دیگران، را حتی زمانی‌که در آن شرایط قرار ندارد، درک کند. همدلی به فرد کمک می‌کند تا بتواند انسان‌های دیگر حتی وقتی با آن‌ها بسیار متفاوت است بپذیرد و به آن‌ها احترام بگذارد. همدلی روابط اجتماعی را بهبود می‌بخشد و به ایجاد رفتارهای حمایت‌کننده و پذیرنده، نسبت به انسان‌های دیگر، منجر می‌شود.» (رادفر و حمیدی، ۱۳۸۷: ۴) نبود مهارت همدلی در انسان، می‌تواند او را تبدیل به فرد خطرناکی کند؛ تبدیل به انسانی که تنها خود را می‌بیند، خودخواه و خودپسند است و برای اینکه نیازهای خود را تأمین کند، دست به هر کاری حاضر است بزند؛ حتی می‌تواند به دیگران آسیب بزند. «نداشتن مهارت در همدلی و توجه نکردن به مجموعه فضای شناختی و عاطفی دیگران سرچشمهٔ بدفهمی‌های فردی و بدتر از آن خصومت‌های نژادی است. فقدان همدلی در جوانان و نوجوانان باعث متوصل شدن به روش‌های انحرافی بیان خویشتن می‌شود به گونه‌ای که گاهی در تضاد با ارزش‌های اجتماعی و فرهنگی قرار می‌گیرد.» (پورحسینی و خنیفر، ۱۳۹۱: ۱۲۸) در رمان «روح عزیز» همدلی را می‌توان در جای جای رمان مشاهده کرد. از همدلی تلّی با ستاره در حادثه‌ای که برای مادر پیش آمده، وقتی تلّی برای تدریس درس ریاضی، ساعت یازده به خانه آن‌ها می‌آید. ستاره هنوز خواب بود. «ولی ستاره هنوز خوابه، دیشب حالش خوب نبود. تلّی گفت: بله درک می‌کنم. زندگی لحظه‌های خیلی بدی داره» (کریم‌زاده، ۱۳۹۸: ۲۵)؛ یا همدلی عمه‌رودی با آرش در حادثه پیش آمده برای مادر، وقتی عمه‌رودی به همراه ستاره مشغول چیدن سفره هفت‌سین می‌شود در صفحه ۴۸ و یا همدلی آرش با تلّی زمانی‌که متوجه شد تلّی پدر ندارد و مادرش تصمیم دارد تا با مرد دیگری ازدواج کند. «یک لحظه خودم را جای تلّی گذاشتم و قلبم گوگومب گوگومب تپید.» (کریم‌زاده، ۱۳۹۸: ۱۱۶) در اینجا آرش خود را در موقعیت تلّی گذاشته و حس تنفر و ناراحتی تلّی را از آقای تهرانی درک می‌کند، پس آرش به مهارت همدلی رسیده‌است. زیرا «در یک نگاه کلی مهارت همدلی به معنای توانایی درک و فهم احساسات دیگران است و اجزای آن عبارتند از: علاقه داشتن به دیگران، تحمل افراد مختلف، احترام قائل شدن برای دیگران و توانایی دوست‌یابی.» (فرمehنی فراهانی و پیداد، ۱۳۸۹: ۱۱۰) و در ادامه همدلی عمه‌رودی با تلّی، مامانش و آقای تهرانی را شاهد هستیم. «عمه‌رودی گفت: دلم برای هر سه تاشون می‌سوزه. بد شرایطی دارن الان. گفتم: ولی انگار ناهید ناراحت نیست. ناهید رو نمی‌گم. اون کوچولوئه. دختر کوچولوها زود کنار می‌آن. پس کدوم سه تا رو میگی؟ تلّی، مامانش و اون آقاهه.» (کریم‌زاده، ۱۳۹۸: ۱۱۶)

۴. ۴. مهارت خودآگاهی

مهم‌ترین و نخستین مرحلهٔ شناخت برای انسان، خودشناسی و آگاهی از خود است. یک انسان تا زمانی‌که به شناختی از خود نرسد، هرگز نمی‌تواند به مفهوم یا تعریفی از جهانی که در آن زندگی می‌کند برسد. «خودآگاهی توانایی شناخت خود و آگاهی از خصوصیات، نقاط ضعف و قدرت، خواسته‌ها، ترس‌ها و انزجارها است. رشد خودآگاهی به فرد کمک می‌کند تا درباب تحت استرس قرار دارد یا نه و این معمولاً پیش شرط و شرط ضروری روابط اجتماعی و روابط بین فردی مؤثر و همدلانه است.» (رادفر و حمیدی، ۱۳۸۷: ۴) برای آگاهی از خود باید به بینشی جامع از ویژگی‌های درونی و بیرونی، ظاهری، اخلاقی، نقص‌ها و نقطه‌قوت‌های خود دست یابیم. خودشناسی یک ضرورت است و درکنار

آن ما باید تعریف خودمان از هویت شخصی‌مان را به دیگران نیز انتقال دهیم. مهارت خودآگاهی را می‌توانیم در رمان «روح عزیز» در شخصیت‌های آرش، تلّی، عمه‌رودی، مامان تلّی و مامان آرش ببینیم. تلّی از توانایی‌های خودآگاه است. او با استفاده از نقاط قوت خود در یک آموزشگاه زبان، مشغول به تدریس است و هم‌چنین در کلاس خصوصی به خواهر آرش و خواهر حامد زبان درس می‌دهد. «یک روز مامان برای ستاره تعریف کرد که با دختر همسایه جدید توی سوپرمارکت آشنا شده‌است و شروع کرد به تعریف کردن از او که چه‌قدر زرنگ است و درس‌خوان و چون زبانش هم عالی است، هفته‌ای دو روز در یک آموزشگاه زبان به بچه‌ها درس می‌دهد.» (کریم‌زاده، ۱۳۹۸: ۶۶) هم‌چنین تلّی وقتی با آرش، ستاره و ناهید در پیتزا فروشی است و آرش بدون سوال از دیگران و اینکه چه چیزی را دوست دارند. خودش برای سفارش پیتزا می‌رود. تلّی خیلی راحت از علایق خود صحبت می‌کند و می‌گوید گیاه‌خوار است و از آرش می‌خواهد تا اجازه دهد از دیگران هم سوال کند آن‌ها چه چیزی را دوست دارند و بعد سفارش دهد. «داری سفارش می‌دی؟ رو برگرداندم: آره. ولی تو که هنوز نپرسیدی کی چی می‌خوره؟ یکی خوردم احساس کردم که حق با اوست، با این همه گفتم: فکر کردم پیتزا مخلوط با همه دوست دارند. تلّی پوزخند زد: ولی من گیاه‌خوارم.» (همان: ۸۸) هم‌چنین می‌توانیم شاهد خودآگاهی آرش از خودش باشیم که شکم بزرگی دارد و دوستانش هم او را مسخره می‌کنند و او برای کوچک کردن شکم خود پیاده‌روی می‌کند. «پنج‌جاه دوری توی باغ‌اناری راه رفتم. یک سالی بود که عاشق راه رفتن شده بودم. اول‌ها فقط راه می‌رفتم که شکم کوچک شود. از هشت، نه سالگی از اینکه شکم بزرگی داشتم، ناراحت بودم. توی مدرسه گاه‌گذاری می‌شنیدم که به من می‌گویند بشکه. تنها کسی که حتی یک‌بار هم به من بشکه نگفته بود، حامد بود. این برایم خیلی مهم بود. احساس می‌کردم حامد با تمام حواس‌پرتی‌اش، دست‌کم در این موضوع که چه چیزی کسی را ناراحت یا خوش‌حال می‌کند، آدم دقیقی است.» (همان: ۶۳) همان‌طور که می‌بینیم خودآگاهی آرش از خودش سبب شده تا دوست عزیزش حامد را هم خوب بشناسد و خودآگاهی مادر تلّی، او که خود و احساسات مادری خود را خوب می‌شناسد، می‌گوید: «می‌دونی آرش‌جان، من خودم رو خوب می‌شناسم، اگه تلّی غصه‌دار باشه، هیچ‌وقت روی آرامش رو نمی‌بینم.» (همان: ۱۸۹)

۴. ۵. مهارت تفکر انتقادی

همیشه در جامعه، از گروه‌ها، افراد، رسانه‌ها، پایگاه‌های خبری و اطلاعاتی مختلف، اخبار گوناگونی را دریافت می‌کنیم که این حجم وسیع اخبار، ما را سردرگم می‌کند که حقیقت چیست؟ چه کسی راست می‌گوید؟ صحیح کدام است؟ حق چیست؟ خوب و بد کدام است؟ برای اینکه پاسخ این سؤالات را بدون تعصب و جانب‌گیری و تأثیر محیط اطراف بدست آوریم، نیازمند تفکر انتقادی هستیم. در تفکر انتقادی فرد بادقت به تجزیه و تحلیل مطالب می‌پردازد و با شواهدی معتبر به دنبال قضاوت و نتیجه‌گیری است. تفکر انتقادی درحقیقت «اتخاذ دیدگاه هوشیارانه و بادقت و ظرافت در برابر عقاید و دیدگاه‌های دیگران است.» (کاوه، ۱۳۹۱: ۴۳) حال اگر ما بدون رعایت این موارد هر صحبتی را بپذیریم یا از روی احساساتمان تصمیم بگیریم، به نتیجه خوبی نخواهیم رسید. نوجوانان با توجه به دوران حساسی که در آن به سر می‌برند و تحت تأثیر دوستان و همسالان خود هستند، بیشتر در معرض این خطر هستند که از روی احساسات تصمیم می‌گیرند و یا صحبت‌های دوستان و همسالان خود را بدون دلیل می‌پذیرند. در رمان «روح عزیز» بیشتر شاهد تأثیر نوجوانان از همسالان خود هستیم و این نوجوانان حرف‌ها و صحبت‌های دوستان خود را بدون دلیل

و بررسی می‌پذیرند که نشان از نداشتن تفکر انتقادی آن‌هاست. هم‌چون آرش که وقتی قضاوت تلی در مورد آقای تهرانی را شنید، اگر چه در ابتدا نظر او را رد کرد ولی بعد آن را می‌پذیرد. «از اینکه امروز دم مار آبی را چیدم، خیلی خوش‌حالم. دلم را به دریا زدم و نوشتم: چرا بهش می‌گی مارآبی؟» (کریم‌زاده، ۱۳۹۸: ۱۳۱) تلی قضیه ماهی‌ها و مارهای آبی را برای آرش تعریف می‌کند و آرش در جواب تلی می‌گوید: «از کجا معلوم که اونم یه مارآبی خوب نباشه. اصلاً شاید مار آبی نباشه. تند جواب داد: آه، حالم به‌هم می‌خوره از این تحلیل‌های معمولی همیشگی.» (همان: ۱۳۲) آرش هم این قضاوت را می‌پذیرد و در صحبت با عمه‌رودی آن را بیان می‌کند. «نباید بذاریم مامانش با مارآبی عروسی کنه.» (همان: ۱۳۳) همان‌طور که مشاهده می‌شود آرش با تأمل روی عبارت و داستان ماهی‌ها و مارآبی که تلی تعریف می‌کند، قضاوت تلی در مورد آقای تهرانی را می‌پذیرد. «تفکر انتقادی در این مفهوم عبارت است از یک فرایند ذهنی تحلیل یا ارزیابی اطلاعات، به‌ویژه بیانات یا موضوعاتی که افراد به عنوان یک اصل ارائه می‌کنند. تفکر انتقادی فرایندی است شامل: تأمل روی معنای عبارات، بررسی شواهد و استدلال‌های ارائه شده، و قضاوت راجع به واقعیت‌ها، افرادی که تفکر انتقادی دارند، می‌توانند این اطلاعات را از طریق مشاهده، تجربه، استدلال، و تعامل با دیگران جمع‌آوری کنند. اساس تفکر انتقادی را ارزش‌های عقلانی تشکیل می‌دهند از جمله: تیزبینی، صحت، دقت، مدلل بودن، تمامیت و بی‌طرفی.» (جزایری و سینارحیمی، ۱۳۹۴: ۱۳۲) هم‌چنین آرش تنها براساس ظواهر در مورد شخصیت تلی قضاوت می‌کند. وقتی تلی برای تدریس ریاضی به ستاره به خانه آرش می‌آید. آرش از دست تلی بسیار ناراحت می‌شود. او می‌گوید تلی از حادثه پیش آمده برای مادر باخبر است. چرا برای تدریس ریاضی به خانه ما آمده؟ او تلی را در این زمان را سنگ‌دل می‌داند. «از دست عمه‌رودی هم ناراحت بودم. انتظار داشتم او هم از بی‌خیالی تلی ناراحت شود و دست کم به من بگوید: عجب دختر سنگ‌دلی.» (کریم‌زاده، ۱۳۹۸: ۲۶) در این داستان شاهد چندین قضاوت از سوی نوجوانان هستیم که اگر چه قضاوت این نوجوانان براساس ظواهر است اما نویسنده قصد دارد، با بیان این قضاوت‌ها که در برخی موارد شخصیت متوجه قضاوت نادرست خود می‌شود، این مهارت را در نوجوانان پرورش دهد. زیرا با توجه به نقش و اهمیت داستان در انتقال مفاهیم به کودکان و نوجوانان باید گفت: «داستان‌ها علاوه بر اینکه در زمینه عاطفی نیرومند هستند، چالش‌های بالقوه را نیز برای پردازش شناختی فراهم می‌کنند. داستان می‌تواند در عمل برای کودک پیچیده‌ترین موضوع فکری باشد. چون عناصر موضوع‌ها روابط مختلفی است که در روند خاص رویدادها آشکار می‌شوند. دریافت درک داستان مستلزم توجه موضوع مکرر و تلاش برای فهمیدن است... داستان برای کودک در حکم بخشی از واقعیت است که می‌تواند بر آن تکیه کند و شاید برای همین است که دریافت صحیح داستان و شنیدن دوباره آن اهمیت دارد.» (فیشر، ۱۳۸۵: ۱۳۷)

۶.۴. مهارت مدیریت هیجان

وقتی که اسم هیجان به گوش ما می‌خورد فکر می‌کنیم که منظور شادی است. اما هیجان تمام حالات احساسی و ناگهانی نسبت به عوامل درونی و بیرونی را شامل می‌شود. غم، شادی، خشم و عصبانیت، ترس، وحشت، تنفر، عشق و تمام این گونه احساسات جزء هیجانات به حساب می‌آیند که انسان باید این توانایی را بدست بیاورد که هر کدام را در شرایط مناسب خود و به مقدار لازم بروز دهد. «برخی هیجان‌ها مثل ترس، اضطراب، عصبانیت، خجالت یا اندوه در عین حال که طبیعی و ضروری هستند اگر به درستی با آن‌ها برخورد نشود، ممکن است منجر به شکل‌گیری

رفتارهایی کردند که در دسر ها و مشکلات متعدد و پیچیده‌تری را به همراه داشته باشند.» (جزایری و سینارحیمی، ۱۳۹۴: ۱۲) البته کنترل هیجان به معنی جلوگیری از هیجان‌ها نیست. صرفاً به این معنی است که نیروهای هیجانی خود را در وقت لازم و به اندازه معین و آن مقدار که نیازمندیم، کنترل کنیم. «این توانایی فرد را قادر می‌سازد تا هیجان‌ها در خود و دیگران تشخیص دهد، نحوه تأثیر هیجان‌ها بر رفتار را بداند و بتواند واکنش مناسبی به هیجان‌های مختلف نشان دهد. اگر با حالات هیجانی، مثل غم، خشم یا اضطراب درست برخورد نشود، این هیجانات تأثیر منفی بر سلامت جسمی و روانی خواهند گذاشت و برای سلامت پیامدهای منفی به دنبال خواهند داشت.» (رادفر و حمیدی، ۱۳۸۷: ۵-۶) در رمان «روح عزیز» در ابتدای داستان وقتی آرش با مادرش که از روی نردبان سقوط کرده برخورد می‌کند، دچار ترس و نگرانی می‌شود. «از آشپزخانه رفتم بیرون؛ اما با دیدن یک چیز یکه خوردم و ایستادم. در سایه روشن راهرو، گوشه پرده را دیدم که روی زمین افتاده بود. ترس برم داشت. آهسته و نگران گفتم مامان!» (کریم‌زاده، ۱۳۹۸: ۲۰) آرش با مدیریت هیجانات خود به خانه همسایه می‌رود و خانم همسایه را باخبر می‌کند. خانم همسایه از آرش می‌خواهد تا به اورژانس زنگ بزند. «صدای هراسان آذر خانم بیرون آمد: آرش بیا. بیا به اورژانس زنگ بزن. بدو آرش.» (همان: ۲۱) اما در ادامه داستان، وقتی مادر آرش به کما می‌رود، آرش ترس و اضطراب بیشتری را تجربه می‌کند. این اضطراب به گونه‌ای است که او دیگر توان مدیریت این هیجان را ندارد. آرش سعی می‌کند با خود زنی و پرت کردن خود از روی پشت بام، اضطراب حاصل از گناه یا همان عذاب وجدان خود را کم کند. «سرم را به کولر کوبیدم. دردی که آمد آن قدر که می‌خواستم، بزرگ نبود. دلم می‌خواست از هوش بروم. بروم جای دور دور، از یاد ببرم چه کرده‌ام. باز هم سرم را به کولر کوبیدم دوباره و دوباره... درد، بزرگ و بزرگتر شد اما آن هوشیاری لعتی ماند.» (همان: ۳۲) و در ادامه آرش «دوباره به حیات نگاه کردم. هیچکس نبود. انگار همه صداهای دور و بر یکباره قطع شد. نگاهم تنها حیاط را می‌دید و گوش‌هایم فقط ضربان قلبم را می‌شنید. یک پایم را آن سوی نرده‌ها بردم و پای دیگر را، خودم را از پشت به میله‌ها چسباندم چشم‌هایم را بستم و زیر لب گفتم مامان! همین که خواستم دست‌هایم را از میله‌ها جدا کنم، بلند و واضح صدای مامان را شنیدم؛ آرش!» (همان: ۳۲-۳۳) البته، آرش در ادامه داستان در برخورد با هیجانات مدیریت مناسبی را به کار می‌برد. از جمله در زمانی که با تلّی صحبت می‌کند برای اینکه بتواند مشکل تلّی را بفهمد و به او کمک کند تا حال مادرش خوب شود، هیجان‌های خود را مدیریت می‌کند. با برداشتن شماره تلّی از گوشی مادرش برای او پیام ارسال می‌کند تا با تلّی صحبت کند و هم خودش اعتراف کند و هم از مشکل تلّی باخبر شود. او وقتی با جملات ناراحت کننده تلّی روبه‌رو می‌شود هیجان‌های خود را مدیریت می‌کند. «می‌خوام یه اعترافی بکنم و با نگرانی منتظر ماندم. انتظارم طولانی نبود، جواب آمد: چیه؟ نکنه تو کارنامت دست بردی؟ نمی‌خواستم عصبی شوم. نفس عمیقی کشیدم. تردید را کنار گذاشتم و زیر لب گفتم: بادباد! با چشمانی پر اشک نوشتم: اینکه مامانم الان تو بیمارستانه، تقصیر منه.» (همان: ۱۱۳) ما در شخصیت تلّی نوجوان دیگر این رمان نیز ما شاهد هیجان هستیم و تلّی نیز هم چون آرش در برخورد با برخی از این هیجان‌ها، آن‌ها را مدیریت می‌کند و در برخی موارد قادر به مدیریت صحیح هیجان‌های خود نیست. روزی که آرش، عمه‌رودی و ستاره تصمیم داشتند، عیدی مادر آرش برای تلّی را به دست او برسانند با عدم مدیریت هیجان تلّی روبه‌رو شدند. «هدیه مامان رو دادم به ستاره و گفتم: بیا این دست تو باشه. ستاره ذوق زده اون را گرفت. عمه رودی خواست زنگ بزنه که صدای فریاد کسی از توی خانه او را دچار مکث کرد. هر سه فهمیدیم صدای تلّی است. سر کسی داشت داد و فریاد می‌کرد.» (همان: ۶۰) تلّی در ای زمان نتوانست برای

هیجان‌های خود و خشم خود مدیریت مناسبی را به کار بگیرد. داد و فریاد راه می‌اندازد و از خانه بیرون می‌رود. و نیز در ادامه دوباره شاهد این عدم مدیریت هیجان هستیم. «توی کوچه همین که خواستیم وارد ساختمان آن‌ها شویم، از جایی صدای شکستن شیشه آمد. کمی خرده شیشه از بالا ریخت پایین، رفتیم تو. هنوز به پاگرد اول نرسیده بودیم که صدای پایین آمدن تند و سنگین کسی را از پله‌ها شنیدیم. عرض راه پله کم بود ناخودآگاه ستاره را کنار کشیدم و با هم به دیوار چسبیدیم. صبر کن این دیوانه بیاید و بره. چند ثانیه بعد هر دو با تعجب دیدیم دیوانه‌ای که منتظر گذشتنش بودیم کسی نبود جز تلی. تند و عصبانی آمد از کنارمان گذشت.» (همان: ۱۱۹)

۴. ۷. مهارت مقابله با استرس

استرس یکی از عواطف منفی است که مقدار فراوان آن باعث بروز بیماری‌های مختلف می‌شود. «برخی از رویدادهای زندگی ما را متقاعد می‌کنند که واقعاً در وضعیت خطرناکی هستیم در این شرایط اضطراب واکنشی طبیعی است. کار اضطراب بسیج کردن نیروی دفاعی بدن است و به ما هشدار می‌دهد که گوش به زنگ باشیم و خود را از خطر حفظ کنیم. زمانی که ارزیابی اولیه شما، حاکی از خطری قریب‌الوقوع واقع‌بینانه و جدی است، در این وضعیت، باید به دنبال یافتن پاسخی مقابله‌ای مناسب باشید. بنابراین داشتن اضطراب نه تنها اشکالی ندارد، بلکه در فرایند مقابله به شما نیرو می‌بخشد. اضطراب زمانی مشکل‌ساز است که شما بدون دلیل موجه، احساس ناراحتی و تنش کنید، در نتیجه بی‌جهت دچار رنج و عذاب می‌شوید، زیرا بدن و ذهن شما برای دفع خطر یا تهدیدی که به طور اشتباه برای خود ایجاد کرده‌اید، برانگیخته می‌شود.» (کلینکه، ۱۳۹۶: ۲۰۵) بنابراین اضطراب و استرس همیشه مضر نیست. بلکه فرد را به کار می‌اندازد و او را هشیار می‌سازد، تا برای خطر پیش آمده راه‌حلی بیندیشد. اضطراب هنگام بروز، دارای علائمی است. این علائم در سه زیرمجموعه علائم جسمی، فکری و روانی تقسیم می‌شوند. «وقتی مضطرب هستید، بدنتان با تپس قلب، تنگی نفس، از دست دادن اشتها، تهوع، بی‌خوابی، تکرر ادرار، چهرهٔ برافروخته، تعریق، اختلال گفتار و بی‌قراری، واکنش نشان می‌دهد. اضطراب موجب سردرگمی، اختلال در حافظه و تمرکز، حواس‌پرتی، ترس از دست دادن کنترل، کمرویی، گوش به زنگی و افکار تکرار شونده می‌شود. وقتی مضطرب هستید، عصبی، بی‌طاقت، نگران، هشیار، وحشت‌زده، دلواپس، افسرده، تنیده، ترسناک یا هیجان‌زده می‌شوید.» (پورحسینی و خنیفر، ۱۳۹۱: ۳۰۴-۳۰۵)

در رمان لحظه‌های اضطراب‌آور زیادی را شاهد هستیم. لحظه‌ای که آرش مادرش را روی زمین می‌بیند و دچار ترس می‌شود. می‌خواهد فریاد بزند و نمی‌تواند. (کریم‌زاده: ۱۳۹۸: ۲۰-۲۱) بعد از این ماجرا آرش که خود را در این حادثه مقصر می‌داند دچار اضطراب می‌شود. این اضطراب و حس عذاب وجدان او را رها نمی‌کند. سعی می‌کند به گناه خود اعتراف کند اما ترس مانع او می‌شود. «موضوع من و مامان با موضوع بچه‌ها با مامان‌های دیگه فرق داره. چه فرقی؟ ترس نگذاشت حرفم را ادامه بدهم؛ ترس بدتر شدن اوضاع؛ ترس بیزار شدن از همه از من. عمه‌رودی ترسم را حس کرد.» (همان: ۴۱) هم‌چنین در ادامه اضطراب، ترس و نگرانی از وضعیت مادر آرش به گونه‌ای می‌شود که عمه‌رودی از ترس تماس بیمارستان دوست ندارد بچه‌ها تماس ناشناس را پاسخ دهند و آن‌ها از هر تماس ناشناس نگران و مضطرب می‌شوند. «می‌دانستم عمه رودی از ترس تماس از بیمارستان است که دوست نداشت ما به هیچ شماره غریبه‌ای جواب بدهیم. گوشه‌ای را برداشت بله، سلام! درسته... بفرمایید! نگرانی او به من هم سرایت کرد و قلبم هوری ریخت پایین.» (همان: ۱۲۸)

۵. تحلیل داده‌ها

در این بخش به بررسی بسامد هر یک از مهارت‌های زندگی در رمان «روح عزیز» می‌پردازیم.

بسامد کاربرد مهارت‌های زندگی در رمان روح عزیز

مهارت‌های زندگی	تصمیم‌گیری	حل مسئله	همدلی	خودآگاهی	تفکر انتقادی	مدیریت هیجان	مقابله با استرس
بسامد	۱۰	۵	۱۵	۱۱	۱۱	۵	۵

همان‌طور که شاهد هستیم مهارت همدلی با بسامد ۱۵ در صدر قرار دارد و بعد از آن مهارت خودآگاهی و تفکر انتقادی نمود پررنگ‌تری را در رمان دارند. مهارت همدلی در رمان برای حل مسئله و مشکل به وجود آمده در رمان محور اصلی است. همدلی آرش و عمه‌رودی با تکی منجر به کشف مشکل او می‌شود و با کشف مشکل آن دو تلاش می‌کنند تا این مشکل را حل کنند. تفکر انتقادی و خودآگاهی با بسامد ۱۱ بعد از مهارت همدلی دارای نمود پررنگ‌تری در رمان هستند. البته نوجوانان بسیار حساس و احساساتی هستند. آن‌ها خیلی سریع در برابر هر اتفاقی موضع‌گیری می‌کنند و بیشتر قضاوت‌های آن‌ها از روی احساسات است. نویسنده با پرداختن به این مهارت قصد دارد نوجوانان را از قضاوت‌های احساسی و بدون استدلال دور کند. تصمیم‌گیری با بسامد ۱۰ در رده بعدی قرار دارد. و مدیریت هیجان‌ها و مقابله با استرس با کمترین بسامد در رده پایانی قرار دارند.

نتیجه‌گیری

با توجه به اهمیت مهارت‌های زندگی و لزوم آموزش آن‌ها به کودکان و نوجوانان به بررسی رمان «روح عزیز» اثر مینو کریم‌زاده، پرداخته شد و نتایج زیر به دست آمد: در این رمان مهارت همدلی با بسامد ۱۵ بیشترین بسامد را دارد و مهارت‌های خودآگاهی و تفکر انتقادی با بسامد ۱۱ بعد از مهارت همدلی دارای بیشترین بسامد هستند. در این رمان ۵ مشکل یا مسئله وجود دارد که شخصیت‌های رمان برای حل این مسائل تلاش می‌کنند. آن‌ها در اولین اقدام مسئله را می‌پذیرند و سپس با پذیرش مشکل برای حل آن راه‌حل‌های مختلفی را ارائه می‌کنند. آن‌ها در مسیر حل مسئله با مشکلات و موانعی روبه‌رو می‌شوند که با تصمیمات خود، مدیریت هیجان و مقابله با استرس و اضطراب‌های موجود برای حل مسئله تلاش می‌کنند. مهارت تصمیم‌گیری با بسامد، مدیریت هیجان و مقابله با استرس با بسامد ۵ و حل مسئله با بسامد ۴ در رده‌های بعد قرار دارند. این رمان با حادثه تلخ سقوط مادر آرش از روی نرده‌بان، سراسر اضطراب است و نویسنده این ترس و اضطراب را در رمان به خوبی منعکس کرده است. کریم‌زاده در رمان «روح عزیز» مشکلات، مسائل و خطرات دنیای نوجوانی را به خوبی نشان داده است. شخصیت‌های این رمان با ترس و اضطراب دست و پنجه نرم می‌کنند و نویسنده به خوبی آسیب‌های نوجوانانی را که دچار خطای شناختی شده‌اند، را در رمان خود بیان می‌کند.

منابع

- پورحسینی، مزده و خنیفر، حسین (۱۳۹۱). مهارت‌های زندگی. تهران: مرکز نشر هاجر. چ ۱۳.
- جزایری، علی‌رضا؛ سینارحیمی، سیدعلی (۱۳۹۴). مجموعه آموزش مهارت‌های زندگی. چ دوم. تهران: دانژه.
- رادفر، شکوفه؛ حمیدی، فریده (۱۳۸۷). راهنمای آموزش مهارت‌های زندگی، ویژه مدرسین. چ اول. تهران: پژوهشکده مهندسی و علوم پزشکی جانبازان.
- رضایی، حمید؛ نجفی بهزادی، سجاد (۱۳۹۹). «بررسی تطبیقی مهارت‌های زندگی در رمان‌های (نوجوان) اریش کستتر و فرهاد حسن‌زاده». مجله علمی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز. سال یازدهم. شماره اول. بهار و تابستان ۹۹ (پیاپی ۲۱). صص: ۸۰-۱۰۶.
- رضایی، سمیه (۱۴۰۲). «تحلیل محتوای مهارت‌های زندگی در کتاب‌های برگزیده کودک (گروه‌های سنی الف، ب و ج)». نشریه جستارهای نوین ادبی. شماره. تابستان ۱۴۰۲. صص ۲۳-۵۳.
- طارمیان، فرهاد (۱۳۸۳). مهارت‌های زندگی. تهران: تربیت.
- فرمهبینی فراهانی، محسن؛ پیداد، فاطمه (۱۳۸۹). مهارت‌های زندگی، ده مهارت کلیدی به همراه مهارت‌های زندگی در نهج‌البلاغه و نهج-الفصاحه. تهران: شباهنگ، چ ۱.
- فیشر، رابرت (۱۳۸۵). تفکر و آموزش. ترجمه فروغ کیان‌زاده. اهواز: رشش.
- کاوه، ذبیح‌الله (۱۳۹۱). «تاثیر آموزش مهارت‌های زندگی بر رضایت و سازگاری زنان متأهل»، پایان نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه اصفهان.
- کریم‌زاده، مینو (۱۳۹۸). روح عزیز. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- کریم‌زاده، مینو. (۱۴۰۳/۸/۱۶). «مینو کریم‌زاده‌سورشجانی». [www. iranketab. ir](http://www.iranketab.ir)
- کریمی، نوش‌آفرین (۱۳۸۹). «تحلیل محتوای داستان‌های گروه سنی ج (دوره دوم دبستان) طی ده سال اخیر از سال ۷۸ تا ۸۸ در مجموعه انتشارات کانون پرورش فکری از نظر میزان ارتباط آن با مهارت‌های زندگی». وزارت علوم، تحقیقات و فناوری - دانشگاه علامه طباطبائی - دانشکده روان‌شناسی و علوم تربیتی، پایان نامه ارشد.
- کریمی، ناهید و همکاران (۱۳۹۶). «بررسی تاثیر آموزش مهارت‌های زندگی به روش قصه‌گویی بر مولفه‌های خلاقیت دانش آموزان ابتدایی». ابتکار و خلاقیت در علوم انسانی، دوره ی، ۷ شماره ی، ۲ صص ۱۱۲-۱۲۳.
- کلینکه، کریس ال (۱۳۹۶). مجموعه کامل مهارت‌های زندگی. ترجمه شهرام محمدخانی. تهران: انتشارات رسانه تخصصی، چ ۱۴.
- گودرزی، نسرين و همکاران. (۱۳۹۳) «اثربخشی آموزش مهارت‌های زندگی به روش قصه‌گویی بر میزان کمرویی دانش آموزان». مطالعات روان‌شناسی بالینی، دوره ۵، شماره ۱۷، صص ۱۲۱-۱۳۶
- محمدی، گلی (۱۳۹۷). «بررسی مهارت‌های زندگی (مهارت‌حل‌مسأله، مهارت‌خودآگاهی، مهارت‌مدیریت هیجان) در داستان‌های منتشره کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان دهه هشتاد». پایان نامه ارشد. شهرکرد، دانشگاه پیام‌نور.
- مرادی، فاطمه؛ امیری، مهدی؛ ابوطالبی احمدی، تقی؛ شریعت، فریبا (۱۳۹۰). مهارت‌های اساسی زندگی ۱. تهران: نشر شهر، چ ۱.
- نجفی، زهرا. (۱۴۰۳/۰۸/۲۱). «رمان روح عزیز اثر مینو کریم‌زاده». [www. kanoonnews. ir](http://www.kanoonnews.ir)

Reflection of life skills in the novel Dear Soul

Nasrin Norouzi Cholcheh
Hamid Rezaei

Abstract

Life skills are the abilities for adaptive and positive behavior that enable individuals to effectively deal with the demands and challenges of daily life. These skills also empower individuals to transform knowledge, attitudes, and values into real, tangible abilities. A person learns not only what to do but also how to do it. In other words, they learn to carry out each task in the appropriate way. Successful learning of life skills influences the learner's perception of themselves and others. Moreover, the changes brought about by acquiring these skills also alter others' perceptions and attitudes toward the individual. Therefore, it can be concluded that life skills and their effective teaching are major factors in promoting mental health in society. The present study is written using a descriptive-analytical method, aiming to examine and analyze life skills in the novel Dear Soul by Mino Karimzadeh. It seeks to answer the following questions: Which life skills are most emphasized in the story, and which are overlooked? The results of analyzing the novel indicate that among life skills (self-awareness, empathy, effective communication, interpersonal relationships, decision-making, problem-solving, creative thinking, critical thinking, emotional management, and stress management), empathy, with a frequency of 15 occurrences, is the most prominently reflected skill in the novel. Following that, self-awareness and critical thinking, each with a frequency of 11 occurrences, are more vividly represented in the narrative.

Keywords: Life skills, novel, Dear Soul, Mino Karimzadeh

نقدی بر ساختار و محتوای کتاب‌های آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان (مورد مطالعه: کتاب پارسا ۱ و ۲)

زهره نوری

دانش آموخته دوره دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه

norikhorshid@gmail.com

چکیده

در این مقاله با رویکردی انتقادی، ساختار و محتوای کتاب پارسا ۱ و پارسا ۲ (مجموعه کتاب‌های آموزش زبان فارسی به غیر فارسی‌زبانان) مورد بررسی قرار گرفته است، گردآوری اطلاعات با مطالعه کتابخانه‌ای است و نگارش مقاله به شیوه توصیفی می‌باشد اما جهت ارزیابی آموزش زبان‌آموزان، مصاحبه بدون ساختار با روش تحقیقی کیفی در ضمن آموزش، از دویست زبان‌آموز دوره آموزش مقدماتی و میانی، انجام گرفته است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد، کتاب پارسا در اقناع مخاطب، نقاط ضعف دارد. مهم‌ترین معایب کتاب در بخش آموزش دستور زبان به‌ویژه آموزش افعال در زبان فارسی می‌باشد. این معایب در عنوان‌گزینی، توضیح نارسا و عدم توضیح کامل قاعده دستوری، نداشتن انسجام و ساختار منطقی آموزش افعال است، نتیجه کیفی مصاحبه بدون ساختار از زبان‌آموزان، عدم رضایت را در این بخش نشان داد. در بخش تصاویر و محتوا، ناهمسانی تصویر و موضوع درس در سنجش کلی زبان‌آموزان که در سنین دانشجویی هستند، نیازمند بازنگری و اصلاح است. بخش دیگری که نیازمند بازنگری جدی است، تمرین‌های کتاب است که در مواردی ناهماهنگ با آموزش می‌باشد.

کلیدواژه‌ها: کتاب پارسا، آموزش زبان فارسی، نقد، ساختار.

مقدمه

با گسترش دانشجویان خارجی در دانشگاه‌های کشور و لزوم آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان، تألیف کتاب‌های آموزشی بیش از گذشته احساس می‌شود و هم‌اکنون متون بسیاری در این حوزه تألیف شده است و مراکز آرفا در زمینه آموزش فعالیت دارند، یکی از این مراکز، مرکز جامعه المصطفی (ص) در شهر قم است که مجموعه کتاب‌های پارسا را در زمینه آموزش چهارمهارت زبان فارسی به غیر فارسی‌زبانان منتشر کرده است. در این مقاله با نگاه توصیفی-تحلیلی به ساختار آموزشی و محتوایی کتاب، مواردی به عنوان نارسایی‌ها و نقاط ضعف کتاب در آموزش زبان فارسی، با رویکرد انتقادی بیان گردیده است. روش تحقیق کتابخانه‌ای است و شیوه نگارش توصیفی می‌باشد. اما در روش تحقیق کتابخانه‌ای در اثنای بررسی، در نقد کتاب نیز نظرسنجی بر روی ۲۰۰ نفر از زبان‌آموزان عراقی در حین تدریس انجام گرفته است که دو کتاب پارسا (فارسی عمومی ۱) و پارسا (فارسی عمومی ۲) را خوانده‌اند. این نظر سنجی با گفت‌وگوی کلاسی به صورت مصاحبه انجام گرفته است و پرسشنامه برای آن تدوین نگشته است. در این روش، در پایان هر درس، از زبان‌آموزان، درباره مطالب درس، نظرسنجی شده است. این نظرسنجی به صورت مصاحبه بدون ساختار است و همسو با هدف پژوهش انجام گرفته است. هدف پژوهش شناسایی نقاط ضعف کتاب در امر آموزش زبان فارسی و ساختار کتاب می‌باشد. سؤالات تحقیق در دو مورد زیر است

- ۱- در زمینه آموزش دستور زبان فارسی چه نقاط ضعفی در کتاب‌های پارسا وجود دارد؟
- ۲- ساختار کتاب‌های پارسا از نظر محتوا، تصویر، ارتباط درس‌ها و غیره چه نقاط ضعفی دارد؟

پیشینه تحقیق

در مورد بررسی کتاب‌های آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان، مطالعات متعددی انجام شده است. در ارتباط با بررسی مجموعه کتاب‌های پارسا و کتاب‌های جامعه المصطفی، رئیسی و همکاران (۱۳۹۴). مقاله «توصیف و نقد دستوری مجموعه کتاب‌های آموزش فارسی به فارسی جامعه المصطفی العالمیه» در مجله فنون ادبی چاپ کرده‌اند که کتاب پارسا جامعه آماری آن‌ها نیست. اما نارسایی آموزش دستور زبان را در کتاب‌های جامعه المصطفی نقد کرده‌اند. در مورد ارزیابی کتاب پارسا، معینی، علی اصغر، فاطمی منش، علی (۱۴۰۲) مقاله «ارزیابی محتوای دستور در کتاب «پارسا» فارسی عمومی (۱) در سطح مقدماتی، براساس رویکرد دستور آموزشی» در مجله مطالعات آموزش بین‌المللی زبان فارسی که نشریه خود جامعه المصطفی العالمیه چاپ شده است. نویسندگان که یکی از آن‌ها نیز از گروه نویسندگان کتاب پارسا می‌باشد، در ارزیابی کتاب به موضوع دستور آموزشی پرداختند و نتیجه گرفته‌اند مؤلفان در بیشتر موارد اصول دستورآموزشی، درست عمل کرده‌اند البته مواردی ضعف نیز وجود دارد که مؤلفان با مراجعه و بازنگری، باید آن را اصلاح نمایند (معینی، فاطمی منش، ۱۴۰۲: ۲۷۶) غیر از این پیشینه، در مورد نقد کتاب مقاله‌ای نوشته نشده است و در پژوهش حاضر با رویکرد انتقادی به شیوه توصیفی کتاب پارسا ۱ و پارسا ۲ مورد بررسی قرار گرفته است.

معرفی کتاب‌های پارسا

چاپ مجموعه کتاب‌های پارسا (فارسی عمومی ۱، ۲ و ۳)، از سوی مرکز بین‌المللی ترجمه و نشر المصطفی (ص) است. جامعه المصطفی العالمیه، نهادی علمی و بین‌المللی با هویت حوزه‌ای است که با هدف گسترش علوم اسلامی، انسانی و اجتماعی، با رویکرد آموزشی، پژوهشی و تربیتی فعالیت می‌کند و سال تأسیس آن ۱۳۵۸ است (نقل از سایت جامعه المصطفی: <http://miu.ac.ir>) یک بخش فعالیت آن، مرکز آموزش زبان فارسی به غیر فارسی‌زبانان می‌باشد که در آنجا، کتاب‌های مختلفی تألیف شده است، مجموعه کتاب‌های پارسا با عنوان پارسا/ فارسی عمومی (۱) و عنوان فرعی «آموزش زبان فارسی - مهارت‌های یادگیری زبان در ۳ جلد چاپ شده است که دوره مقدماتی، میانی و پیشرفته را در بردارد. در این مقاله، پارسا فارسی عمومی ۱ و ۲ مورد ارزیابی قرار گرفته است.

ساختار کتاب‌ها با مهارت شنیداری، صحبت کردن، نوشتن و خواندن تنظیم شده است. پارسا ۱ با مهارت شنیدن آغاز شده و با ساختار گفت‌وگو، دستور و سخنرانی و انشا تنظیم شده است و بخش خواندن کم است. ساختار پارسا ۲ با مهارت‌های «شنیدن، خواندن، سخنرانی، بحث آزاد، دستور و انشا تنظیم شده است. این ترتیب در همه درس‌ها رعایت شده فقط درس دوم بخش خواندن ندارد و دو بحث آزاد آمده است. کتاب از نظر اصول نگارش و ویرایش اغلاط تایپی ندارد. در چاپ‌های مجدد نیز مؤلفان اصلاحاتی در جمله‌بندی و واژه‌ها، تصاویر انجام داده‌اند. مجموعه کتاب‌های پارسا در یک دوره آموزشی، در مرکز آذفای دانشگاه ارومیه، به زبان‌آموزان عراقی تدریس شد و گردآوری اطلاعات مقاله حاضر، ضمن یادگیری زبان‌آموزان در حین تدریس حضوری انجام گرفته است. نقد کتاب در موارد زیر می‌باشد.

نقد دستور زبان

پرسش از زبان‌آموزان در مورد آموزش دستور، اولین پرسش در مصاحبه غیرساختارمند بود. با این عنوان که: «آیا از مطالب کتاب در توصیف انواع دستور در زبان فارسی راضی بودید؟ نظر شما چیست؟ شیوه آموزش کتاب برای یادگیری شما کافی بود؟ مطالب برای یادگیری عمیق کامل بود یا نیاز به آموزش دیگر دارید؟ و سؤالاتی از این قبیل» این سؤالات در حالی پرسیده شد که ضمن مطالب کتاب، آموزش حضوری با خلاقیت آموزشی نیز در یادگیری زبان‌آموزان همراه بود. اغلب زبان‌آموزان جواب پرسش‌ها را عدم رضایت از کتاب بیان کردند و اظهار داشتند ابتدا باید آموزشی ببیند و سپس بتواند با کتاب ارتباط برقرار کنند. در نقد توصیفی کتاب نیز نقاط ضعفی با توجه به اصول دستورزبان در مواجهه با آموزش فارسی به غیرفارسی‌زبانان، نتایجی به دست آمد که در ذیل بیان می‌گردد.

در کتاب‌های آموزش زبان فارسی، آموزش دستور بسیار مهم است. اما در آموزش دستور باید دقت شود زیرا قرار نیست متخصص دستورزبان تربیت کنیم بلکه دستور باید در خدمت مهارت‌های شنیداری و گفتاری و خواندن باشد. بنابراین در کتاب‌های آموزش زبان فارسی با دستور آموزشی سروکار داریم، «برپایه رویکردهای نوین، دستور زبانی که برای آموزش زبان دوم یا خارجی بر می‌گیرند، دستور آموزشی نام دارد» (رئسی مبارکه، ۱۳۹۹: ۴۱) در دستور آموزشی، قواعد باید با محتوا مناسب باشد و برپایه ملاحظات پردازشی و توانایی یادگیری زبان‌آموز تنظیم گردد (همان) زیرا «اکنون به دیدگاه منطقی رسیده‌ایم که زبان باید با اهداف ارتباطی همراه با دستور آموزش داده شود. یعنی چیزی از دستور زبان را درس بدهیم که به اهداف و نیازهای ارتباطی ما کمک می‌کند» (صحرايي، ۱۳۹۹: ۲۷) مؤلفان کتاب پارسا، با آگاهی از این مسأله سعی کرده‌اند آموزش دستور با دیگر مهارت‌های زبان همسو باشد و در این زمینه عملکرد

موفق داشته‌اند اما در مواردی نارسایی در آموزش دیده می‌شود. این نارسایی در بخش آموزش افعال بسیار قابل توجه است.

بخش اصلی و مهم آموزش زبان، در هر زبانی، آموزش افعال است. در مجموعه کتاب‌های پارسا نیز آموزش فعل در اولویت قرار گرفته است اما این آموزش با ساختار منطقی آغاز نشده است. عدم آموزش تصریف فعل، عدم توجه به آموزش بر مبنای اصول دستور زبانی فعل و آموزش غیرمنسجم افعال از معایب کتاب است. برای نمونه مؤلفان در درس اول پارسا، فعل «است» را معرفی کرده‌اند به این ترتیب که در بخش دستور فقط فعل «است» را به صورت مثبت و منفی صرف کرده‌اند (کولی‌وند و همکاران، ۱۳۹۸: ۷) در مورد چگونگی صرف فعل در زبان فارسی و شناسه‌های فعل هیچگونه توضیحی ارائه نکرده‌اند، در حالی که زبان‌آموز مبتدی، حتماً باید چگونگی صرف فعل را با توجه به فاعل یاد بگیرد. در درس دوم قاعده تخفیف فعل را در سوم شخص مفرد با مثال «است» و «چيست» بیان کرده‌اند (همان: ۱۴) و در ادامه در صفحه بعدی، تخفیف شناسه را در کل صیغه‌های مصدر «بودن» توضیح داده‌اند. در درس سوم، صرف فعل از مصدر «داشتن» را توضیح داده‌اند. در درس‌های بعد به معرفی زمان افعال پرداخته‌اند. آموزش انواع فعل را در درس هفتم به صورت اختصاصی با فعل امر آغاز کرده‌اند، انتخاب آن‌ها نیز در شروع آموزش فعل از فعل امر، به این دلیل است که از ساختار فعل امر، در درس هشتم فعل «مضارع اخباری» را آموزش داده‌اند. درس سیزدهم «فعل مرکب»، درس شانزدهم، مضارع التزامی، درس هجدهم ماضی ساده و بار دیگر در درس بیستم فعل مرکب را تعریف تازه آورده‌اند. در پارسا دو مضارع مستمر، ماضی ساده، ماضی نقلی، ماضی بعید، ماضی استمراری، ماضی مستمر و فعل مجهول آمده است که تقریباً می‌توان گفت افعال در زبان فارسی در دو کتاب آموزش داده شده است. اغلب آموزش افعال در یک صفحه و حجم کم با تمریناتی نامأنوس همراه بود و تأکید بیش از اندازه به انواع فعل در یادگیری فارسی، موجب ناراحتی دانشجویان گشت، به‌ویژه در دوره دوم آموزش، در طول تدریس انتقاد می‌کردند تا اینکه جزوه افعال در زبان فارسی در کنار آموزش هر قاعده دستوری این کتاب برایشان تدوین شد. چندین مورد نقاط ضعف آموزش در افعال در موارد زیر بیان می‌گردد.

– عدم توجه به آموزش تصریف فعل، بُن فعل و مطابقت فعل و فاعل

در آموزش فعل، به صرف فعل، شناسه‌ها، مطابقت فعل و فاعل، تفاوت بُن فعل در ماضی و مضارع توجه نشده است. از چگونگی صرف فعل و شناسه و مطابقت بگذریم، مشکل اصلی در آموزش افعال در زبان فارسی، تفاوت بن ماضی و بن مضارع است، اغلب زبان‌آموزان در صرف فعل از این نظر مشکل دارند و آگاهی به اینکه قاعده صرف در زبان فارسی به چه صورت است و اصول کلی آن چیست، از ملزومات آموزش می‌باشد که توضیحات آن در این کتاب خالی است. در درس اول پارسا که با هدف آموزش به دوره مقدماتی تدوین شده است. در شروع درس، یک گفت‌وگوی دو نفره کوتاه آمده که در موضوع معرفی و احوالپرسی است، در ادامه تمرین شنیداری است که با مطابقت فعل و فاعل در زبان فارسی با ضمائر تنظیم شده است، در صفحه بعد در یک تمرین با این جمله که «جاهای خالی را با واژه مناسب کامل کنید» خواسته شده فعل مناسب یا فاعل مناسب با توجه به فعل بنویسند. این تمرین در حالی است که صرف فعل آموزش داده نشده است و گویا با این فرض که زبان‌آموز دوره مبتدی را گذرانده باشد و آگاهی دارد، تمرین‌ها قرار گرفته است. مسلماً این انتظار بیهوده است که زبان‌آموزان در همان ابتدا بتوانند، فعل فارسی را با توجه

به فاعل صرف کنند در حالی که چگونگی صرف افعال را آموزش ندیده‌اند. زبان‌آموزان بعد از آموزش بحث فعل در زبان فارسی، چگونگی صرف آن و مطابقت با فاعل، توانستند این تمرین را به راحتی بنویسند.

قبل از درس نیز در اهداف درس، بیان شده بود که انتظار می‌رود دانشجو پس از خواندن این درس «با صرف فعل بودن و منفی آن آشنا شود و بتواند به درستی آن‌ها را در جمله به کار ببرد» (همان: ۱) بعد از آموزش صرف فعل، سؤال زبان‌آموزان در مورد واژه «بودن» این بود که چرا ما «بودنم / بودنی، بودند و...» صرف نکردیم. این آگاهی به آن‌ها داده شد که «بودن» فعل نیست و مصدر است. نویسندگان کتاب به عنوان «مصدر» توجه نکرده و در بخش اهداف فعل بودن نوشته‌اند. در فهرست مطالب نیز «صرف مضارع بودن» نوشته‌اند.

مسئله دیگر این است، در توضیحات آموزشی، الگوی صرف فعل از مصدر آموزش داده نشده است و تفاوت مصدر، ماضی و مضارع تبیین نشده است. زبان‌آموزان اینکه بتوانند از «مصدر»، فعل مضارع بنویسند، دچار مشکل می‌شوند. حداقل این نکته بیان می‌گردد که در ساختمان فعل در زبان فارسی بن ماضی و بن مضارع متفاوت است. اما جای خالی توضیحات در کتاب وجود دارد که ضمن آموزش بیان گردید و مشکلی در فهم زبان‌آموزان ایجاد نشد؛ زبان‌آموزان مورد مطالعه چون بن فعل را نمی‌دانستند در صرف فعل، اینکه چرا از «مصدر بودن» کلمه «بود» موجود نیست، تعجب می‌کردند و می‌گفتند چرا «بودن» در تصریف «هستم، هستی، هست و...» شده است.

– آموزش انواع فعل بدون توجه به ساختار منطقی دستور زبان فارسی

مؤلفان آموزش انواع فعل را در پارسا ۱ با فعل امر شروع کرده‌اند، بعد از آن مضارع اخباری، التزامی، ماضی و فعل مرکب را آموزش داده‌اند و به همین‌گونه آموزش انواع فعل ماضی را در پارسا ۲ ادامه دادند. در پارسا ۱ شروع آن‌ها از فعل امر به این دلیل است که در درس بعدی، فعل مضارع را با توجه به ساختار فعل امر آموزش دادند و نوشته‌اند با حذف «ب» از فعل امر، بن مضارع به دست می‌آید و آن را طبق صیغه‌ها با علامت «می» مضارع اخباری، صرف کردند. اینکه در توضیح فعل مضارع، نشان داده‌اند که با حذف حرف «ب» از فعل امر می‌توان مضارع ساخت (همان: ۶۲) خلافت آموزشی کتاب است اما طبق منطق دستورزبانی، فعل امر از فعل مضارع ساخته می‌شود. دانشجویان مورد مطالعه که تصریف فعل را با اضافه کردن شناسه به بن فعل یادگرفته بودند، در ساخت فعل مضارع از امر دچار سختی شدند هم‌چنین ساخت فعل امر را یاد نگرفتند. زیرا توضیح منسجم برای آن نیآورده بودند. فقط نوشته‌اند «برای امری کردن یک جمله کافی است، فعل آن به صورت امری صرف شود» (همان: ۵۴) سپس چند فعل امر با تصاویر آورده‌اند و تمرینی نیز برای آن در کتاب وجود ندارد. گویا مؤلفان طبق آموزش رایج دستور زبان برای مخاطب فارسی که برای ساخت فعل مضارع، مصدر را تبدیل به فعل امر می‌کنیم، استفاده کرده‌اند و به جای اینکه از مصدر به فعل مضارع برسند از فعل امر نزدیکترین مسیر را انتخاب کرده‌اند. باید توجه داشته باشیم، مخاطب ایرانی با مهارت شنیداری و گفتاری بدون آموزش قاعده دستوری، فعل امر را می‌داند و به راحتی هرفعلی را به امر تبدیل می‌کند اما برای زبان‌آموزی که شناختی از زبان فارسی ندارد، این مسئله سخت است. اغلب زبان‌آموزان مورد مطالعه، حتی فعل ماضی را با گذاشتن حرف «ب» در آغاز فعل امر می‌گفتند. در آموزش افعال با تفهیم تفاوت بن فعل و ساخت ماضی و مضارع به سهولت توانستند از فعل مضارع، فعل امر بنویسند. در نظرسنجی‌ها، زبان‌آموزان مورد مطالعه، بیان کردند، نوشتن فعل امر از

مضارع خیلی راحت است زیرا با حذف علایم مضارع و شناسه‌ها به راحتی بن فعل را تشخیص می‌دادند. اما نوشتن فعل مضارع از فعل امر را مدام فراموش می‌کردند و آن را دشوار توصیف کردند.

- در آموزش فعل مرکب در درس سیزدهم پارسا^۱ نوشته‌اند بیشتر فعل‌ها در زبان فارسی مرکب هستند و مثال زدند، در درس بیستم تعریف مشخص‌تری آورده‌اند و نوشته‌اند: «فعلی است که در ساختار آن از یک کلمه و یک فعل ساده استفاده شده است» (همان: ۱۵۸) البته منظور از فعل ساده را مشخص نکرده‌اند. در مثال نیز مضارع اخباری و ماضی ساده نوشته‌اند. با توجه به این تعریف، فعل «ازدواج کرده بود» را چگونه کلمه دوم فعل ساده محسوب کنیم. این مشکلی است که دانشجویان در درک فعل مرکب دچار می‌شوند، در رجوع به کتاب‌های دستور خودمان، تعریف فعل مرکب با شفافیت آمده است، نمونه زیر تعریف خانلری از فعل مرکب است که کلمه دوم را فعل ساده بیان نکرده است و به طور مشخص نوشته است، فعلی که صرف می‌شود «اصطلاح فعل مرکب را به افعالی اطلاق می‌کنیم که از دو کلمه مستقل ترکیب یافته‌اند. کلمه اول اسم یا صفت است و تغییر نمی‌پذیرد، یعنی صرف نمی‌شود. کلمه دوم فعلی است که صرف می‌شود و آن را هم‌کرد می‌خوانیم» (خانلری، ۱۳۸۷: ۱۲۷) همین تعریف می‌توانست الگوی آموزش مؤلفان کتاب باشد. این تعاریف برای زبان‌آموزان نامفهوم بود و در نظرسنجی گفتند، فعل مرکب فارسی را درک نکردند.

این اشتباه در آموزش مضارع التزامی نیز دیده می‌شود، در پارسا^۱ بعد از آموزش مضارع اخباری، مضارع التزامی را در سه درس با ترکیب واژه‌های «باید» «توانستن» و «خواستن» آموزش داده‌اند. در درس پانزدهم، ساخت مضارع التزامی را با الگوی «باید» توضیح داده‌اند (کولی‌وند و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۱۸) در ابتدای درس شانزدهم، نوشته‌اند انتظار می‌رود دانشجو پس از خواندن این درس «با ترکیب توانستن + مضارع التزامی» کاربرد و نکات آن آشنا شود (همان: ۱۲۲) وقتی به بخش دستور رسیدند، نوشته‌اند «برای توانایی انجام کار بعد از صرف فعل «توانستن» از فعل مضارع التزامی استفاده می‌شود» در توضیح قاعده نیز نوشته‌اند «فعل مضارع التزامی = ب + بن مضارع + شناسه» (همان: ۱۲۶) در درس بعدی نیز فعل خواستن را با مضارع التزامی آورده‌اند و نوشته‌اند: «برای اراده انجام کار بعد از صرف فعل خواستن از فعل مضارع التزامی استفاده می‌شود» (همان: ۱۳۴) در حالی که برای تأکید، احتمال، تمنا و خواهش و آرزو در زبان فارسی فعل مضارع التزامی استفاده می‌کنیم و مؤلفان می‌توانستند با یک قاعده مشخص کاربرد مضارع التزامی را در زبان فارسی بیان نمایند و الگوی مضارع التزامی بعد از باید، توانستن و خواستن را در تبیین فعل در هر درس بیاورند اما اینکار را نکرده‌اند. قبل از آموزش مضارع التزامی نیز در درس‌های قبلی این فعل متعدد استفاده شده است در حالی که زبان‌آموز هنوز با آن آشنا نشده است. مثل درس دوازدهم که در یک صفحه، ساخت عبارت «می‌آیی برویم» را آورده‌اند و چند جمله با این ساخت توضیح داده‌اند و فارسی عامیانه برویم را بیان کرده‌اند (همان: ۹۳). زبان‌آموزان مورد مطالعه، وقتی چنین فعلی را دیدند، تعجب کردند و ناچار مضارع التزامی به آنها، آموزش داده شد. همه آنها این الگوی آموزش مضارع را نپسندیدند و در نظرسنجی گفتند مضارع التزامی را از روی مضارع اخباری یاد می‌گیرند فقط موارد کاربرد دو مضارع و تفاوت استفاده را به آنها بگویم. لذا هر دو مضارع با تفاوت کاربردشان در جمله‌های فارسی، آموزش داده شد.

- عدم آموزش منطقی فارسی گفتاری.

بخشی از آموزش کتاب در مورد زبان عامیانه و آموزش فارسی گفتاری است که به صورت ضمنی در اثنای آموزش‌های دیگر یاد داده می‌شود. مؤلفان با ارایه الگوهایی برای تبدیل افعال از فارسی معیار به فارسی محاوره، مطالبی نوشته‌اند، آموزش آن‌ها در برخی از افعال انجام شده است و با آوردن یک فعل یا دو فعل، فارسی گفتاری آن را آموزش دادند. آموزش آن‌ها نیز قاعده‌مند نیست و فقط ظاهر گفتاری آن را نوشتند. در حالی که می‌توانستند یک قاعده کلی بگویند که شامل یک گروه افعال یا چندین فعل باشد، این آموزش در زبان آموزی به غیرفارسی زبانان، می‌توانست یک الگوی آموزشی مطرح شود. از جمله اینکه ما در زبان فارسی، در افعال صیغه مفرد غایب (سوم شخص مفرد) شناسه فعل نداریم و در این افعال برای تبدیل فعل به محاوره، حرف نهایی فعل که «د» باشد، حذف می‌شود و به جای آن «ه» نوشته می‌شود در واقع با حذف شناسه و اضافه کردن حرف «ه» به محاوره تبدیل کنیم. در استثنا نیز فعل «است» که با حذف آن، «ه» نوشته می‌شود.

مثلاً می‌شود: می‌شه؟ // می‌رود: می‌ره // می‌خورد: می‌خوره // می‌خواهد: می‌خواهه // چیست: چیه و... این یک قاعده است. مؤلفان می‌توانستند در یک قاعده کلی تبدیل فارسی معیار به عامیانه این توضیحات را بدهند. اما این مساله را یکبار در درس سوم در قاعده تخفیف‌الفعل مثال «چیست: چیه» نوشته‌اند: «در فارسی گفتاری «است»، به صورت «ه» تلفظ می‌شود و «چیست» به صورت «چیه» تلفظ می‌شود» (کولی‌وند و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۴) بار دیگر در درس شانزدهم همین کتاب، در گفت‌وگویی چند جمله با فعل «می‌شود» نوشته‌اند و در ادامه بیان کرده‌اند «در فارسی محاوره «می‌شود»، «می‌شه» تلفظ می‌شود (همان: ۱۲۵)

همچنین در عامیانه‌گویی افعال در زبان فارسی با حذف مصوت بلند یا حذف یک حرف می‌توان تبدیل به محاوره کرد، مثل افعال «می‌توانم: می‌تونم»، «می‌خوانم: می‌خونم»، «می‌خواهم: می‌خوام»، «می‌شوم: می‌شم»، در مواردی این قاعده موجود نیست مثل فعل «می‌نویسم» حرف «و» حذف نمی‌شود دلیل نیز روشن است که حرف «و» جزو بن فعل است و در محاوره‌گویی ریشه فعل حذف شدنی نیست. این موارد می‌توانست در قالب یک قاعده عامیانه‌گویی با فارسی گفتاری آموزش داده شود. اما مؤلفان به صورت موردی، برخی افعال را با فارسی گفتاری آموزش دادند. زبان‌آموزان مورد مطالعه معتقد بودند در هر زبانی یک الگوی منطقی وجود دارد و سؤال‌شان این بود قاعده فارسی گفتاری چیست که با توضیحاتی مثل تبدیل شناسه به «ه» بیان کردند، همه افعال سوم شخص مضارع را می‌توانند بدین صورت به محاوره تبدیل کنند.

– عدم توجه به عنوان‌گزینی واژه‌های دستوری

در این کتاب‌ها، در عنوان‌گزینی واژه‌های دستوری ناهماهنگی دیده می‌شود. این ناهمسانی شاید با آگاهی صورت گرفته باشد اما در آموزش موجب نارسایی گردیده و باعث ابهام شده است. اغلب واژه‌های عربی و فارسی را به صورت ناهماهنگ به کار برده‌اند. در پارسا ۱، درس پنجم، در بخش دستور، عنوان «ضمیر گسسته و متصل» نوشته‌اند (کولی‌وند، ۱۳۹۸: ۳۸) که واژه‌گزینی عربی و فارسی است. این عنوان‌گزینی گرچه صحیح است اما یکدست نیست در همخوانی واژه‌ها «ضمیر منفصل و متصل» یا «ضمیر گسسته و پیوسته» متناسب است، این اشتباه در بحث ماضی و مضارع نیز تکرار شده است. مؤلفان گاه واژه فارسی و عربی آن‌ها را کنار هم آورده‌اند. از جمله در پارسا ۱ «درس هجدهم» قبل از شروع درس در ابتدا واژه «ماضی» را استفاده کرده‌اند (همان: ۱۳۷) اما در بخش آموزش دستور واژه

«گذشته» را نوشته‌اند (همان: ۱۴۲) همانجا در مقایسه ماضی و مضارع، برای مضارع، عبارت «حال اخباری» نوشته‌اند و برای ماضی واژه «گذشته» را انتخاب کردند. این ناهمخوانی در کتاب پارسا ۲ هم مشهود است.

- توضیح مختصر آموزش دستور

حُسن آموزش دستور در کتاب این است که آموزش برخی افعال با عنوان «یادآوری» تکرار شده است مثل آموزش فعل ماضی که در پارسا ۱ درس هجدهم (کولی‌وند و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۶۲) انجام گرفته بود. بار دیگر در درس چهارم پارسا ۲، ساخت ماضی را آموزش داده‌اند (کولی‌وند و همکاران، ۱۴۰۲: ۳۱) اما افعالی مثل مضارع مستمر، ماضی نقلی، ماضی مستمر، ماضی بعید، فعل مجهول نیازمند آموزش دقیق‌تری هستند که به دلیل آموزش کم و ناهماهنگی با تمرین‌ها، نیازمند بازنگری است. به‌ویژه اینکه برخی افعال مثل ماضی نقلی در فارسی گفتاری همانند ماضی ساده است، گاه ماضی ساده را به جای ماضی بعید می‌توان نوشت، در مهارت گفتاری مضارع مستمر را می‌توان مضارع اخباری استفاده کرد. دانشجویان توانایی جوابدهی تمرین‌های کتاب را نداشتند و اغلب بدون درک صحیح و صرفاً با الگوی دستوری پاسخ را می‌نوشتند چنانکه بدون راهنمایی استاد نمی‌توانستند جواب را بنویسند. در کاربرد افعال اغلب اشتباه می‌کردند و تفاوت کاربرد انواع ماضی را درک نمی‌کردند و در نظر سنجی‌ها به اینکه چرا باید افعال فارسی را بخوانند، انتقاد داشتند. نظر آن‌ها این بود که آموزش کتاب بر پایه دستور فعل است و فکر آن‌ها مداوم در پی حل تمرین است. تمرین‌ها نیز نارسا است. انتقاد آن‌ها از دستور در پارسا ۲ بیشتر بود.

نمونه مثل تمرین ماضی بعید در درس نوزدهم پارسا ۲ که اغلب دانشجویان در حل آن دچار سردرگمی شدند. در این درس به صورت یادآوری بار دیگر ماضی بعید آموزش داده شده است، مؤلفان در یادآوری ماضی بعید موارد کاربرد آن را بیان کردند و نوشتند ماضی بعید معمولاً دو کاربرد دارد. ۱: بیان فعلی که در گذشته دور اتفاق افتاده باشد، ۲: بیان فعلی که قبل از فعل دیگر اتفاق افتاده باشد. (همان: ۱۵۱) سپس تمرین آورده‌اند و خواسته‌اند در جای خالی، فعل مناسب نوشته شود. دانشجویان اغلب در تمرین‌ها به جای ماضی بعید، ماضی ساده نوشتند و انتقاد می‌کردند وقتی می‌توان با ماضی ساده، محتوا را برسانند، چه لزومی به کاربرد ماضی بعید است.

یکی از تمرین‌ها چنین است: «پسرم تکالیفش را امروز سریع... (انجام دادن) و برای بازی خیلی زودتر به پارک... (رفتن). دانشجویان در جای خالی «انجام داد» و «رفت» نوشتند و گفتند حرف عطف «و» وجود دارد، فعل دو جمله یکی است و قید «امروز» برای ماضی نیست. در حالی طبق آموزش مؤلفان باید که کاری که از قبل شروع شده، ماضی بعید می‌نوشتند.

نقاط ضعف در تمرین‌ها و تکلیف‌ها

در بازخورد آموزش به‌ویژه در بخش دستور، وجود تمرین ضروری است و مؤلفان کتاب پارسا با آگاهی از این موضوع سعی کرده‌اند در هر درس، تمرین‌هایی با موضوع درس قرار بدهند و بهترین روش در نهاده کردن آموزش زبان‌آموزان است که نویسندگان اینکار را کرده‌اند. اما در مواردی معایبی در این بخش دیده می‌شود که نیازمند دقت دوباره و اصلاح می‌باشد. معایبی از جمله نبود تمرین برای آموزش نکته دستوری، عدم تطابق تمرین با آموزش، عدم هماهنگی تمرین با محتوای درس، موارد مهمی است که زبان‌آموزان مورد مطالعه در نقد تمرین‌های کتاب اظهار کرده‌اند.

- در درس هشتم کتاب پارسا ۱ که در موضوع کارهای روزانه است و ایام هفته و مضارع اخباری آموزش داده شده است. در تمرینات آخر کتاب سؤالات در مورد ساعت است مثلاً نوشته‌اند «تو ساعت چندناهار می‌خوری» (کولی - وند و همکاران، ۱۳۹۸: ۶۴) در حالی که آموزش ساعت در درس نهم می‌باشد.

- در پارسا ۲، درس اول، در موضوع مضارع مستمر، در تمرین، با عنوان «جای خالی را با فعل مضارع مستمر تکمیل کنید». در همه گزینه‌ها فعل امر نوشته‌اند و زبان‌آموز طبق آموزش طریقه ساخت مضارع از فعل امر در پارسا ۱ تمرینها را جواب می‌دهد اما در تمرین شماره ۵، مصدر را در کنار فعل امر نوشته‌اند. دانشجو در تبدیل مصدر به فعل مضارع دچار مشکل می‌شود. (کولی‌وند و همکاران، ۱۴۰۲: ۷)

- در درس دوم پارسا ۲ (همان: ۱۰) تمرینی آورده‌اند که نوشتن آن یادگیری مضارع التزامی را می‌طلبد. آموزش مضارع التزامی در پارسا ۱ با دو فعل از «خواستن» و «توانستن» آموزش داده شده بود اما در این تمرین عبارت‌های تازه‌ای مثل «لطف می‌کنید»، «امکان دارد» و... آورده‌اند که مستلزم توضیح است. مؤلفان می‌بایست در پارسا ۱ به طور کامل آموزش می‌دادند یا در این درس در ادامه پارسا، ساخت خواهش و تمنا را با مضارع التزامی توضیح می‌دادند. یا با یک یادآوری مشکل حل می‌شد

- در درس دوم پارسا ۱، تخفیف فعل «است» را توضیح داده‌اند. بعد از آموزش، چند تمرین آورده‌اند و از زبان‌آموزان خواسته‌اند جمله‌هایی که در حالت تخفیف است به شکل نوشتاری زبان بنویسند. (کولی‌وند و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۵)

در جمله شماره ۴: نوشته‌اند: «شما معلمی» که جواب صحیح این است «شما معلم هستی» اما در نوشتن این جواب دانشجو با این مشکل مواجه شده که برای ضمیر «شما»، شناسه علامت «ید» است اما چرا در این جمله «ی» در شناسه آمده است. در جواب توضیح داده شد که برای احترام و تفخیم در زبان فارسی به جای ضمیر «تو» می‌توان از ضمیر «شما» استفاده کرد و مسلماً منظور مؤلفان نیز همین بوده است اما توضیحی در این باره نیاورده‌اند. این توضیحات می‌بایست در بخش تصریف فعل به عنوان مطابقت فعل و فاعل در شناسه بیان می‌گردید. هم‌چنین در صفحه ۱۴ کتاب، با عنوان «فارسی نوشتاری»، «فارسی گفتاری» تخفیف شناسه «است» را آورده‌اند و نوشته‌اند در فارسی گفتاری «است» با «ه» تلفظ می‌شود. در ادامه چند تمرین آورده‌اند. نوشته‌اند جمله‌های زیر را از فارسی گفتاری به فارسی نوشتاری تبدیل کنید. در شماره ۴ نوشته‌اند «شما چکاره‌ای؟» که با آموزش تخفیف «است» منطبق نیست. و همانند مثال بالا عدم مطابقت فعل و فاعل دیده می‌شود که با توضیح این نکته که ضمیر «شما» در تفخیم و احترام به جای ضمیر «تو» می‌آید، مسأله حل شد البته گفته شود در این صفحه صرفاً تخفیف سوم شخص مفرد را گفته‌اند اما این تمرین سوم شخص مفرد نیست. هم‌چنین در همین صفحه تمرین شماره ۵ نوشته‌اند «دوست شما چکاره‌اس؟» این صورت نوشتاری عامیانه بدون قاعده است و در فارسی گفتاری نیز اغلب به صورت «چکاره است» نوشته می‌شود. که کاملاً مورد سردرگمی دانشجویان کلاس شد.

- در پارسا ۲، درس سیزدهم (کولی‌وند و همکاران، ۱۴۰۲: ۱۰۳) ماضی مستمر را آموزش داده‌اند و در تمرین نوشته‌اند از مصدرهای زیر ماضی مستمر و ماضی ساده بنویسید. همه سؤالات مصدر دارد اما در تمرین شماره ۸ نوشته‌اند: «عبور از چراغ قرمز» / جریمه کردن پلیس» در حالی که باید نوشته می‌شد «عبورکردن از چراغ قرمز»

- در درس دوم پارسا ۲ (همان: ۱۵) در بخش «بیاموزیم» ضمیر مشترک را آورده است اما تمرینی برای آن در نظر نگرفته‌اند

- در درس هجدهم پارسا ۲ (همان: ۱۳۸) که در موضوع تحصیل است. عنوان رشته‌های مختلف تحصیلی را ذکر کرده‌اند و سپس به عنوان تکلیف خواسته شده که عنوان متخصص این رشته‌ها را بنویسند. در توضیح کوتاهی نوشته‌اند با اضافه کردن «مند» و «دان» به رشته تحصیلی یا کم کردن یک یا چند حرف از واژه، می‌توان متخصص رشته را نوشت. مثلاً رشته روان‌شناسی را با کم کردن حرف «ی» «روان‌شناس» می‌شود. با این قاعده زبان‌آموز به راحتی جواب را می‌نویسد اما در گزینه ۱۳ رشته تحصیلی «علوم اسلامی» را نوشته‌اند که نه با کم کردن حرف و نه با اضافه کردن «مند» و «دان» متخصص این رشته کلمه نداریم و سرانجام زبان‌آموزان «اسلامدان» نوشتند که رایج نیست. واژه صحیح و رایج در زبان فارسی «اسلام‌شناس» است اما پسوند «شناس» در توضیحات مؤلفان نیست.

- در مواردی نیز تمرین بسیار ساده است، در پارسا ۱ درس نوزدهم که در مورد ایران‌شناسی است بخش خودآزمایی دو سوال دارد با این مضمون «اسم کشور شما چیست؟» «اسم شهر شما چیست؟» (کولی‌وند و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۵۲) می‌توانست با موضوع ایران سوال باشد مثلاً به کجای ایران سفر کرده‌اند، چه تجربه‌ای دارند.

- در پارسا ۲ درس هجدهم، جمله شرطی را آموزش داده‌اند. در چگونگی جمله شرطی نوشته‌اند، جمله اول حال التزامی باشد و جمله دوم مضارع اخباری نوشته شود. در ادامه آموزش طبق معمول ساختار کتاب، تمرین آورده‌اند. در تمرین «ب» کلمات بهم ریخته‌ای آورده‌اند که زبان‌آموز طبق جمله شرطی باید مرتب کند. در این کلمات مضارع التزامی و مضارع اخباری نیست، فعل ماضی و فعل امر به کار برده‌اند. جواب چنین است «اگر به مسجد رفتی برای من هم دعا بکن» دانشجویان مورد مطالعه در جوابدهی این تمرین ناراحتی می‌کردند که چرا تمرین‌ها خارج از قاعده دستوری گفته شده است.

نقاط ضعف در محتوا و تصاویر

کتاب از نظر محتوایی و تصاویر در معرفی ایران، آداب و رسوم فرهنگ ایرانی اسلامی موفق عمل کرده است. نویسندگان نیز در مقدمه کتاب پارسا ۱ بیان کرده‌اند، جامعه ایران را به عنوان جامعه جهانی در نظر گرفته‌اند و توجه‌شان به نکات مشترک فرهنگی در جوامع است. در محتوا نیز سعی کرده‌اند در مجموعه سه پارسا، به ادبیات غنی ایران توجه نمایند و نمونه‌هایی مشخص در معرفی جامعه ایران آورده‌اند. از جمله معرفی شهرها و اماکن سیاحتی زیارتی، تغذیه و آداب و رسوم قومیت‌های ایران و غیره در بطن محتوایی کتاب دیده می‌شود و نقاط قوت کتاب است. اما در مواردی نقاط ضعفی وجود دارد که این نقاط ضعف در نظرسنجی زبان‌آموزان به دست آمد و در واقع از دیدگاه زبان‌آموزان می‌باشد.

یک نارسایی در تصویرهای کتاب است. تصویرسازی و انتخاب تصاویر مناسب در آموزش زبان با هدف سهولت آموزش و انطباق محتوا با تصویر ضروری است. علاوه بر این، معرفی غیرمستقیم جاذبه‌های گردشگری، میراث فرهنگی، شناخت جغرافیای ایران و آثار تاریخی، آداب و رسوم و... با تصاویر امکان‌پذیر است. «برپایه نظریه‌های یادگیری شناختی، عناصر دیداری اگر به درستی به کار روند، نقش بسزایی در پشتیبانی از یادگیری دارند. از این‌رو، طراحان آموزشی باید توجه ویژه‌ای به کمیت و کیفیت کاربرد آثار دیداری نشان دهند. همکاری طراحان آموزشی و

طراحان تصویری، به افزایش مواد درسی متناسب با اهداف آموزشی می‌انجامد» (احمدی و همکاران، ۱۳۹۹: ۱۳۴) مؤلفان کتاب نیز در این راستا سعی کرده‌اند تصاویر همسو با محتوای آموزشی باشد و در ضمن آن فرهنگ مسلط ایران را با تصاویر به مخاطبان غیرفارسی زبان انتقال دهند و موفق عمل کرده‌اند اما در مواردی نارسایی محتوایی دیده می‌شود. این نارسایی در عدم تطابق محتوایی با گروه سنی زبان‌آموزان، عدم دقت به انتقال فرهنگ ایرانی و اسلامی، انتخاب تصویری ناهمسو با موضوع درس قابل بیان است. موارد زیر چند نمونه از این نارسایی‌هاست.

- در درس هفدهم پارسا ۱ که مربوط به تصمیم‌ها است تصویر عنوان درس، تصویر پسر بچه‌ای در حال اندیشیدن است که متناسب سن زبان‌آموزان که اغلب در سن دانشجو و جوان هستند، مناسب نیست. در خود درس نیز تصویر کودکی است که در ذهن خود به چندین شغل می‌اندیشد. البته تصویر با محتوای آموزشی که در تصمیم‌گیری در مورد شغل آینده است، مناسب است. در بخش «خواندن» متنی با موضوع «وقتی بزرگ شدم» آمده است که از زبان کودکان نوشته شده و با تصاویر نقاشی کودکانه آمده است. بعد از اتمام متن، تمرین این است «شما در آینده می‌خواهید چکاره شوید؟ لطفاً سخنرانی کنید» (کولی وند و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۳۵) این محتوا مسلماً برای گروه سنی دانش‌آموز مفید است و مخاطب ایرانی را یاد انشای دانش‌آموزی می‌اندازد. اکثر زبان‌آموزانی که در کشور حضور دارند، رده‌های سنی دانشجو یا طلبه هستند که در رشته‌های مختلف درس می‌خوانند و متخصص می‌شوند. آینده آن‌ها مشخص است و اینکه در آینده چکاره می‌خواهند بشوند، برایشان سؤال مناسب نیست، در سنجش دانشجویان مورد مطالعه نیز جواب آن‌ها به این سخنرانی و انشا نوشتن در مورد آن علاقه نشان ندادند و گفتند ما بچه نیستیم این متن بچه‌گانه است. اغلب آن‌ها نیز شغل داشتند و کمتر از چند درصد آن‌ها صرفاً دانشجو بودند. این ناهماهنگی در تصویر درس هجدهم پارسا ۲ که در موضوع «تحصیل» دیده می‌شود. در این درس، تصویر از یک مدرسه دبستان دخترانه گذاشته شده است. در حالی که طبق آموزش به دانشجویان خارجی می‌توانست تصویری از دانشگاه باشد.

در پارسا ۲ درس ۱۱ که در مورد کودکی است. در بخش «بحث آزاد» (کولی وند و همکاران، ۱۴۰۲: ۸۵) مبحثی با موضوع کارکردن کودکان آورده‌اند و تصویر کتاب نیز تصویری از چند کودک کاری است که در خیابان گلفروشی می‌کنند. همه می‌دانیم بحث کودکان کار یک معضل اجتماعی است که اغلب این کودکان به خاطر فقر و نداشتن خانواده سالم کار می‌کنند. تمام دانشجویان مخالف کارکردن کودکان شدند و از وجود چنین کودکانی در کشور ایران اظهار ناراحتی کردند و به جمله‌هایی که در مورد موافقت با کار کردن کودکان بود، خندیدند و ناراحت شدند.

مؤلفان می‌توانستند، کار کردن کودکان را به عنوان کمک به خانواده و در کنار خانواده مورد بحث قرار بدهند و تصویر مناسب فعالیت کودک در محیط خانه را انتخاب کنند، ناهمخوانی تصویر با موضوعی که اگرچه در ذهن مؤلفان فعالیت کودکان در دوران کودکی بود، از نظر محتوا نامناسب می‌نماید. در محتوا نیز نظر موافقان کارکردن کودکان، مورد نقد دانشجویان قرار گرفت و همگی مخالف کارکردن کودکان شدند. یک مورد عین جمله دانشجو ذکر می‌گردد «کار در کودکی تجربه به دست آوردن نیست بلکه فقر و تنهایی است»

- در درس هشتم پارسا ۲ (همان: ۵۸) که در موضوع «جاذبه‌های گردشگری» است، تمرینی آمده است که از زبان آموزان خواسته شده متن زیر را با کلمات موجود تکمیل کنند. متن در مورد سفر به مشهد مقدس است. از زبان فردی است که همراه با پدرش، به مشهد سفر کرده است. روز اول به حرم امام رضا (ع) رفته است و بعد از زیارت به موزه رفته است و بعد از آنجا در بازار رضا خرید کرده و روز بعد به پارک کوه سنگی رفته است و در آنجا عکس گرفته

است سپس به شهر خود برگشته است. در اثنای آموزش این متن و حل تمرین، چندین دانشجو که به مشهد سفر کرده بودند، گفتند چرا عکس در حرم امام رضا(ع) نگرفته‌اند چرا در پارک عکس گرفته‌اند، حرم امام رضا قشنگ است و عکس در حرم یادگاری خوبی از سفر مشهد است. برخی از دانشجویان نیز گفتند چرا تصویر پارک کوه‌سنگی نیست. در جواب دانشجویان، پارک کوه‌سنگی به عنوان جاذبه گردشگری مشهد که کمتر شناخته شده، توضیحاتی داده شد و تصاویری از پارک برای آن‌ها نشان داده شد تا با علاقه‌مندی به گردشگری در سفر به مشهد به آنجا بروند اما نظر و دیدگاه آن‌ها نشان می‌داد حتی در تمرین‌های کتاب نیز دقت زبان‌آموزان به محتوا است. هم‌چنین نقد آن‌ها از محتوای تمرین بیانگر این بود که آن‌ها از متن کتاب، فرهنگ ایران آشنا می‌شوند و مسلماً کتابهای آموزش زبان فارسی باید به طور غیر مستقیم فرهنگ ایرانی اسلامی را به مخاطبی که شناختی از ایران ندارد، بشناساند. مؤلفان پارسا در این زمینه تلاش کرده‌اند اما چنین نکته‌های کوچکی، آسیب‌شناسی این کتاب است.

یک بخش محتوا نیز، محتوایی است که زبان‌آموزان آن را «صعب» (سخت) نامگذاری کرده‌اند. مثل درس بیستم پارسا ۲ که با عنوان «داستان» با این انتظار که زبان‌آموزان در این درس با ضرب‌المثل‌های ایرانی آشنا شوند، چندین داستان ذکر کرده‌اند. خوانش داستان برای دانشجویان مورد مطالعه، دوست داشتنی بود اما سختی کار آنجا بود که مؤلفان به عنوان تمرین چند محتوی داستانی آورده‌اند و از زبان‌آموز خواسته‌اند با خوانش آنها، یک ضرب‌المثل مناسب برای آن بنویسد (همان: ۱۵۵) گرچه ضرب‌المثل‌ها در داستان قبلی آمده است اما هیچکدام از دانشجویان مورد مطالعه نتوانستند بدون کمک و راهنمایی به این تمرین جواب بدهند، این تمرین را به دانشجویان زبان و ادبیات فارسی دادیم اما آن‌ها هم نتوانستند به راحتی با خواندن داستان، ضرب‌المثل را بگویند. مؤلفان می‌توانستند چند ضرب‌المثل در ادامه بیاورند تا زبان‌آموز ضرب‌المثل مناسب متن را انتخاب کند. مسلماً یک غیر ایرانی به راحتی نمی‌تواند با خواندن داستانی، ضرب‌المثل ایرانی بداند و این موضوع خارج از مساله زبان‌آموزی، برای کسانی مناسب است که به زبان فارسی اشراف یافته‌اند و در این زبان تحقیق می‌کنند.

نتیجه‌گیری

در مقاله حاضر با رویکرد انتقادی، دو کتاب پارسا ۱ و ۲ از مجموعه کتاب‌های آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان از نظر ساختار دستوری و محتوا و تصاویر با رویکرد انتقادی مورد بررسی قرار گرفت. آنچه در نتیجه‌گیری باید گفته شود، لزوم بازنگری کتاب و اصلاح آموزشی، محتوایی و تصاویر کتاب است. زبان‌آموزانی که هر دو کتاب را مطالعه کردند، با مصاحبه غیرساختاری نظرسنجی شدند و آن‌ها به هر دو کتاب انتقاد داشتند. در برقراری ارتباط با کتاب، نیازمند توضیحاتی خارج از کتاب از سوی مدرس بودند به‌ویژه در شروع درس زبان‌آموزانی که شناخت قبلی از زبان فارسی نداشتند، مطالب کتاب را درک نمی‌کردند و نیاز بود آموزشی فراتر از آموزش کتاب باشد تا بتوانند مطالب را درک نمایند.

منابع

- احمدی، حبیب، باباسالاری، زهرا، یزدانی، سعید، ربیع، علی. (۱۳۹۹) «بررسی تصاویر درس‌نامه آموزش زبان فارسی بر اساس رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی»، پژوهش‌نامه آموزش زبان فارسی به غیر فارسی زبانان، ش ۱: صص ۱۲۹ - ۱۴۸
- خانلری، پرویز (۱۳۸۷) تاریخ زبان فارسی، تهران: فرهنگ نشر نو
- رئیزی مبارکه، نفیسه (۱۳۹۹) «ارزیابی محتوای دستوری مجموعه کتاب‌های آموزش نوین زبان فارسی» ش ۳۷: صص ۳۹ - ۶۸
- صحرائی، رضامراد (۱۳۹۹) زبان فارسی را چگونه آموزش دهیم، تهران: نشر نویسه پارسی.
- کولی وندی، احمد، فاطمی منش، علی، پورمند، علی (۱۳۹۸) «پارسیا ۱ مهارت‌های یادگیری زبان»، قم: مرکز بین‌المللی ترجمه و نشر المصطفی (ص)
- کولی وندی، احمد، فاطمی منش، علی، پورمند، علی، کرمانی، معصومه، مختاری، شهره (۱۴۰۲) «پارسیا ۲ مهارت‌های یادگیری زبان»، قم: مرکز بین‌المللی ترجمه و نشر المصطفی (ص)
- معینی، علی اصغر، فاطمی منش، علی. (۱۴۰۲). ارزیابی محتوای دستور در کتاب «پارسیا» فارسی عمومی (۱) در سطح مقدماتی، بر اساس رویکرد دستور آموزشی. مطالعات آموزش بین‌المللی زبان فارسی، ش ۸: صص ۲۸۳ - ۲۳۸

A Critique of the Structure and Content of Persian Language Teaching Books (Case Study: Parsa 1 and 2 Books)

Abstract

In this article, the structure and content of Parsa 1 and Parsa 2 (a collection of books for teaching Persian to non-Persian speakers) have been analyzed with a critical approach. Data collection is done through library research and the article is written in a descriptive method, but in order to evaluate the language learning of the learners, unstructured interviews with a qualitative research method were conducted during the training of two hundred language learners. The results of the research show :Parsa's book has weaknesses in convincing the audience. The most important shortcomings of the book are in the grammar teaching section, especially the teaching of verbs in Persian. These shortcomings are in the choice of title, inadequate explanation and lack of complete explanation of the grammatical rule, lack of coherence and logical structure of the teaching of verbs. The qualitative result of the unstructured interview with the language learners showed dissatisfaction in this section. In the section of images and content, the inconsistency of the image and the subject of the lesson in the overall assessment of language learners who are of student age needs to be reviewed and corrected. Another section that needs serious review is the book exercises, which in some cases are inconsistent with the teaching.

Keywords: Parsa's book, Persian language teaching, criticism, structure.

نشانه‌شناسی نام شخصیت‌ها در آثار داستانی مصطفی مستور

نیسی، نسرين

دانش‌آموخته دوره دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید چمران اهواز. اهواز. ایران

nasrinnaici611@yahoo.com

منوچهر جوکار

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید چمران اهواز. اهواز. ایران

m.joukar@scu.ac.ir

پورمظفري، داوود

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید چمران اهواز. اهواز. ایران

Dpoormozaffari@scu.ac.ir

چکیده

فلسفه و چرایی نام‌گذاری شخصیت‌ها در آثار داستانی، از موضوعات قابل تأمل در بررسی ذهنیت و آثار یک نویسنده است. در مقاله حاضر با تمرکز بر نام‌های شخصیت‌های داستانی در آثار مصطفی مستور و از طریق رمزگشایی دلالت‌های معنایی نام شخصیت‌ها به درک لایه‌های معنایی دیگری از متن داستانی رسیده‌ایم؛ معنایی که در یک نظام نشانه‌ای و در پیوند با سایر نشانگان متن درک می‌شود. این پژوهش با نگاهی نشانه‌شناسانه به آثار مستور از منظر نشانه‌شناسی چون سوسور در زبان‌شناسی بهره گرفته است. مقاله، نام‌ها را در چهار بخش بررسی کرده است. نام‌ها در هر کدام از این بخش‌ها، دلالت بر وجهی از معنا می‌کنند به این ترتیب که در تعدادی از داستان‌های مستور نام شخصیت با فکر مرکزی داستان پیوند دارد. در برخی دیگر، پیشینه اسطوره‌ای-تاریخی نام‌ها در پرداخت شخصیت‌ها و کنش‌های آنان تجلی یافته است. پیوند ضمنی نام برخی از شخصیت‌ها با رشد درونی و تطور آن‌ها در برخی دیگر از داستان‌ها خودنمایی می‌کند. سرانجام، انسجام‌بخشی به چند داستان مجزا از طریق نام‌دهی واحد به یکی از شخصیت‌های برجسته آن بهره دیگری است که نویسنده از گزینش آگاهانه نام شخصیت‌ها برده است. نتیجه آنکه انتخاب هدفمند نویسنده در نام‌گذاری شخصیت‌ها، داستان‌های او را به متونی چندلایه تبدیل نموده و به خواننده امکان می‌دهد تا از راه رمزگشایی رابطه نام شخصیت و محتوای داستان به خوانش‌های متکثری دست یابد، هم‌چنین نتیجه حاصل شده این است که رابطه نام و متن در آثار مستور پویا و ناشی از سیالیت زبان است. نام‌گذاری‌ها در راستای فضای بی‌ثبات و لغزنده داستان‌ها است که از عدم قطعیت جاری در گفتمان متن نشأت می‌گیرد.

کلیدواژه‌ها: نام‌شناسی، شخصیت داستانی، نشانه‌شناسی، مصطفی مستور.

۱. مقدمه

در بررسی داستان‌های هر نویسنده، نام‌گذاریِ شخصیت‌های داستانی و ارتباط یا بی‌ارتباطی آن با خودِ شخصیت و کار و کردار او مسأله درخور توجهی است. آثار داستانی مصطفی مستور، هم فراوانند و هم از تعدد شخصیت برخوردارند. گاه برخی شخصیت‌ها با یک نام در چند اثر حضور دارند. این نشان می‌دهد که انتخاب نام شخصیت‌ها برای نویسنده، مسأله مهم و از سرِ آگاهی و هم‌سو با منش و کنشِ داستانیِ شخصیت است. بدین روی در آثار مستور نوع کنش و واکنش شخصیت و نام او قابل بررسی است. هر نام یک نشانه است و نشانه حاملِ آگاهی است که ممکن است به ذهن خواننده سمت‌وسو بدهد. این آگاهی در بافتِ متن مستتر است و به کمک نشانه‌هایی درون‌متنی کشف می‌شود. در این آثار نام‌ها به عنوان نشانه‌هایی لفظی، داده‌هایی را به مخاطب منتقل می‌کنند و گاه تا حدودی مبانی فکری، جهان‌بینی، مذهب و اخلاق شخصیت داستانی را نمایندگی می‌کنند.

در عالم داستان‌نویسی چون نویسندگان از روی قصد و اراده گاه به خلق واقعیت‌ها به صورت آرمانی و گاه به صورت هجوآمیز و دست‌کاری شده می‌پردازند، بسیاری از نام‌ها و واقعیت‌ها با تعمد و طرح از پیش تعیین‌شده، دارای مفاهیم ضمنی، استعاری و کنایی هستند و بر حقایقی فراتر از سطح ظاهری و بافت طبیعی خود دلالت می‌کنند. (شیری، ۱۳۸۷: ۱۴۱).

برای خوانش ابعاد گوناگونِ متن باید به کمک نشانه‌شناسی با جهان متن ارتباط گرفت؛ «سوسور، دال و مدلول را لاینفک در نظر می‌گیرد. او این پیوند جدایی‌ناپذیر را نشانه‌ی زبان می‌نامد و می‌گوید هیچ دالی بدون مدلول‌اش هویت ندارد و اگر این دو به هم پیوند نخورده باشند، واحدی از نظام زبان را تشکیل نمی‌دهند» (صفوی، ۱۳۹۴: ۲۳). نشانه بر مفهومی از شخصیت دلالت می‌کند و ایده‌ای شکل می‌گیرد که در تکامل جهان داستان نقش مهمی دارد. این نشانه‌ها همواره در تقابل نمود می‌یابند و در ارتباط اجزاء با هم درک می‌شوند و در تنهایی بی‌معنا هستند؛ «هر نشانه زبان به این دلیل یک نشانه‌ی زبان به حساب می‌آید که با سایر نشانه‌های همان زبان فرق دارد. سوسور این تقابل را ارزش یک نشانه می‌داند و بر این باور است که ارزش هر نشانه، به رابطه‌ی تقابلی‌اش با سایر نشانه‌های یک نظام مربوط می‌شود.» (همان: ۲۳)

در پژوهش حاضر، پرسش و مسئله‌ی کانونی ما این است که آیا با مطالعه‌ی نوع نام‌گذاری‌ها در آثار مستور به یک نظام فکری می‌رسیم؟ به عبارت دیگر آیا نام‌ها مخاطب را به دریافتی ثانوی می‌رسانند؟ و اساساً نام‌ها در آثار داستانی این نویسنده چه ارتباطی با نوع شخصیت‌پردازی‌های او دارد؟

۲. پیشینه پژوهش

در مورد آثار مصطفی مستور از ابعاد مختلفی در سطوح کتاب، پایان‌نامه و مقاله کار شده است. از جمله کتاب سعی بر مدارِ اندوه (به کوشش سادات شریفی: ۱۳۹۲) شامل مجموعه مقالاتی از نویسندگان مختلف در نقد آثار مستور که در دو بخش تدوین شده است. بخش اول نقد و ارزیابی ۹ کتاب مصطفی مستور است و بخش دوم نیز بررسی‌هایی کلی در موضوع آثار این نویسنده است. در بخش نخست آثار عشق روی پیاده رو، روی ماه خداوند را ببوس، چند روایت معتبر، من دانای کل هستم، استخوان خوک و دست‌های جذامی، حکایت عشقی بی قاف، بی شین، بی نقطه، من گنجشک نیستم، تهران در بعد از ظهر و دویدن در میدان تاریک مین که به قلم منوچهر جوکار، امیرعلی نجومیان، فتح

الله بی‌نیاز، شهرنوش پارسی‌پور، بلقیس سلیمانی و احمد غلامی نقد شده است. در بخش دوم کتاب هم مقالاتی شامل بررسی سبک‌شناختی، محتوایی و روان‌شناختی آثار داستانی این نویسنده ارائه شده که در این بخش نقدهایی از افرادی چون مهدی ربی، زری نعیمی، آرش مشوقی و سادات شریفی منتشر شده است. در بسیاری از مقالات کار شده در این گردآوری، روی معنویت و ایمان در آثار، تأمل و بررسی صورت گرفته است.

پایان‌نامه بازنمایی دین و چهره‌ی دیندار در رمان‌های فارسی جدید تحلیل موردی رمان‌های مصطفی مستور، (ابراهیم‌زاده: ۱۳۸۹) مقطع کارشناسی ارشد، دانشگاه الزهرا (س) دانشکده علوم اجتماعی و اقتصادی. در این پایان‌نامه پژوهشگران به این مطلب پرداخته‌اند که دین در رمان‌های مستور بیشتر به شکل ایمان، معنویت و اخلاق بازنمایی شده است. هم‌چنین نقش شریعت و مناسک در این آثار کمرنگ بوده و فردیت مؤلفه‌ای قابل اعتنا در پرداخت شخصیت‌های داستانی است.

در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل روایت رمان روی ماه خداوند را ببوس با تأکید بر مسئله معنا» (حسن‌پور و مطبی: ۱۳۸۹). نویسندگان به این موضوع پرداخته‌اند که عقاید و میثاق‌های غیرقابل انکار و به طور کل نظام باورهای سنتی در نوعی آشفتگی فرورفته و انسجام باورها جای خود را به گسیختگی و شکاف در نظام‌های معرفتی افراد داده است. برآیند این وضعیت منجر به خسوف معنا در زندگی روزمره آدمیان شده است. نویسندگان با روش تحلیل روایت بر این موضوع تأکید کرده‌اند که یافتن بنیانی برای زندگی و رخداد‌های آن، موضوع محوری انسان معاصر است.

در زمینه نام‌شناسی نیز پژوهش‌هایی شایسته انجام شده است از جمله پایان‌نامه «نام‌شناسی در داستان‌های بهرام صادقی و گلی ترقی» نوشته اشرف‌السادات رشت‌بهشت (۱۳۹۴) که به مقایسه نام‌ها در آثار دو نویسنده پرداخته است. و پایان‌نامه «دلالت نامها و عناوین در شش اثر داستانی نویسندگان زن معاصر ایران، باتکیه بر آثار (غزاله علیزاده، بلقیس سلیمانی و ناتاشا امیری)» نوشته سمیه کریمی (۱۴۰۲) به موضوع نام‌شناسی پرداخته است و هم‌چنین در این زمینه می‌توان مقاله «نشانه‌شناسی نام شخصیت‌های نمایشی در نمایشنامه مرگ فروشد» نوشته سعید اسدی و فرهنگ فرید (۱۳۸۲) را نیز نام برد که به مقوله نام‌ها از منظر شمایی، نمایه‌ای و نمادین در شناخت شخصیت‌های نمایشی پرداخته است اما در موضوع نام‌شناسی شخصیت‌های آثار داستانی مستور هنوز پژوهشی صورت نگرفته است.

۳. بیان مسأله

مصطفی مستور از نویسندگان برجسته بعد از انقلاب است. او با خلق آثاری چون روی ماه خداوند را ببوس و چند روایت معتبر و من‌دانای کل هستم، جایگاه شایسته در ادبیات داستانی معاصر دارد. بسیاری از نام‌های داستانی در آثار او، با حوادث و نوع کنش شخصیت‌ها، هم‌خوانی و مطابقت دارد. تأمل بر نام‌ها و طبقه‌بندی آن‌ها و ردیابی مفهومی که قصد انتقال آن از این رهگذر را داشته، دغدغه اصلی در این پژوهش بوده است. در واقع و به طور اخص در این پژوهش به دنبال این نکته اساسی بوده‌ایم که نام‌های خاص و عام و القابی که مستور برای شخصیت‌های داستانی خود در نظر گرفته قصد انتقال چه مفاهیمی را دارند و هم‌چنین این مفاهیم، برگرفته از موقعیت داستانی شخصیت است یا یک خط سیر فکری ورای داستان و اسامی شخصیت‌ها جریان دارد؟ بر این مبنا رسیدن به یک طبقه‌بندی منسجم در آثار وی، ضرورت انجام این پژوهش نیز بوده است.

۴. مبانی نظری

نام‌ها می‌توانند به فهم بهتر ذهنیات نویسنده و دنیایی که در آثار خود خلق کرده و چرایی آن، یاری رسانند. «نام‌ها کارکردهای گوناگونی در زندگی انسان دارند و کارکرد آن‌ها نیز از تنوع بسیاری برخوردار است.» (شیری، ۱۳۸۷) نام هم‌چون رمز در متن آثار داستانی است و می‌تواند ابزاری برای رمزگشایی از متن داستان باشد. «نام‌شناسی داستانی از بخش‌های تازه علم نام‌شناسی است که به طور عمده به سیاست‌های نام‌گذاری و ارجاعی نویسنده داستان توجه می‌کند. ارجاع یا دلالت عبارت است از نامیدن، معرفی و یا اشاره به فردی، موضوعی و یا شیئی.» (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۶۳) «جورج لیکاف، زبان‌شناسی آمریکایی معتقد است که ارجاع در داستان به چهار شکل عمده زیر انجام می‌شود: ۱. اسم خاص ۲. توصیف ۳. اسم عام (یا نوع جنس) ۴. ضمیر.» (اخوت: همان) نحوه نام‌گذاری‌ها در آثار داستانی شکل‌های مختلفی دارد به این ترتیب که در آثار کلاسیک ادبیات داستانی بیشتر از اسامی عام بهره برده شده و در آثار مدرن و پست‌مدرن ادبیات داستانی که فردیت انسان‌ها بیشتر در مرکز نگاه و توجه اندیشمندان و مکاتب گوناگون قرار گرفته است، از اسامی خاص در نام‌گذاری شخصیت‌های داستانی استفاده شده است.

در پژوهش حاضر، با استفاده از دانش نشانه‌شناسی، نام هم‌چون نشانه در نظر گرفته شده و جهت درک معنای متن به تحلیل این نشانه‌ها روی آورده‌ایم. «نشانه چیزی است که نماینده چیز دیگری غیر از خودش باشد.» (نجفی، ۱۳۷۱: ۱۷) و نشانه‌شناسی رویکردی پژوهشی است که به درک نشانه‌ها و معنای پنهان در آن‌ها می‌پردازد. «دانش نشانه‌شناسی بر نظریه‌های زبان‌شناس مشهور سوییسی فردینان دو سوسور و فیلسوف آمریکایی چارلز ساندرس پیرس بنا نهاده شده است و با آنکه در سال‌های بعد پیشرفت‌های زیادی در نشانه‌شناسی روی داد اما مباحث مطرح شده توسط این دو اندیشمند همانند گذشته ارزش‌های بنیادی خود را حفظ کردند» (سجودی، ۱۳۹۳: ۱۲). «سوسور نوشته است که هر نشانه دوسویه دارد. سویه‌ای محسوس که آن را دال می‌نامیم و سویه‌ای پنهان دارد که آن را مدلول می‌نامیم. دال آن موردی است که باعث می‌شود گاه به خطا با نشانه یکی پنداشته شود. نشانه اعتباری اعجازگون دارد. حضور هم‌زمان چیزی موجود و محسوس با چیزی پنهان و غایب.» (احمدی، ۱۳۹۴: ۳۳) «نشانه‌شناسی اقدامی فرازبانی است که تلاش می‌کند زبان دوپهلو، مبهم و متناقض (مثلاً موجود در ادبیات) را به صورت فرازبانی معقول و بی‌ابهام توصیف کند.» (کالر، ۱۳۸۸: ۹۹) «نشانه‌شناسی دانشی است که بتوان با هر چیزی که آن را نشانه شناخت سر و کار دارد.» (قائم‌نیا، ۱۳۸۹: ۴۲) می‌توان گفت همان‌طور که «هیچ نشانه‌ای به تنهایی ارزش ندارد و هر نشانه ارزش خود را در ارتباط با سایر نشانه‌ها به دست می‌آورد، در واقع ارزش هر نشانه به ارتباط آن با سایر نشانه‌ها در درون نظام گفتمان زبان بستگی دارد.» (سجودی، ۱۳۹۳: ۱۶) نام‌ها نیز با توجه به سایر مؤلفه‌های داستانی معنا می‌یابند؛ نام در آثار داستانی مستور نشانه‌ای است که معناهای ضمنی بسیاری را با خود حمل می‌کند.

۵. روش اجرای پژوهش

ابتدا تک تک آثار داستانی مستور مطالعه شد سپس نام‌های شخصیت‌های مؤثر در روند داستان‌ها، رصد شد و در مرحله بعد ارتباط نام‌ها و حوادث و نوع تکامل و یا افول شخصیت در طی داستان بررسی شد و موارد همسان و مشابه در چهار طبقه، دسته‌بندی شد و نتیجه از مشاهده و تحلیل شباهت‌های رفتاری و پیامدهای آن به دست آمد. در واقع با مشاهده جزئی شواهد متنی به سمت درک یک کل منسجم حرکت کرده‌ایم. روش تحقیق در این نوشتار به صورت

آمیزه‌ای تلفیقی، منابع جمع‌آوری اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای از اسناد نوشتاری و روش داده‌پردازی، توصیفی و تحلیلی است.

۶. بررسی وجوه مختلف نام‌گذاری در آثار مستور

یکی از مؤلفه‌های کلیدی و تعیین‌کننده در آثار مستور، نام شخصیت‌های داستانی است. او به نام در آثار داستانی نگاهی سیال دارد. نام‌ها، معانی و کارکردهای مختلفی در آثار او دارند. برخی نام‌ها نشأت گرفته از چارچوب اندیشگانی این نویسنده است؛ به این معنی که گاهی نام، چکیده‌ای از اندیشه جاری نویسنده در متن داستانی است و با ریشه‌یابی و تحلیل نام، می‌توان خط محوری تفکر نویسنده را در متن داستان تبیین کرد. در مواردی نیز برخی نام‌ها به صورتی رمزآمیز در پیکره متن نشسته‌اند و به مدد نشانه‌های درون‌متنی کشف و درک می‌شوند و بخش‌های ظاهراً بی‌ارتباط با هم را در متن و در داستان‌های مختلف، به هم پیوند می‌دهند؛ به همین علت گاه یک شخصیت با نامی مشخص در چند داستان تکرار می‌شود. در آثار، نام شخصیت‌ها آیین دگرگونی‌های درونی آنهاست. اساساً گزینش این دست از نام‌ها انتخابی آگاهانه است برای بازنمایاندن تطور درونی شخصیت در بیرونی‌ترین وجه هویتی‌اش؛ یعنی نام. این معنا، گاه به صورت وجه کنایی نام نشان داده می‌شود و گاه از ابتدا به گونه‌ای انتخاب می‌شود که گنجایی تغییر را در بطن خود داشته باشد. در این گونه نام‌گذاری شکلی از بازی دیده می‌شود و نام، نقشی تعیین‌کننده در انتقال معنا می‌یابد. به این ترتیب که در دایره‌ای با یک گفتمان معین، معنایی مشخص دارد و با تغییر گفتمان، معنا و کارکرد آن هم عوض می‌شود. نام‌های آثار داستانی مستور را با توجه به موارد ذکرشده به شرح زیر دسته‌بندی کرده‌ایم:

۷. ۱. پیوند لفظی و معنایی نام با فکر مرکزی داستان

گاهی نام‌ها در آثار مستور دریچه ورود به بُعدی از جهان متن هستند و با تحلیل آن‌ها، شباهتی میان ایده شکل‌گیری شخصیت و مفاهیم مورد نظر نویسنده، دیده می‌شود.

۷. ۱. ۱. دانیال نازی

شخصیت دانیال نازی در دو رمان استخوان خوک و دست‌های جذامی و من گنجشک نیستم حضور دارد. او درگیر چالشی درونی است و به مصایب و شرور عالم و پلیدی آدم‌ها انتقاداتی جدی دارد. در داستان اول دانیال پریشان است و خواندن کتاب‌های فلسفی و هستی‌شناختی اندیشه او را به سؤال‌هایی جدی پیرامون حیات سوق داده است. در داستان من گنجشک نیستم این احوال ادامه دارد. او درحالی که در یک آسایشگاه روزگار می‌گذراند، خودکشی می‌کند. نام وی نمودی روشن از وضعیت درون اوست. به این ترتیب که نام دانیال برگرفته از یکی از پیامبران بنی اسرائیل، یادآور قوم یهود است و نازی حکومت هیتلری آلمان را در جنگ جهانی دوم به خاطر می‌آورد. در جایی از داستان به این جنگ اشاره‌ای صریح می‌شود:

سربازهای نازی این بار با دقت و سواس آمیزی چوب‌هایی را عمود بر آدم‌هایی که دراز کشیده‌اند روی آن‌ها می‌چینند. کمی دورتر، توده بزرگی از کفش‌ها و کلاه‌ها روی هم انباشته شده است. حالا دیگر ارتفاع ردیف‌های عمود بر هم آدم‌ها و چوب‌ها به بلندی قد سربازها رسیده است. کسی با بشکه‌ای روی کومه آدم‌ها و چوب‌ها مایعی می‌ریزد. کابلی

بلند می‌شود اما این بار نمی‌نشیند و از واحد ۷۰۵ می‌زند بیرون. سربازی کبریتی روشن می‌کند و می‌اندازد روی کومه آدم‌ها (مستور، ۱۳۹۷: ۶۲-۶۱).

در داستان دوم که دانیال نازی خودکشی می‌کند در واقع شکست دانیال‌ها از نازی‌ها رقم خورده است. همان‌گونه که هیتلر قوم یهود را در جنگ جهانی دوم به اسارت و بردگی گرفت و سوزاند، دانیال نیز در جنگ با خودش کشته می‌شود. نام دانیال نازی چکیده‌ای از مضمون یکی از خرده‌روایت‌های داستان اصلی است. دانیال نازی به نبردی درونی اشاره دارد. علاوه بر نبردی درونی در وجود شخصیت داستانی به طور ضمنی روایتگر تقابل نازی‌ها و یهودیان است. تقابلی که گرچه در آغاز مرگ یهودیان را رقم می‌زند، در ادامه به نابودی نازی‌ها می‌انجامد. مستور با استفاده از ظرفیت نام‌گذاری شخصیت‌ها کوشیده است روابط مفهومی و دلالت‌های معنایی متن را از حالت تک‌سطحی خارج کند و به آن امکان تکرار معنا بدهد.

۷.۱.۲. سوفیا سرمدی / سارا فارسی

داستان «چند روایت معتبر دربارهٔ برزخ» در مورد شخصی است که هم‌زمان عاشق دو نفر به نام‌های سوفیا سرمدی و سارا فارسی شده است. مفهوم جاری در متن داستان، در شاهد زیر نمود دارد:

مثل غوکی که از اعماق گل و لای بیرون بزند از بلاهت محض بیرون آمدم و آن فکر بزرگ و تکان‌دهنده را کشف کردم؛ این‌که هر زن انگار شاخه‌ای بود از درختی مقدس که در یکی از آن میلیون‌ها خانه افتاده بود. این‌که خوشبختی، همهٔ خوشبختی نه تکه‌ای از آن، یا داشتن تمام آن شاخه‌های سبز است یا هیچ‌کدام (مستور، ۱۳۹۸: ۷۵).

تفکر جاری در متن، بر این نکته تأکید می‌کند که همهٔ زن‌ها، جلوه‌های متکثر یک مفهوم برتر یعنی «زن» هستند و باید مفهوم زن را در کلیت آن دید. این مفهوم در دو نام سوفیا سرمدی و سارا فارسی، که هر دو معشوق‌های راوی هستند، عینیت یافته است. به این ترتیب که سوفیا از نام سوفیا سرمدی و فارسی از نام سارا فارسی، با تغییری در واج‌ها یکی هستند: (سوفیا / فارسی). در واقع بررسی واج‌های تشکیل‌دهندهٔ دو نام سوفیا سرمدی و سارا فارسی پس از حذف واج‌های مشابه نشان می‌دهد که نام نخست تنها در سه واج /و/، /م/ و /د/ اختلاف دارند. به عبارت دیگر این دو نام جز اندکی اختلاف در واج‌های تشکیل‌دهنده و تکرار نام‌نظم همان واج‌ها تا حد بسیار زیادی شبیه همدیگرند. انتخاب نام‌هایی حاوی تفاوت‌های اندک و مشابهت‌های بسیار برای این دو معشوقه تلاشی است در جهت تبیین «کشف بزرگ» عاشق مبنی بر این که همهٔ زن‌ها برآمده از شاخه‌های یک درخت مقدس‌اند. آشکار است که مستور کوشیده است از ظرفیت هم‌آوایی نام‌ها در جهت همانندی یا هم‌تباری زن‌ها بهره بگیرد و داستان خود را از حیث بیان‌گری چندلایه کند.

۷.۱.۳. تاجی خوشگله

نام «تاجی» دقیقاً همراه با وصف «خوشگله» در پیچه‌ای است به درک بُعدی از نگرش نویسنده به هستی در متن و طرز تفکر وی دربارهٔ تنها راه نجات انسان از چالش‌های زیستی و وجودی. نویسنده باور دارد تنها راه رهایی خوب بودن و خوبی کردن است: «هستی لایه‌لایه‌س. تو در تو و پر از راز و البته پیچیده. برای درک اون باید خوب بود. همین» (مستور، ۱۳۷۹: ۱۰۰)؛ «تنها کاری که می‌توانستیم بکنیم این بود که خوب باشیم.» (مستور، ۱۳۹۸: ۱۱۸).

یکی از مصادیق خوبی در آثار مستور زنان خانه‌دار هستند. آن‌ها دانش بسیاری درباره علوم ندارند. اما در متن داستان‌هایش تا مرز تقدس پیش رفته‌اند: «او حتا نمی‌داند زمین کروی است یا آب اقیانوس‌ها شور است» (مستور، ۱۳۹۸: ۱۲۳)؛ «مهتاب پرسید: پس بهشت کجاست؟ من دستش را گرفتم و به شیارهای کف دستش خیره شدم و با انگشت به یکی دیگر از شیارها اشاره کردم. گفتم: شاید این‌جا باشد» (همان: ۱۰۶). تاجی نمونه‌واری از همه زن‌های خانه‌دار است. او خدمتکار آسایشگاه است و مدام کار می‌کند. دانشی ندارد. پیر است. اما به‌غایت خوشگل است و چون «تاجی» در فضای تیره آسایشگاه می‌درخشد.

اولین بار دانیال اسم تاجی را گذاشت تاجی‌خوشگله. گفت اگر خوب نگاه کنیم، اگر ذره‌ای شعور بصری - که نمی‌فهمیدم و حالا هم نمی‌فهمم - برای کسی باقی مانده باشد باید بفهمد که خوشگل‌تر از تاجی موجودی در کل آفرینش نیست. به مادرش هم می‌گفت خوشگله. می‌گفت مادرش هم خوشگل است اما نه به اندازه تاجی (مستور، ۱۳۹۷: ۶۱).

با توجه به شواهد درون‌متنی و عنایت به بخش‌های مختلف داستان نویسنده معتقد است تنها راه نجات انسان خوبی است و یکی از مصادیق این خوبی زنان خانه‌دار هستند. نام تاجی‌خوشگله، چکیده‌ای از تفکر جاری در متن داستانی است.

اگر این تاجی نبود، اگر فکر کردن به این تاجی نبود، تا حالا صد دفعه خودم رو از پنجره پرت کرده بودم پایین. همون کاری که دانیال کرد. البته منظورم خود تاجی نیست. منظورم فکر کردن به دنیایی‌یه که کسی مثل تاجی هم می‌تونه توش باشه. در واقع اگر این دنیای عوضی معنایی داشته باشه قسم می‌خورم به خاطر اینه که امثال تاجی توش زندگی می‌کنند (همان: ۶۷).

۷. ۱. ۴. رحمان دربندی

در داستان «اهواز» از مجموعه بهترین شکل ممکن، هوشنگ دوست‌کودکی راوی است که در برابر چشمان او به وسیله بمب کشته می‌شود. راوی جسد هوشنگ را می‌بیند به همین دلیل یقین دارد که هوشنگ مرده است. سی سال بعد، راوی کتابفروش است. شخصی به نام رحمان دربندی با همان مشخصات و ویژگی‌ها و علایق هوشنگ وارد کتابفروشی می‌شود: «او به بهترین شکل ممکن برای من شبیه کسی بود در دوردست» (مستور، ۱۳۹۷: ۹۶). «به صورتش که نگاه کردم، چهره‌اش برایم آشنا آمد» (همان: ۹۶). در این داستان نام رحمان دربندی بیان‌گر تفکر جاری در این داستان است. راوی، روح هوشنگ را در کالبد رحمان دربندی می‌بیند. این داستان تمثیلی است از نظریه تناسخ که برخی هندوها به آن باور دارند و نام رحمان دربندی اشاره‌ای به آن است. بدین ترتیب که نویسنده مخاطب را گام به گام به این گزاره نزدیک می‌کند: شخصیت هوشنگ، «در بند» شخصیت رحمان است. مستور سعی دارد یک لایه از معنای داستانهایش را از خلال نام شخصیت‌ها بیان کند. او با انتخاب هدفمند و ازپیش‌اندیشیده نام‌ها و تناسب آن با فکر مرکزی داستان مبادرت به چندلایگی معنای متن می‌کند.

۷. ۱. ۵. خرما و نباتی

در داستان «شیراز» از مجموعه بهترین شکل ممکن، خرما مردی است که همسرش، صغری نباتی، را به قتل رسانده است. دلیل این قتل، عشق خرما به صغری نباتی است. همسر خرما از او دوری می‌کند. عشق او را نمی‌پذیرد. خرما نیز دست به قتل او می‌زند. نکته حائز اهمیت در این داستان نام خرما بر روی شخص قاتل است. خرما از واژه‌هایی است که به عنوان یکی از «نباتات» بار مفهومی مثبتی در آثار داستانی مستور دارد:

• این خرما، هم از داروهای دکتر برای من خوب‌تر و هم از این کتاب‌هایی که درس می‌دهی برای تو بهتر است. نگاهش می‌کنم و او ادامه می‌دهد: چون ایمان ما را زیاد می‌کند (مستور، ۱۳۹۸: ۱۲۶).

• می‌گفت نخل خانه خرما قدیمی‌ترین نخل محله است و حاجت روا می‌کند. راست می‌گفت بی‌بی خاتون. منظورم این است خودم چندبار دیدم اقدس‌خانم و بی‌بی صدیقه و حتا شهین طلا نیت می‌کردند و به شاخه‌های نخل خانه خرما پارچه‌های سبز می‌بستند (مستور، ۱۳۹۷: ۱۱).

نام خانوادگی مقتول یعنی نباتی هم محل تأمل و درنگ است. نبات شیرین است. سمبلی از عروسی و سرور است. سیر روایت داستانی نیز بدین ترتیب است که ابتدا نام در متن اثر برجسته می‌شود. بارها نام خرما تکرار می‌شود. چرایی و احتمالات نام‌گذاری خرما بیان می‌گردد. سخنی از صغری نباتی به میان می‌آید. در نهایت از جریان قتل آگاه می‌شویم. خرما، نباتی را به قتل می‌رساند یعنی ابتدا نام شخصیت‌ها برجسته می‌شود و بعد از اتفاقی که در داستان روی می‌دهد، مطلع می‌شویم. داستان قصد دارد به وسیله شیرینی خرما و نبات، حدث قتل را تقلیل دهد. نویسنده نامی را انتخاب می‌کند تا دروازه ورود به داستان، خرما و نبات باشد.

در واقع نویسنده از هم‌نشینی نشانه‌ها هدفی را دنبال می‌کند. در کنار خرما، نبات، عشق، پارچه سبز و حاجت‌روایی از نشانه‌های قتل، جنون و خون استفاده می‌کند تا تصویری از قتل ترسیم کند که برجستگی خشونت و توحش، با به کار گرفتن این نشانه‌ها رنگ ببازد.

۷. ۱. ۶. یاقوت

نام یاقوت در چهار داستان با سه شخصیت متفاوت تکرار شده است. در داستان «چند خط کج و کوله بر دیوار»، یاقوت با لقب «گلاب» شخصی است که عشق او به دختری با نام پروین، وی را مجنون کرده است. او همه جا در جست‌وجوی پروین است. در داستان «چند روایت معتبر درباره مرگ»، یاقوت به دختری نابالغ تعرض کرده و در شرف اعدام است. در داستان من گنجشک نیستم یاقوت با نام خانوادگی آسیابان به دلیل تمرد از قوانین آسایشگاه توبیخ و اخراج شده است. از اهم این قوانین آسایشگاه عدم ارتباط با زن است. در هر سه داستانی که حلقه اتصال آن‌ها نام یاقوت است، برقراری پیوندی بدفرجام با زنان خودنمایی می‌کند.

یاقوت چه در آنجا که از عشق خود دور است و دیوانه شده و چه در آنجا که به سمت چوبه دار می‌رود و چه در آنجا که به واسطه تماس با زن، اخراج شده، همواره مجازات می‌شود. در تعریف سنگ یاقوت گفته شده «جمله سنگ سخت است و گرم و از چندگونه است: سرخ و زرد و کبود و سبز و سپید [...] طاعون و وبا را بازدارد و هر که بپوشد بر چشم بزرگان عزیز باشد و کارها گشاده گردد» (ابی‌الخیر، ۱۳۶۲: ۲۵۹). یاقوت داستان‌های مستور در تناقضی آشکار با جواهر ارزشمندی بنا می‌یاقوت، هر بار بهای خود را از دست می‌دهد. در جایی جنون، در جایی خروج و در جایی

مرگ او را احاطه می‌کند چرا که در منطق داستان‌های نویسنده و در فضا و گفتمان آثار مستور، ورود یا قصد ورود به ساحت ممنوع «زن»، جزا و تاوان خواهد داشت.

اساساً زن در آثار مستور دست‌نیافتنی است. زن در مرز واقعیت و خیال قرار دارد. همواره منبع الهام شاعرانه است و حتی آن‌جا که در متن به قهقرا می‌رود، به موجب عشق تطهیر می‌شود. زن در آثار مستور یا معشوقی دور از نگاه عاشق است یا تفکر جاری در متن، توصیه می‌کند که دور بماند. البته این تصویری که نویسنده از فاصله‌گیری با زن نقش می‌کند بی‌دلیل نیست. حضور زن به مثابه آلودگی است. این حضور نزدیک، ساحت عشق را کدر می‌کند:

• «دیگه تکرار نمی‌کنم تماس با زن‌ها برای شما ممنوعه. منظورم از تماس یعنی دیدن، حرف زدن و در بدترین حالت لمس کردن اون‌ها» (مستور، ۱۳۹۷: ۷۴).

• «من دیگه نمی‌تونم جلوتر بیام [...] اگه پیام همه‌چی نابود می‌شه [...] تو تا وقتی هستی که من دور باشم» (مستور، ۱۳۹۸: ۲۰).

اغلب اسامی و فراوانی کاربرد آن‌ها نیز تصدیق این طرز تفکر جاری در متن هستند. این اسامی همگی فقط لمح‌های از واقعیت حضور زن را جلوه می‌بخشند. زنان در آثار مستور هستند اما دورند و دسترسی به آن‌ها امری ناممکن است. آن‌ها حالتی از «هست» و «نیست» هستند. فراوانی نام‌هایی که دلالت بر حضوری رؤیاگونه زن در مجموعه آثار داستانی مستور دارند و مصداقی از تفکر جاری در متن داستان‌های او قلمداد می‌شوند، به این شرح است: «مهتاب» (۶ بار)، «سایه» (۴ بار)، «رؤیا» (۴ بار)، «پری / پریسا» (۳ بار)، «آرزو» (۳ بار)، «افسانه» (۲ بار)، «فرشته» (۱ بار)، «هما» (۱ بار) و «فروغ» (۱ بار). در همه این واژه‌ها حالتی از «هستی» و «نیستی» می‌توان سراغ گرفت. یاقوت در دلالتی چندوجهی علاوه بر شناساندن یکی از شخصیت‌های داستانی تداعی‌گر بی‌بها شدن جواهری ارزشمند است. یاقوت در یکی از داستان‌ها بر اثر نزدیک شدن به زن به جنون گرفتار می‌شود. در جای دیگری آلوده به گناه می‌گردد و در داستانی دیگر از اقامتگاه خود اخراج می‌شود.

۷.۱.۷. مراد سرمه

در داستان «عشق و چیزهای دیگر» شخصیت مراد سرمه به عکاسی علاقه‌مند است:

سرمه با دوربین دیجیتالی نیکون کوچکی عکاسی می‌کرد. معمولاً شب‌ها و اغلب بعد از نیمه‌شب. دقیقاً نمی‌دانم در عکاسی دنبال چه سوژه‌هایی می‌گشت. با این حال گاهی یکی از عکس‌هایش را که گرفته بود چاپ می‌کرد و آن را انگار پوستر فیلمی برای مدتی می‌چسباند به دیوار حجره. خودش هم گاهی می‌ایستاد و دقایقی طولانی به عکس روی دیوار نگاه می‌کرد (مستور، ۱۴۰۰: ۴۶).

در قدیم سرمه را جهت تقویت بینایی استفاده می‌کرده و معتقد بوده‌اند: «چشم را به غایت نافع بود. تقویت اعصاب نماید و نور بصر جمع کند و آفت‌های رم‌دی را دفع کند» (کاشانی، ۱۳۸۶: ۱۹۰-۱۸۹). خوب دیدن یکی از لوازم هنر عکاسی است. چنان که از متن برمی‌آید مراد، سرمه درک سوژه به چشمان خود کشیده است. «دو بار دیدم با دیدن عکس‌ها به گریه افتاد.» (مستور، ۱۴۰۰: ۴۶) در واقع نام مراد سرمه، باز نمودی از تصویری است که نویسنده در جای جای متن از مراد، منتشر کرده است. او جهان را به دقت نگاه می‌کند. این تماشای عمیق، جزئی از سلوک او شده است:

سرمه خم شد تا سنگی را که وسط تقاطع اشکان و کوچه هفتم افتاده بود، از زمین بردارد. سنگ را با احتیاط گذاشت زیر درختی گوشه خیابان. طوری با احترام این کار را کرد که من احساس کردم بیش‌تر نگران سنگ است تا دیگران (مستور، ۱۴۰۰: ۵۸).

۷. ۱. ۸. نادر فارابی

نام شخصیتِ نادر فارابی در داستان رساله درباره نادر فارابی با فضای داستان هماهنگ است. در این داستان نادر فارابی معلم ادبیات فارسی است. وارد مدرسه می‌شود و توجه ویژه‌ای به دانش‌آموزان کُندذهن مدرسه دارد. وقتی مدیر یعنی موسی سکه آن‌ها را اخراج می‌کند، نادر هم از مدرسه درختی می‌رود. دیگر هیچ کجا اثری از نادر پیدا نمی‌شود. داستان درباره اندیشه، سلوک و غیبت ناگهانی نادر فارابی است. نام «نادر» یادآور نادرشاه افشار از مشهورترین پادشاهان ایرانی پس از اسلام است که جهت تجدید استقلال ایران کوشش بسیار کرد. «فارابی» نیز از بزرگترین فیلسوفان مشایی است که در همه علوم دوران خود سرآمد بود. نام این دو شخصیت تاریخی در کنار هم حاکی از آن است که نادر فارابی به دلیل نوع نگاه عمیق و فلسفی‌اش به دانش‌آموزان کُندذهن مدرسه درختی باب تازه‌ای از نگاه به این‌گونه انسان‌ها را گشود. فارابی در نقصِ آنان کمال وجودی‌شان را دید. انشاهایی که نوشته بودند و ترس‌ها و آرزوهایشان را شنید. وقتی آن‌ها از مدرسه رفتند، معلم هم رفت زیرا فلسفه بودنِ نادر فارابی، حضورِ همان دانش‌آموزان کُندذهن بود. هدف از انتخاب نامِ نادر فارابی در متن، در راستایِ این مفهومِ جاری در داستان است: «سرزمینی که مردم ندارد، پادشاه و فیلسوف نمی‌خواهد».

چنان که نشان داده شد، پیوند وثیق میان نام شخصیت‌ها و فکر مرکزی داستان از آنجا که از حیث بسامد شواهد قابل‌اعتنایی دارد، امری تصادفی نیست. از خلال تحلیل نام‌ها و دلالت‌های چندوجهی آنان قصدمندی نویسنده در گزینش نام شخصیت‌ها آشکار می‌شود.

۸. ۲. پیوند پیشینه اسطوره‌ای-تاریخی نام با فکر مرکزی داستان

در آثار مستور به تبع نگاه دینی و معنوی نویسنده، از نام پیامبران برای نام‌گذاری برخی شخصیت‌ها استفاده شده است. از خلال بررسی برخی از نام‌ها اشتراکاتی میان پیشینه مذهبی و تاریخی آن‌ها با شخصیت‌های داستانی هویدا می‌گردد. درواقع نویسنده خواسته است تا با انتخاب نام برخی از پیامبران برای شخصیت‌های داستانی خود پیوندی میان دلالت‌های تاریخی و معانی ضمنی نام‌های پیامبران با فکر مرکزی داستان‌های خود و کنش‌های شخصیت‌های آن ایجاد کند. کشف این رابطه و راه‌یابی به ساحت چندلایه متن در گرو بازخوانی مناسبات بینامتنی قصص انبیا و داستان‌های مستور است.

۸. ۲. ۱. ابراهیم

در داستان من گنجشک نیستم شخصیتی به نام ابراهیم همسر و فرزند خود را از دست داده است. این فقدان او را به مفهوم مرگ خیره کرده است. مرگ برای ابراهیم آن‌چنان سیاه‌چاله‌ای است که او را به آسایشگاه کشانده است. این نام

برای شخصیت ابراهیم کاملاً آگاهانه انتخاب شده است. وجه مشترک ابراهیم داستان و ابراهیم پیامبر، چالش برانگیز بودن مقوله مرگ برای آن‌هاست. مرگ برای حضرت ابراهیم سؤالی بزرگ بود. «وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّ ارْنِي كَيْفَ تُحْيِي الْمَوْتَى ۖ قَالَ أُولَئِكَ تُؤْمِنُونَ ۖ قَالَ بَلَىٰ ۖ وَلَكِنَّ لِيَبْتَلِيَ قَلْبِي ۖ» (بقره/۲۶۰). پرسش حضرت ابراهیم درباره برانگیختن مردگان حاکی از بی‌قراری درونی و ابهامی است که درباره مرگ و زندگی پس از آن دارد. دقیقاً همین ناآرامی در شخصیت داستانی ابراهیم نیز وجود دارد. «نگاه کردم به صدها، به هزاران برآمدگی کوچک که توی گورستان ردیف شده بودند» (مستور، ۱۳۹۷: ۹). این چالش ذهنی باعث حرکت او در جهت درک آن است. بدین ترتیب که سیر حوادث داستانی، نگاه او به مرگ را در طول متن تغییر می‌دهد. مرگ که هیولا و حفره بود، به تدریج پرتو خورشیدی می‌شود که از پس کسوفی تاریک خود را نشان می‌دهد.

به آسمان تاریک، به ماه که انگار دایره‌ای سیاه مقابل خورشید ایستاده است نگاه می‌کنم. در کسوفی کامل، خورشید محو شده است و هزاران ستاره در ساعت دو بعد از ظهر، انگار تا سقف ساختمان‌های بلند شهر، پایین آمده‌اند. آن قدر به قرص سیاه خیره می‌شوم تا با حرکت ماه پرتوهای نور، مثل روزنه‌هایی در دل آسمان، از پشت دایره‌ای سیاه بیرون می‌زنند (مستور، ۱۳۹۷: ۸۵).

تصویر بیرون آمدن خورشید از پس پرده سیاهی که آن را احاطه نموده بیانگر روشن شدن مفهوم مرگ در ذهن ابراهیم داستان است. این همان مرتبه عین‌الیقین است که در آن انسان از دل تاریکی نور و در واقعه مرگ حیات را می‌بیند. حضرت ابراهیم نیز با دیدن زنده شدن پرندگان مرده، نگاهی تازه نسبت به مرگ را درک کرد. ابراهیم داستان از ناآرامی تا درک معنای مرگ، سیر تاریخی حضرت ابراهیم در نیل به حقیقت مرگ را تداعی می‌کند.

۸. ۲. ۲. یونس

درباره یونس پیامبر در روایات آمده است که «یونس گرفتار سه تاریکی شد: تاریکی شب، تاریکی قعر دریا و تاریکی شکم ماهی و این سه تاریکی به ظلمات ثلاثه مشهور است» (شمیسا، ۱۳۸۹: ۷۱۷). در سه داستان از مجموعه داستان‌های مستور با شخصیتی به نام یونس مواجه می‌شویم که او را گرفتار در سه وضعیت تاریک می‌بینیم. در واقع سه ظلمت، یونس را در داستان‌های مختلف احاطه می‌کنند.

در روی ماه خداوند را ببوس یونس گرفتار تاریکی است چون «یونس در این داستان از بسیاری جهات شبیه یونس و ذوالنون قرآن است که از خداوند به دلایلی روی گردانیده و یونس وار مغضوب خداوند شده است» (گرگی، ۱۳۹۲: ۷۵). در این داستان یونس گرفتار تاریکی شک و تردید است: خدایی هست یا خدایی نیست؟

«آگه خداوندی در کار نباشه مرگ پایان همه چیزه و در اون صورت زندگی کردن با فرض وجود خداوند که نتیجه‌اش دوری جستن از بسیاری لذت‌هاست، با توجه به این که ما فقط یک‌بار زندگی می‌کنیم، واقعاً یک باخت بزرگه» (مستور، ۱۴۰۰: ۳۴).

یونس در داستان «من دانای کل هستم»، گرفتار در تاریکی جبرِ ذهن نویسنده است. چون نویسنده خود را «دانای کل» می‌داند، یونس از ذهن او راه‌گریزی ندارد.

حتا یونس هم نمی‌تونه از فرمان من سرپیچی کنه. من همه چیز رو می‌دونم. ببینم، تو تا حالا چیزی از انواع روایت و زاویه دید و تکنیک‌های داستان شنیده‌ی؟ جهت اطلاعات باید بگم این داستان با زاویه‌دید دانای کل نوشته شده و توی این داستان من دانای کل هستم (مستور، ۱۳۹۸: ۲۹).

در داستان «در چشمانت شنا می‌کنم و در دستهایت می‌میرم» یونس را گرفتار تاریکی یأس می‌بینیم. یأس از دست دادن امور مطلوب دنیا و نوعی رهایی هراسناک. «دکترها می‌گن بعد از کشته‌شدن سایه تعادلش رو از دست داده. خودش می‌گه به سایه آویزون بودم و حالا دیگه به هیچ جا آویزون نیستم» (مستور، ۱۳۹۷: ۷۹). در این همانندسازی، سه ظلمت شک و جبر و یأس می‌توانند نمادی از همان سه ظلمت شب و قعر دریا و شکم ماهی باشند.

۸. ۲. ۳. الیاس

الیاس در داستان «کیفیت تکوین فعل خداوند» ابتدا صداهایی می‌شنود. صداها مبهم هستند. منبع صدا مشخص نیست.^۱ او از دیدن کودکی که در حال فروش آدامس است اندوهی شدید را تجربه می‌کند.^۲ در داستان «هیاهو در شیب بعد از ظهر» خواب فرشته‌ای را می‌بیند «خواب ناواضحی درباره فرشته‌ای که زیر باران شدیدی حسابی خیس شده بود و همین‌طور که بال می‌زد سعی می‌کرد در خواب چیزی به الیاس بگوید» (مستور، ۱۳۹۸: ۱۲) و در ادامه پس از آن‌که از پیرزنی و کلبه چوبی‌اش در زمینه‌ای کوهستانی، عکس می‌گیرد «گفت: عکس‌ها رو که چاپ کردم براتون می‌فرستم. این را که گفت زل زد توی عینک پیرزن و ناگهان انگار چیزی، چیزی واضح و تکان‌دهنده کشف کرده باشد، یک‌قدم عقب رفت» (همان: ۱۵). با توجه به سیر شخصیت الیاس در داستان‌های مستور و جهت‌گیری متن و توجه به کلمات و عبارات الیاس، شنیدن صداهایی مبهم، اندوه شدید، خواب، فرشته و کشف این برداشت حاصل می‌شود که مقصود نویسنده، پوشاندن لباسی پیامبرانه بر تن شخصیت داستانی الیاس است. اکنون سؤال این است که آیا این شخصیت داستانی انسان-پیامبر، می‌تواند نمودی از حضرت الیاس باشد؟

در پاسخ باید گفت در همه آثاری که نامی از الیاس به میان می‌آید او را هم‌چون هدایت‌گری می‌بینیم که گمشدگان در لایه‌های تودرتوی اجتماع را می‌یابد و حضور آنان را برجسته می‌کند. آن‌جا که به دنبال کودکی می‌رود که آدامس می‌فروشد، جایی که پیرزنی تنها در متن منظره‌ای کوهستانی در قاب نگاه و دوربین او ثبت می‌شود و آن‌جا که هر آدم اندوهگین را روزنه‌ای به سوی خداوند می‌بیند.^۳ در همه این‌ها، او هم‌چون پیامبری این تنهاییان گرفتار در ازدحام آدمیان را ابتدا درمی‌یابد و جنسی از اندوه را در رفتار آن‌ها کشف می‌کند. نویسنده این اندوه را عامل حرکت به سمت حقیقتی ناب تلقی می‌کند. او مشخصاً در داستان بر این نکته تأکید می‌کند که اندوه، روزنه‌ای است به سوی خداوند. این نمودی و تصویری از هدایت گمشدگان به سمتی حقیقی است. درباره الیاس پیامبر گفته‌اند که «معمولاً نجات مردم از خشکی بر عهده الیاس و نجات گمشدگان دریا بر عهده خضر گذاشته شده است. اما در مآخذی نیز برعکس است» (پورنامداریان، ۱۳۶۴: ۲۷۲).

۸. ۲. ۴. موسی

در داستان عشق و چیزهای دیگر شخصیتی به نام موسی نقره وجود دارد. همسر موسی نقره، اقدس، از دنیا رفته است. دو دخترش دور از او زندگی می‌کنند. موسی اتاقی از خانه خود را به چند جوان کرایه داده است و نقشی فراتر از یک

صاحب‌خانه را ایفا می‌کند. او مونس و مراقب آن جمع پریشان است. اشاره‌هایی درون‌متنی وجود دارد که شخصیت موسی را به حضرت موسی نزدیک می‌کند و سیر متن موسی نقره را نمادی از حضرت موسی نشان می‌دهد. برای مثال موسی در قسمتی از داستان به راوی می‌گوید: «عالی شد. این درخت واقعاً معرکه‌ست. هم سیب می‌ده و هم عصا» (مستور، ۱۴۰۰: ۴۲). در بخش‌های دیگری از متن باز هم بر عصا تأکید می‌شود. همراهی دو واژه عصا و موسی در چند نقل قول نمی‌تواند اتفاقی باشد و معنایی را مدنظر دارد. «گفتم: قاراه مغول‌ها حمله کنند، نقره؟ شاخه را طرفم گرفت و با لبخند گفت: چماق نیست پسر جان! دارم عصا درست می‌کنم» (همان: ۴۱). علاوه بر باهم‌آیی نام موسی و عصا، اشاره به سیب هم نشانه دیگری است دال بر پیوند موسی نقره و حضرت موسی. «در چگونگی وفات موسی روایات مختلف است. برطبق یکی از روایات، عزرائیل سیبی از بهشت برای موسی می‌آورد و موسی با بوئیدن آنجان می‌سپارد» (شمیسا، ۱۳۸۹: ۶۴۱).

در موردی دیگر، موسی نقره در بخش‌های بسیاری از داستان که نام او آورده می‌شود، همواره زیر تک درخت چناری در حیاط خانه نشسته است. درباره درخت چنار گفته‌اند که «نام درخت بلند و بی‌بری است که به طول عمر معروف است و به آتش گرفتن از خود مشهور است» (یاحقی: ۱۷۰). این تک درخت هم‌چون یکی از عناصر داستانی نقشی را در متن ایفا می‌کند. حضور مدام موسی زیر درخت و اساساً رابطه ذهنی و تاریخی موسی و درخت (اگر کلمه درخت را با توسع معنایی در نظر بگیریم)، می‌تواند محل تأمل و دقت نظر باشد. «به موجب قرآن موسی در اثنای بازگشت از خدمت شعیب هنگامی که برای تهیه هیزم آتش در وادی طوی به دامنه کوهستانی به خلع نعلین مأمور گردید (طه/ ۱۲) متوجه شد در درختی نور حق تجلی کرد و ندایی از درخت برآمد» (همان: ۴۰۱). در پایان داستان نیز موسی نقره از دوستان خود می‌خواهد که او را پس از مرگ در حیاط خانه‌اش دفن کنند چون «اقدس زیر چنار توی حیاط دفن شده و نقره می‌خواد وقتی مُرد کنار اون باشه. سه سال پیش خودش زنش رو اون‌جا دفن کرد» (همان: ۱۰۹). در واقع ارض موعود موسی حیاط خانه خودش است که همسرش در آنجا دفن شده است.

بررسی وجوه مشترک میان احوال برخی از پیامبران و شخصیت‌های داستانی همان‌ها در داستان‌های مستور نمایان‌گر قصدمندی نویسنده در گزینش نام شخصیت‌های داستانی است. درک معنای مرگ، محاط شدن در تاریکی، هدایت سرگشتگان و حمایت‌گری دلسوزانه به ترتیب وجه مشترک شخصیت‌هایی به نام‌های ابراهیم، یونس، الیاس و موسی با پیامبران است.

۹. ۱. پیوند ضمنی نام با تطور درونی و رشد شخصیت

برخی داستان‌های مستور حول محور شخصیت و احوالات اشخاصی شکل می‌گیرد که طی حوادث داستانی به نوعی تحول روحی و رشد شخصیت می‌رسند. روسپیان و افراد کندذهن از جمله شخصیت‌های نوعی هستند که در وضعیتی سیاه و نامطلوب قرار دارند اما در روند تحولات داستان از آن وضعیت خارج می‌شوند و رشد می‌یابند. به جای گزینش نام‌هایی که حاکی از استخفاف و برجسته نمودن بعد منفی وجودی آن‌ها باشد، نام‌گذاری چنین شخصیت‌هایی به گونه‌ای صورت گرفته که تحول درونی آنان را در ادامه داستان نمایان می‌سازد.

در مجموعه من دانای کل هستم، داستان «چند روایت معتبر درباره سوسن» در مورد زنی تن فروش به نام سوسن است. سوسن در یکی از دیدارهای خود با کیانوش آشنا می‌شود و دل به او می‌بندد. کیانوش از او فاصله می‌گیرد تا حریم عشق پاک بماند. سوسن بر اثر این رخداد متحول می‌شود.

نام سوسن یادآور گل سوسن است که نماد پاکی است. «سوسن در دین و هنر نشانه پاکی به شمار می‌رود» (یاحقی، ۱۳۷۵: ۲۵۹). ورود کیانوش به زندگی او تنها بهانه‌ای برای بازگشت سوسن به اصل پاک خود است. در پایان داستان این تصویرسازی نویسنده از قطعه شعری سروده کیانوش که به دست سوسن پاره‌پاره شده بیانگر رهایی سوسن از پلشتی و بازگشت به پاکی است.

پیشخدمت چاق از تقلا زیاد به نفس نفس افتاده بود. بعد دست‌ها را، روح را، اندوه را، یاس را، بقایای عشق را و سوسن را گذاشت توی سینی. وقتی داشت ملکوت را که مچاله شده بود از روی زمین برمی‌داشت صاحب رستوران که پشت میز نشسته بود و پول می‌شمرد سرش فریاد کشید (مستور، ۱۳۹۸: ۲۲).

دو کلمه سوسن و ملکوت پشت سر هم از زمین برداشته می‌شوند. پس از مچاله شدن ملکوت هم چون مچالگی سوسن در تباهی، اینک هر دو از سطح ارتفاع می‌گیرند. نام سوسن در ابتدا، تهی از معنای اصلی خود است. ابتدا سوسن با وصف ماه توصیف می‌شود. «غلام‌سگی می‌گفت تو ماهی. می‌گفت خیلی ماهی. غلام‌سگی راست می‌گفت» (مستور، ۱۳۹۸: ۱۱). کیانوش در جایی دیگر می‌گوید: «وقتی آدم‌ها رفتند کره ماه، با خودم گفتم لعنت به اون‌ها که به ماه هم رحم نکردند» (مستور، ۱۴۰۱: ۷۵). بنابراین در متن، سوسن ماهی است که آلوده حضور آدم‌ها شده است. در طول داستان، سوسن به نوعی تحول می‌رسد و اکنون نام سوسن در معنای اصلی خود نشسته است. در پایان داستان، ذکر نام «ملکوت» پس از سوسن، تأیید معنای اصلی سوسن است که در یک دور «پاکی - تباهی - پاکی» به اصل خود بازگشته است.

۹. ۱. ۲. شهلا طلا

در داستان «چند روایت معتبر درباره مرگ» از مجموعه چند روایت معتبر، شهلا طلا این گونه معرفی می‌شود: «چشمم به شهلا طلا می‌افتد. کم‌مانده از تعجب شاخ در بیاورم. همه اهل محل شهلا را می‌شناختند. می‌گفتند زن خوبی نیست» (مستور، ۱۳۹۷: ۶۶). اما او با شنیدن روضه امام حسین^(ع) بسیار منقلب می‌شود: «به این جا که می‌رسد شهلا گیس‌هایش را می‌کشد و به صورتش چنگ می‌اندازد» (همان: ۴۷). ابتدا شخصیت زن در داستان، شهلا طلا خطاب می‌شود که با اشاره‌های ضمنی دیگر در طول داستان، با زندگی یک زن بدکاره مواجه می‌شویم اما کارکرد کلمه طلا در کنار نام شهلا، گزاره به گزاره عوض می‌شود. کلمه طلا، وضعیت متغیر شهلا را نشان می‌دهد. ابتدا طلا وصف وضعیت جسمانی او است اما بار مفهومی آن در طول متن ثابت نیست. معنا به تدریج عوض می‌شود. در پایان داستان کلمه طلا بیشتر از آن‌که نمایانگر عمل شهلا باشد، اشاره‌ای به وجه روشن و ارزشمند وجود او می‌شود. به نظر می‌رسد هم‌نشینی نام شهلا در کنار روضه امام حسین دلالتی بر این سخن است: «شهلا طلا از حال رفته است. پیرمرد می‌گوید: حسین خون گلوی پاره علی‌اصغر را به آسمان پرتاب کرد و فرمود: بار خدایا، این از پی کردن شتر صالح آسان‌تر نیست» (همان: ۴۷). درواقع از هم‌نشینی نشانه‌های شهلا، طلا، حسین، خون، گلو، آسمان، خدا، صالح این گونه برداشت می‌شود که نام شهلا طلا در فضای گفتمانی تازه‌ای قرار گرفته است.

۹. ۱. ۳. پوری / پوران

در داستان «چند روایت معتبر دربارهٔ دوزخ» از مجموعهٔ تهران در بعد از ظهر، نام در طول متن همراه با شخصیت تغییر می‌کند. دو نفر از زنان تن‌فروش با نام‌های پوری و سودی، مخفف پوران و سودابه است. نام نمودی از احوال شخصیت است. به همین دلیل بر گفتن یا نگفتن نام و یا نحوهٔ بیان آن تأکید می‌شود: «بعد سومی بود. بعد چهارمی. بعد نهمی. هفدهمی. پنجاه و هشتمی. صد و چهل و دومی. یه دفترچه خریده بودم و توی اون چیزهایی درباره‌شون می‌نوشتیم. نه اسم‌هاشون رو. هیچ‌وقت اسم‌هاشون رو نمی‌پرسیدم. مرده‌شو خودشون و اسم‌هاشون رو ببره.» (مستور، ۱۳۹۸: ۵۳) پوران در داستان گاه حرف‌هایی می‌زند که مشخص است هنوز در تباهی محض فرونرفته است:

یاد حرف پوری افتادم. گفتم که دختر معرکه‌ایه. پوران می‌گه وقتی یکی می‌آد و کارش رو انجام می‌کنه و می‌ره انگار یه پله ما رو فشار می‌ده پایین. می‌گه ممکنه اون پایین جای خوبی هم باشه، اما هر چی باشه پایینه. می‌گه حس می‌کنی یه نفر شونه‌هات رو گرفته و با فشار داره تو رو هل می‌ده پایین. تو پول. تو لجن. تو خوشبختی. تو بدبختی (مستور، ۱۳۸۹: ۵۲).

نویسنده بر آن است که بگوید پوران هنوز احتمال بازگشت را دارد اما در نهایت، جهت‌گیری اندیشهٔ او، با شش‌بار نام پوری و سه‌بار پوران، محل تأمل است. قابل ذکر است این دلیل در انتقال مفهوم مؤثر واقع نشده است. در واقع مستور با نوع کاربرد نام و نگاهی که همراه با فضاسازی در این داستان، به آن می‌بخشد، سعی می‌کند تکلیف خود را با شخصیت‌ها روشن کند. مثلاً در کل داستان سودی را یک‌بار هم سودابه نمی‌گوید چون سودی حتی یک جمله روشن نمی‌گوید؛ جمله‌ای که متن و مخاطب را متقاعد کند به احتمال برگشت او اما این که در این امر کاملاً موفق بوده باشد، تردید است.

۹. ۱. ۴. رحمت

رحمت، برادر کندذهن نوید، در داستان سه گزارش کوتاه دربارهٔ نوید و نگار در وضعیتی متناقض‌نما نمودی از رحمت و نقمت است. کل داستان حول چرایی بود یا نبود رحمت‌ها (اشخاص کندذهن) است. نام رحمت در طول داستان دو وجه می‌یابد.

ابتدا رحمت، شر است و نقمت. برادرش معتقد است «رحمت همهٔ ذرات معنادار زندگی را در من کشته بود» (مستور، ۱۳۹۶: ۸). نوید برادر رحمت فلسفهٔ وجود این‌گونه اشخاص را درک نمی‌کند: «بارها به این فکر کرده بودم که اگر بچهٔ من ناقص‌الخلقه متولد شود، چه کسی واقعاً چه کسی مقصر است؟» (همان: ۱۹). درواقع ابتدا وجود پسری کندذهن به نام رحمت، بر خلاف نامش «رحمت» تلقی نمی‌شود. در ادامهٔ داستان و در چرخشی معنادار، رحمت هم‌چون آهن‌ربا دلیل جمع پریشان خانواده می‌شود. به این معنا که هرکدام از شخصیت‌ها از جمله نوید و نگار، دیدگاه متفاوتی نسبت به رحمت پیدا می‌کنند. آن‌ها ابتدا او را رنج و نقمتی در زندگی خود می‌دانستند. نگار و نوید به خاطر بودن رحمت است، که این زندگی را تیره می‌بینند. اما جملاتی که رحمت می‌گوید، بیان‌گر این است که نویسنده رحمت را محور می‌بیند. روشن‌ترین حرف‌ها را در اوج تاریکی رحمت می‌گوید. در داستان علی‌رغم گم شدن نگار و تشویش دیگران، تنها کسی که رحمت حیات را مدام گوشزد می‌کند، شخصیت رحمت است. پدیدهٔ حیات و زیستن

و معنای وجود را واضح و عریان در رفتار رحمت با پدیده‌های اطرافش مشاهده می‌کنیم: مثلاً در اینجا «رحمت می‌گوید: اون‌ها، توی نور، گشتمه. با ذرات غباری است که توی زیرزمین در هوا شناور بودند» (همان: ۹۸). که بیان‌گر نگاه متفاوت او به وجود و هستی است. گویی نویسنده به‌گونه‌ای استعاری می‌خواهد بگوید که رحمت از نور ارتزاق می‌کند. در بخشی از داستان رحمت، مخاطب داستانی است که نوید می‌خواند تا جهت چاپ در روزنامه تأیید کند. او با پرسش‌های خود باعث می‌شود نوید مدام در کلمات و عبارات بازنگری کند. «رحمت می‌گوید: خالص یعنی چی؟ زیر کلمه خالص خط می‌کشم.» (همان: ۱۰۶) این بخش نمادی از حضور رحمت در متن و اساساً جهت‌گیری متن است. او باعث می‌شود در ذهن شخصیت نوید و نگار، چالش وجود انسان‌هایی چون رحمت، به نقطه‌ای روشن تبدیل شود. «نشست کنارم. دمپایی‌های رحمت را پوشیده بود.» (همان: ۱۱۹) بدین ترتیب نام رحمت در طول داستان و به تدریج در چرخشی دایره‌گون، در معنای اصلی خود می‌نشیند.

۹. ۱. ۵. کله‌کدو

داستان «چند روایت معتبر درباره بهشت» از مجموعه تهران در بعد از ظهر، با این کلمات شروع می‌شود: «من شرطم را باختم. مثل همیشه کله‌کدو اما شرطش را برد. مثل همیشه» (مستور، ۱۹: ۱۳۹۸). راوی شخصی کندذهن به نام کله‌کدو است. جهان داستان از زبان او روایت می‌شود. می‌توان دو بُعد برای وجه تسمیه کله‌کدو در نظر گرفت. ابتدا شکل ظاهری او که در داستان هم به آن اشاره می‌شود: «مادرم می‌گوید من خوشگل‌ترین بچه عالم هستم و تنها کله‌ام کمی بزرگ است. مادرم راست نمی‌گوید. می‌خواهد من ناراحت نشوم خودم می‌دانم که هم کله‌ام بزرگ است و هم گوش‌هام» (همان: ۱۹). نام کله‌کدو اما وجه پنهانی نیز دارد. کله‌کدو در جایی از داستان می‌گوید: «می‌خواهم همین جا، همین حالا نه توی بهشت کله‌ام کوچک شود» (همان: ۲۴) و این حرف اصلی داستان است که از زبان کله‌کدو گفته می‌شود. کله‌کدو با پذیرش این نام اعتراض خود به نظام احسن هستی را بیان می‌کند. او از این ناهمگونی راضی نیست و معترض است و اعتراض خود را در متن به شیوه‌های متفاوتی نشان می‌دهد:

بعضی وقت‌ها می‌روم جلو آینه می‌ایستم و زل می‌زنم به کله‌ام، به گوش‌هام، به موهام. گاهی چشمهام را می‌بندم و دست‌هام را از دو طرف فشار می‌دهم و فشار می‌دهم تا از درد نزدیک است جیغ بزنم، اما نمی‌زنم. هزار بار این کار را کرده‌ام تا کله‌ام کوچک‌تر شود. نمی‌شود. (همان: ۲۱).

این راضی نبودن به هر آنچه هست و اعتراض به شکل ظاهر، همان وجه کنایی کله‌کدو است که او با درک هستی خود ذیل این نام، در واقع بر امری مقدر نگاهی انتقادی دارد. کله‌کدو خود - خلقت را با فهم وجود خود ذیل این نام، به استهزا گرفته است. «عیدی خپل به من می‌گوید: کله‌کدو. آبی می‌نیزه می‌گوید: تو هم کله‌کدو هستی و هم گوش - دراز.» (همان: ۱۹)

۹. ۱. ۶. کسری

در داستان «چند روایت معتبر درباره زندگی» از بین تمام شخصیت‌ها آن که زندگی را به تمامی لمس می‌کند کسری است. او دچار نوعی اختلال حواس است. نگاهی که کسری در متن مطرح می‌کند، محور داستان است. «ظهر پاییز بود. کسری با خودش فکر کرد پروانه‌ها شب‌ها چه خواب‌هایی می‌بینند؟» (مستور، ۲۲: ۱۳۹۷). این تک‌گویی‌های درونی

بیان‌گر خیره‌شدن به عمیق‌ترین لایه‌های هستی است. «چه کسی می‌تواند از پشت دیوار حیات دست‌فروشِ توی کوچه را ببیند؟» (همان: ۲۲). این خیرگی به ذات وجود، محور داستان است که از لابه‌لای نگاه بریده‌بریده کسری به جهان نمود می‌یابد. نویسنده با نام کسری بازی می‌کند. رشد ذهنی او به دلایلی که در طول داستان بیان می‌شود، در حد کودک باقی مانده است، مثلاً در جایی این اشاره دیده می‌شود: «عصر سایه کتاب‌های به هم‌ریخته کسری را توی قفسه کتابخانه‌اش چید. کسری روی پله‌های مهتابی نشسته بود و زل زده بود به گوشه‌ای از باغچه. سایه گفت: همه‌اش تقصیر ایناست!» (مستور، ۱۳۹۷: ۲۴). اکنون ذهن او قادر به تحلیل مفاهیم وجودی نیست. نویسنده او را کودکی می‌بیند که دیگر درکی از عقلانیت ندارد. اما در لایه‌های زیرین متن، نوعی وارستگی دیده می‌شود که تنها حاصل سلوکی اندیشمندانه است. احتمالاً تقابل معنای دو واژه کودک و کسری در نظر نویسنده برجسته بوده است و سعی در انتشار آن در سطوح پنهان داستان داشته است. «داستان مورد بحث از دولایه تشکیل شده است؛ در یک لایه خواننده شاهد فروافتادن انسانی صاحب اندیشه به جنون یا ندانستگی کودکی است. در لایه دیگر خواننده شاهد سفر درونی انسانی دیگرگونه به آرامش و معصومیت کودکی است» (سلیمانی، ۱۳۹۲: ۱۰۱).

۱.۱۰. پیوند ضمنی چند داستان به کمک یک نام

در آثار مستور، گاهی نام یک شخصیت رمزی است برای درک بُعدی دیگر از همان شخصیت که در داستان‌های دیگر بیان شده است. حضور شخصیت یک داستان در داستان دوم و یا سوم مفهومی را از نام او کم یا به آن اضافه می‌کند. به همین سبب نام شخصیت حلقه اتصال داستان‌های مختلف می‌شود. با دنبال کردن نام او و دلالت‌های ضمنی آن، معنایی در متن تکمیل می‌شود و مفهومی، سر برمی‌آورد که شاید نه منظور نویسنده، که کشف خواننده باشد در غیاب نویسنده متن.

در این حرکت نام‌ها، نوعی بازی زبانی ویتگنشتاینی مشاهده می‌شود بدین ترتیب که کاربرد نام در یک دایره واژگانی معنایی دارد و همان نام در یک نظام نشانه‌ای دیگر، معنایی دیگر می‌یابد. «تکون معانی واژگان و دلالت آن‌ها بر مصادیق متعدد وابسته به مشارکت فعالانه کاربر زبان است. تعاملی که کاربر زبان با کلمات داخل زبان انجام می‌دهد مدخلیتی تام در نحوه دلالت واژگان بر مصادیق خویش دارد» (دباغ، ۱۳۹۳: ۵۲). در این بخش از نام‌گذاری‌ها، رابطه زبان و زیست شخصیت‌ها در مرکز توجه قرار می‌گیرد.

۱.۱.۱۰. نگار کاویان

نگار کاویان در داستان استخوان خوک و دست‌های جذامی (۱۳۸۳) عکسی است که حامد (عکاس)، در آن غرق می‌شود. در واقع نقش نگار در این داستان در حد عکسی است که در لحظه‌ای ثبت می‌شود. مفهومی که از نگار در این داستان برجسته می‌شود همین تصویر است و بس. در داستان چند گزارش کوتاه درباره نوید و نگار که پس از داستان استخوان خوک و دست‌های جذامی در سال ۱۳۹۰ چاپ شده است، شخصیت داستانی نگار، قصد دور شدن از خود، خانواده و خاطرات خانه را دارد. او از تصویری می‌گریزد که دیگران، خانه و خاطرات و عکس‌ها به او بخشیده است. نام نگار، نشانه‌ای که دلالت بر عکسی می‌کرد، در داستان بعدی، گریزان از تصویری می‌شود که فضای خانه به او بخشیده است. گویی متن بر علیه مفهوم اولیه خود و تصویری که داستان اول از او ترسیم می‌کند، قیام می‌کند. اساساً

خود کلمه نگار به معنی نقش و نگار است که با معنایی که نویسنده حول شخصیت داستانی او ترسیم می‌کند، هم‌خوانی دارد: «نقش‌ها و گل و بته‌ها و اشکال هندسی رنگارنگ که بر چیزی کشند»^(۱) و کاویان هم می‌تواند ارتباطی با کاوه و این شوریدن بر خود داشته باشد.

۱۰. ۱. ۲. هادی چوبی

هادی چوبی شاعر است. او در داستان «مشهد» از مجموعه بهترین شکل ممکن، به وسیله پولی که از جانب شخصی به نام کوشکی به او می‌رسد، ثروتمند می‌شود. به ایتالیا می‌رود و زندگی مرفهی را سپری می‌کند. در پایان داستان او به همان شهری که باعث ثروتش شده، برمی‌گردد. بر سر قبری که با فروش آن به ثروت رسیده بود، رجعت می‌کند. در داستان «اهواز» از همان مجموعه، دوباره با شخصیت هادی چوبی مواجه می‌شویم. در این داستان شعرهای او برای دختری که به آمریکا مهاجرت کرده توسط پدرش خریداری می‌شود. کتاب شعر او به وراثت مرزها می‌رود. او به وطن خود برمی‌گردد و شعرهایش به دوردست‌ها می‌روند. هادی چوبی در داستان اول از شعر و حالت شهودی خود فاصله می‌گیرد. می‌رود. اما در داستان دوم که نوعی بازگشت به اصالت خود می‌تواند باشد، شعرهایش به خارج از کشور می‌روند تا تسلائی خاطری شوند. حضور مکرر شخصیت هادی چوبی، در این رفت و برگشت دلالت بر معنایی می‌کند که به مرور به تکامل می‌رسد.

۱۰. ۱. ۳. امیر ماهان

امیر ماهان شخصیتی است که ابتدا نامش در نمایشنامه دویدن در میدان تاریک مین (۱۳۸۵) و سپس در داستان من گنجشک نیستم (۱۳۸۸) ذکر می‌شود. امیر ماهان در دویدن در میدان مین جریان دانستن را نفی می‌کند. معتقد است انسان اختیاری ندارد. تنها نظم اصیل هستی را پناه بردن به خداوند می‌داند. «در چنین وضعیتی تنها راه نجات اینه که به خداوند پناه ببریم» (مستور، ۱۳۹۵: ۲۲). امیر در این داستان باورهایی دارد که کاربرد آن در داستان من گنجشک نیستم، مشخص می‌شود. در داستان دوم امیر با حرف‌های خود ابراهیم را که در تیرگی معنای مرگ به سر می‌برد، هدایت می‌کند. نام ماهان که نمودی از پرتو و روشنی است، تیرگی‌های جهان ابراهیم را روشن می‌کند. «وقتی کاری رو که شدیداً خوب باشه انجام بدی انگار یه چراغ توی روجت روشن کرده‌ای. وقتی باز کار خوب انجام بدی می‌شه دو چراغ، می‌شه سه چراغ، صد چراغ، هزار چراغ» (مستور، ۱۳۹۷: ۷۰). هر چند ظاهراً حرف‌های او برای ابراهیم بی‌اهمیت است اما بعد از این حرف‌ها است که ابراهیم تصمیم می‌گیرد، آسایشگاه را ترک کند. در داستان اول شرایط، امیر ماهان را مهیا می‌کند تا در داستان دوم راهی به دهی شود.

۱۰. ۱. ۴. مونس

از اسم‌هایی که با تغییر در حرف ابتدای نام، حلقه اتصال دو داستان می‌شود نام‌های یونس و مونس است. در داستان «گشتار» از مجموعه چند روایت معتبر یوسف سرمدی و مونس عشاقی دور از هم هستند که به وسیله نامه‌نگاری با هم ارتباط دارند. در این داستان عشق مونس باعث جنون یوسف و خارج شدن او از سیر طبیعی حیات می‌شود. اگر

جنون و خروج از سیر طبیعی حیات را به مرگ تشبیه کنیم، به نوعی مونس، یوسف را می‌گشود. در داستان من «دانای کل هستم» که پس از داستان «کُشتار» به چاپ رسیده است، یونس (مونس) در ذهن نویسنده دانای کل قصد قتل یوسف را دارد. در داستان، آن‌که می‌میرد عاشق است چه یوسف «کُشتار» چه یوسف «من دانای کل هستم» و آن‌که می‌گشود معشوق است. در داستان اول این کُشتار از عنوان داستان تا رخداد، واضح و عیان صورت می‌گیرد اما در داستان دوم این کُشتار عیان نیست و در لایه‌های پنهان متن صورت می‌گیرد. در واقع هم‌نشینی کلمات کُشتار، سرمدی، عشق، مونس و جنون دلالت بر این دارد که در کلیت آثار مستور و در نوع نگرش اغلب شخصیت‌ها، عشق مترادف با کُشتار و نیستی است چرا که وصلی در کار نیست.

۱۰. ۱. ۵. شهیدی به نام ابراهیم و امامزاده ابراهیم

در دو داستان از مجموعه عشق روی پیاده‌رو شخصیتی به نام ابراهیم حضور دارد. در داستان اول، «شب‌های یلدا»، ابراهیم شهید شده و همسرش، رؤیا، خاطرات آشنایی و عشق میان خود را به خاطر می‌آورد. در داستان دوم، «مردی که تا زانو در اندوه فرو رفت»، رؤیا و دخترش ستاره، بر سر مزار ابراهیم رفته‌اند. در طول داستان دوم نویسنده، مزار ابراهیم شهید را همان امامزاده ابراهیم در نظر می‌گیرد. در واقع از آن‌جا که پسرشان را سیدمحسن خطاب می‌کنند مشخص می‌شود ابراهیم سید بوده است و بدین ترتیب امامزاده ابراهیم کسی جز ابراهیم، شوهر شهید شده رؤیا نیست. امامزاده ابراهیم همان ابراهیم شهید شده است که در داستان دوم و در حیاتی غیرمادی، حضوری رؤیاگونه دارد. نام ابراهیم که در داستان اول دلالت بر همسری می‌کند که خاطره عشق و زندگی با او، هم‌چون هاله‌ای اطراف شخصیت ابراهیم را فراگرفته است در داستان دوم تا مرز تقدس پیش می‌رود. در واقع امامزاده ابراهیم نام یک امامزاده در شهرستان ایزه از استان خوزستان است که سیر داستانی متن به شیوه‌ای پیش می‌رود که دریافت مخاطب این می‌شود که ابراهیم شهید همان امامزاده ابراهیم است.

نتیجه‌گیری

مسئله کانونی پژوهش این است که: در دنیای آثار مستور از بازی نشانه‌ها، چه مفهومی شکل می‌گیرد؟ برای رسیدن به پاسخ این مسئله با استفاده از دانش نشانه‌شناسی به معناهای پنهانی که در لایه‌های زیرین متن مستتر بود، نگاهی انداخته‌ایم. دریافت حاصله بدین شرح است که در آثار مستور مخاطب با یک نام و یک معنای مشخص مواجه نیست. گاهی نام‌ها به تناسب درونمایه و متأثر از متن تعبیر می‌شوند. گاهی نام در چند داستان تکرار می‌شود و هر بار مفهومی از آن کم و یا به آن اضافه می‌شود. نکته حائز اهمیت این است که در بخش پرسیامدی از نام‌گذاری‌ها، بازی نشانه‌ها را می‌بینیم بدین ترتیب که نشانه ثابت نیست و بر مصادیق مختلفی دلالت می‌کند تا بدان جای که مدام متن لایه لایه می‌شود و در هر لایه پنهان متن، با معناهایی تازه مواجه می‌گردیم. مستور از راه بهره‌برداری از ظرفیت نام‌گذاری شخصیت دو هدف را دنبال می‌کند: چند لایه ساختن متن و کشف معناهای پنهان با توجه به نام شخصیت‌ها و انسجام بخشیدن به آثار با ایجاد شبکه‌ای که همه اجزاء در آن مرتبط هستند. در آثار او معنای نام در یک داستان بسته نمی‌شود و این لغزندگی معنا، در ذهن مخاطب بخش به بخش و یا داستان به داستان، باعث شکل‌گیری مفهومی می‌شود که دیگر تنها نشانه‌ای ایستا نیست. این مفاهیم در شبکه‌ای از روابط قرار می‌گیرند و درگیر بازی نشانه‌ها می‌شوند.

پی‌نوشت‌ها

- ۱- «انگار کسی مدام تقلا می‌کنه چیزی بهم بگه اما من نمی‌تونم چیزی بفهمم» (مستور، ۱۳۹۷: ۸۷).
- ۲- «شاید این همون چیزی باشه که شما اسمش رو گذاشتین اندوه شدید» (همان: ۸۹).
- ۳- «هرکس روزنه‌ای است به سوی خداوند، اگر اندوهگین شود. اگر به شدت اندوهناک شود» (مستور، ۱۳۹۷: ۹۱).

منابع

قرآن کریم.

- احمدی، بابک (۱۳۹۴): از نشانه‌های تصویری تا متن، تهران: نشر مرکز.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۶۴). داستان پیامبران در کلیات شمس (شرح و تفسیر عرفانی داستانها در غزلهای مولوی)، جلد ۱، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- حاجی آقابابایی، محمدرضا و مینا باستان (۱۳۹۸): «بررسی دغدغه‌های وجودی در داستان‌های مصطفی مستور، (پیکره پژوهش: داستان‌های روی ماه خداوند را ببوس، استخوان خوک و دست‌های جذامی، من گنجشک نیستم)»، جستارهای نوین ادبی، شماره ۲۰۷، صص ۱۸-۲۰.
- دباغ، سروش (۱۳۹۳): سکوت و معنا (جستارهایی در فلسفه ویتگنشتاین)، تهران: مؤسسه فرهنگی صراط.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۹۰): لغت‌نامه دهخدا، زیر نظر دکتر سیدجعفر شهیدی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران. چاپ دوم.
- سجودی، فرزانه (۱۳۹۳): نشانه‌شناسی کاربردی، تهران: انتشارات علم، چاپ سوم.
- سلیمانی، بلقیس (۱۳۹۲): «سفر از جنون اندیشه به ندانستگی کودکی»، سعی بر مدار اندوه (گفتارهایی درباره آثار داستانی مصطفی مستور، گردآوری فرشید سادات شریفی)، تهران: انتشارات به‌نگار، صص ۹۹-۱۰۱.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۹): فرهنگ تلمیحات (اشارات اساطیری، داستانی، تاریخی و مذهبی در ادبیات فارسی)، تهران: نشر میترا.
- شیری، قهرمان (۱۳۸۷): «نام‌گزینی در روزگار سپری‌شده دولت‌آبادی»، علوم انسانی دانشگاه الزهراء (س)، رتبه علمی - پژوهشی (ویژه‌نامه ادبیات فارسی)، سال هجدهم، شماره ۷۴، صص ۱۴۳ - ۱۱۳.
- شهمردان بن ابی‌الخیر (۱۳۶۲): زهت‌نامه علائی، به تصحیح فرهنگ جهانپور، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی وابسته به وزارت فرهنگ و آموزش عالی.
- صفوی، کورش (۱۳۹۴): آشنایی با نشانه‌شناسی ادبیات، تهران: انتشارات علمی.
- قائم‌نیا، علیرضا (۱۳۸۹): بیولوژی نص، تهران: سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ، اندیشه اسلامی.
- کاشانی، ابوالقاسم عبدالله (۱۳۸۶): عرایس الجواهر و نفایس الأطایب، به کوشش ایرج افشار، تهران: انتشارات المعی.
- کالر، جان‌اتان (۱۳۸۸): در جست‌وجوی نشانه‌ها (نشانه‌شناسی، ادبیات، واسازی)، ترجمه لیلا صادقی و تینا امراللهی، تهران: نشر علم، چاپ اول.
- گرچی، مصطفی (۱۳۹۲): «ژان باروا روی دیگر سکه روی ماه خداوند را ببوس»، (بررسی تطبیقی رمان ژان باروا اثر روزه مارتین دوگار و روی ماه خداوند را ببوس نوشته مصطفی مستور)، سعی بر مدار اندوه (گفتارهایی درباره آثار داستانی مصطفی مستور، گردآوری فرشید سادات شریفی)، تهران: انتشارات به‌نگار، صص ۸۷-۶۸.
- مجرد، ساناز (۱۳۹۲): «یک خوانش، دو برداشت»، (نگاهی انتقادی به ساختار و محتوای رمان من گنجشک نیستم)، سعی بر مدار اندوه (گفتارهایی درباره آثار داستانی مصطفی مستور، گردآوری فرشید سادات شریفی)، تهران: انتشارات به‌نگار، صص ۲۰۵-۱۸۷.
- مصطفی مستور (۱۳۷۹): روی ماه خداوند را ببوس (رمان)، تهران: نشر مرکز.
- _____ (۱۳۹۰): سه گزارش کوتاه درباره نوید و نگار (رمان)، تهران: نشر مرکز.
- _____ (۱۳۹۷): بهترین شکل ممکن (مجموعه داستان)، تهران: نشر چشمه.
- _____ (۱۳۹۷): من گنجشک نیستم (رمان)، تهران: نشر مرکز.

- _____ (۱۳۹۷): چند روایت معتبر (مجموعه داستان)، تهران: نشر چشمه.
- _____ (۱۳۹۸): من دانای کل هستم (مجموعه داستان)، تهران: انتشارات چشمه.
- _____ (۱۳۹۸): عشق روی پیاده‌رو (مجموعه داستان)، تهران: نشر چشمه.
- _____ (۱۳۹۸): حکایت عشقی بی‌قاف، بی‌شین، بی‌نقطه (مجموعه داستان)، تهران: نشر چشمه.
- _____ (۱۴۰۰): رساله درباره نادر فارابی (رمان)، تهران: نشر چشمه.
- _____ (۱۴۰۱): استخوان خوک و دست‌های جذامی (رمان)، تهران: نشر چشمه.
- نجفی، ابوالحسن (۱۳۷۱): مبانی زبان‌شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی، تهران: نشر نیلوفر.
- یاحقی، محمدجعفر (۱۳۷۵): فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی وابسته به وزارت فرهنگ و آموزش عالی و سروش.

Semiotics of character names in Mustafa Mastour's fictional works

Abstract

The philosophy and why of naming the characters in fiction works is one of the subjects to consider in the examination of the mentality and works of an author. In the present article, by focusing on the names of fictional characters in the works of Mustafa Mastour, and by deciphering the semantic implications of the names of the characters, we have reached the understanding of other semantic layers of the fictional text; The meaning that is understood in a symbolic system and in connection with other symptoms of the text. By deciphering the semantic implications of the characters' names, another layer of the meaning of the text is opened to the audience; The meaning that is understood in a symbolic system and in connection with other symptoms of the text. The analysis of the findings of this research shows that in a number of hidden stories, the name of the character is connected with the central idea of the story. In some others, the mythological-historical background of the names has been manifested in the payment of their characters and actions. The implicit connection of the names of some characters with their inner growth and development in some other stories stands out. . Finally, giving coherence to several separate stories by giving a single name to one of its prominent characters is another benefit that the author took from the conscious selection of character names. The result is that the purposeful choice of the author in naming the characters has turned his stories into multi-layered texts and allows the reader to achieve multiple readings by deciphering the relationship between the name of the character and the content of the story.

Key words: nomenclature, fictional character, semiotics, Mustafa Mastour.

بررسی توصیفی ساختار دستوری سیاست‌نامه خواجه نظام الملک

سهراب نیکزاد

دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه دریانوردی و علوم دریایی چابهار

navid.nayab97@gmail.com

عبدالغفور جهان‌دیده

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه دریانوردی و علوم دریایی چابهار، ایران

jahandideh@cmu.ac.ir

چکیده

زبان از جمله مؤثرترین و مهم‌ترین ابزارهای ادای فکر و برقراری ارتباط است که بین اجزای آن روابط مشخصی وجود دارد؛ توصیف و تشریح این روابط و نقش هر یک از این اجزا در دانشی به‌نام دستور زبان مطرح می‌شود. این دانش جزء علوم اصلی ادبی به‌شمار می‌آید و شناخت و آگاهی از معیارها و اصول آن برای بررسی هر علمی ضرورت دارد. بنابراین، این پژوهش با هدف بررسی توصیفی ساختار دستوری سیاست‌نامه از طریق شاهد مثال‌هایی از کتاب تدوین یافته و با روش توصیفی-تحلیلی به این نتیجه رسیده که فعل در شکل‌های ماضی، مضارع و انواع آن‌ها با پیشوندهای «می» و «همی»، امر، با جزء پیشین «ب» و «ن» و فعل مستقبل بسامد بالایی در این کتاب دارد. اسم به شکل‌های مختلف نکره، معرفه، خاص، عام، مفرد، جمع، به صورت مصدر و در شکل‌های اضافی به‌کار رفته است. صفت و انواع آن، به‌ویژه صفت بیانی بیشترین کاربرد را دارد. ضمیر به‌ویژه ضمیر شخصی و قید به‌خصوص قید زمان، بسامد بالایی دارند. حروف اضافه بیشترین نمود و حروف ربط و ندا شاهد‌های مختلفی دارند. جمله هم، به‌ویژه، ه جملات خبری و جملات دو جزئی ساده، بیشترین نمود را در کتاب سیاست‌نامه دارند.

کلیدواژه‌ها: سیاست‌نامه، دستور، اسم، فعل، جمله.

مقدمه

زبان امری اجتماعی است که در جوامع بشری، وسیله ارتباط و انتقال پیام و تفهیم و تفاهم است. بنابراین، همانند دیگر وسایل جامعه دست‌خوش تغییر و تحول می‌شود. یکی از علل تأثیرگذار بر تحولات زبانی، عامل زمان است. تغییرات زبان تابع قوانین خاصی است که می‌توان با استفاده از آن قوانین و اصول فهمید که هر زبان منشعب از کدام زبان اصلی است؛ چراکه محیط جغرافیایی، مسایل سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و... بر زبان تأثیرات شاخصی دارد و شاید در یک دوره، هر منطقه جغرافیایی ویژگی‌های زبانی متفاوتی داشته باشد. به‌طور کلی دستور زبان فارسی، بررسی و توصیف ویژگی‌ها و قوانین حاکم بر ساختمان زبان فارسی، یا بیان قوانین درست نوشتن و درست سخن گفتن است. دستور زبان به دو نوع تقسیم می‌شود؛ دستور تاریخی یا تجویزی و دستور نو یا همان توصیفی.

دستور تاریخی، مجموعه قواعدی که بدان، شیوه درست سخن گفتن و درست نوشتن آموزش داده می‌شود. دستور توصیفی، کوششی که برای یافتن و معرفی کردن قواعد حاکم بر یک زبان آن‌گونه که هست، بی‌آن‌که از درست و نادرست بودن آن‌ها سخن در میان آید و توصیه شود تا آن‌چه درست انگاشته شده است، به کار رود و از آن‌چه نادرست شمرده شده، پرهیز گردد.

باتوجه به اینکه پژوهش‌های دامنه‌داری در زمینه تاریخ زبان فارسی انجام گرفته است و باتوجه به گستردگی و موقعیت جغرافیایی که زبان فارسی در آن رایج بوده و نیز با نظربه کثرت آثار زبان فارسی و تحولات صورت گرفته در آن، همواره این نیاز احساس می‌شود که باید دقیق‌تر و خاص‌تر به این موضوع پرداخته شود. بدین منظور، بررسی زمان افعال و گونه‌های ساخت آن در سیاست‌نامه ما را با تحولات زبانی این دوره خاص آشنا می‌سازد.

۲- بیان مسأله

سیاست‌نامه اثر خواجه نظام‌الملک است. او حدود سی سال در مقام وزارت سلجوقیان بود. در اواخر کار بنابر فرمان ملک شاه سلجوقی، حاصل مطالعات و تجربیات خود را راجع به آیین مملکت‌داری در کتابی تدوین کرد که سیاست‌نامه یا سیرالملوک نام گرفت. سیاست‌نامه از متون مهم تاریخی و ادبی قرن پنجم هجری است که به نثری ساده؛ اما محکم و ادبی نوشته شده است. این کتاب علاوه بر کلیاتی مربوط به راه و رسم پادشاهی، سرشار است از حکایت‌ها و داستان‌های تاریخی و نیمه تاریخی مربوط به پادشاهان گذشته که به مناسبت سخن در جای خود آمده است و به نثری ساده و روان نگاشته شده و از لحاظ تنوع موضوع و روشنی مطالب در خور توجه است. این اثر از نظرگاه کاربرد افعال نیز مورد توجه است؛ چراکه گونه‌های متنوع و خاصی از زمان افعال در آن دیده شده که هر کدام در ساخت‌های متفاوت آمده است.

از آنجایی که زبان در حال تغییر و تحول است، برای ایجاد ارتباط با گذشته ادبی بررسی دستور و شناخت ویژگی‌های هر اثر ادبی در دوره‌های خاص خود ضروری است، بدین ترتیب مسیر تغییر و تحول زبان آشکار می‌شود و ارتباط نسل امروز با آثار ادبی گذشته بیشتر و نزدیک‌تر می‌گردد.

کاری که در این پژوهش انجام می‌شود، بررسی توصیفی ساختار دستوری کتاب سیاست‌نامه است. برای مثال سعی داریم انواع فعل را در این کتاب تحلیل کنیم. برای نمونه فعل التزامی را به صیغه اخباری می‌آورد. «وصیت کرد که جهد آن کند تا نایی به جای گذارد و خود از جیحون بگذرد و به بخارا و سمرقند رود و می‌کوشد تا اعیان حضرت

خراسان را در این مذهب آرد؛ یعنی بکوشد... نوشروان گفت تا جامه‌ها در آن سرای برند که این‌جا انبوه است، تا بیستگان و سی‌گان از این‌جا در آن سرای برند و خلعت می‌پوشانند و از آن سرای به میدان چوگان می‌شوند و می‌ایستند تا همه پوشیده شود» (نظام‌الملک، ۱۳۸۶: ۱۲۶).

۳- پیشینه تحقیق

تاکنون در خصوص سیاست‌نامه تحقیقات مختصری انجام گرفته، اما پژوهش‌هایی که به‌طور مستقیم به موضوع دستور پرداخته باشند، بسیار اندک است.

- ریگی حسین‌آبادی، شهناز. (۱۳۹۴). مقاله «بررسی گونه‌های زمان افعال در سیاست‌نامه خواجه نظام‌الملک». نتایج این تحقیق گویای آن است که نویسنده از زمان‌های مختلف ماضی چون ماضی ساده، استمراری، نقلی، نقلی استمراری، بعید، بعید استمراری و التزامی استفاده کرده است. در زمان مضارع نیز، مضارع اخباری، التزامی و امری کاربرد داشت و فعل مستقبل هم با دو گونه ساخت در این کتاب وجود داشت.

- طیب، محمدتقی. (۱۳۸۲). مقاله «بررسی ساختارهای دستوری گونه شعری زبان فارسی». در این مقاله آمده که از مباحث حائز اهمیت در زبان‌شناسی بررسی خصوصیات دستوری گونه‌های یک زبان و تعیین میزان اختلاف ساخت‌های دستوری آن با زبان معیار است. یکی از گونه‌های زبان فارسی زبان شعر است و هدف این مقاله گزارش نوع و میزان ساخت‌های ویژه دستوری این گونه زبان فارسی است.

- اصغری، صغری. (۱۳۹۱). پایان‌نامه «بررسی ساختمان جمله و فعل در دیوان حافظ». این پایان‌نامه جمله و فعل و تمامی ویژگی‌های آن را در دیوان حافظ بررسی کرده و در نهایت به‌صورت آماری نتایج خود را بیان کرده است.

- امین، فریبا. (۱۳۹۰). پایان‌نامه «بررسی ساختمان جمله و فعل در پریشان‌قآنی». در این پایان‌نامه محقق سعی کرده به بحث جملات و افعال در شعر قآنی پرداخته و تمامی دیوانش را به صورت دقیق مورد بحث قرار دهد.

۴- روش انجام تحقیق

روش کار در این مقاله، توصیفی-تحلیلی و به شیوه‌ی کتابخانه‌ای است. مطالعه و فیش‌برداری قسمت عمده‌ای از کار تحقیق را به خود اختصاص داده است.

۵- مبانی نظری

سبک و شیوه نگارش کتاب

از جمله امتیازات سیرالملوک نظام‌الملک، سهولت نثر، تازگی اصطلاحات و ترکیب‌ها و دقت در جزئیات است. نگارش خواجه نظام‌الملک، روان، ساده و خالی از تکلف و پیچیدگی است و در آن با واژه‌ها و ترکیبات زیبا بسیار برخورد می‌کنیم که در ایجاز کم‌نظیر است. شیوه نگارش چنان است که اگر هم خواننده با سبک کهن مأنوس نباشد به آسانی مفهوم کلام را درمی‌یابد. «به‌طور کلی، نثر کتاب سیرالملوک زیباست. جمله‌ها کوتاه و خوش‌آهنگ و هر موضوعی در

نهایت تمامی و وضوح بیان شده است، نه چیزی زیاد و نه کم» (شعار، ۱۷:۱۳۵۸). این کتاب در سلامت انشاء و جزالت عبارت و درشتی مطالب و تنوع موضوع، در میان کتب فارسی کم نظیر است. از نظر ملک الشعراء بهار، کتاب سیرالملوک «از حیث سهولت نثر شبیه با تاریخ بلعمی و از حیث تازگی اصطلاحات، ترکیب‌سازی‌ها، استعارات، ارسال مثل‌ها و دقت در جزئیات با تاریخ بیهقی قابل مقایسه است. سهولت نثر، تازگی اصطلاحات و ترکیب‌ها و دقت در جزئیات ازجمله امتیازات ادبی سیاست‌نامه است» (بهار، ۱۳۶۶:۵۲۳).

آنچه سیرالملوک نظام‌الملک و کتاب‌هایی از این دست را ممتاز می‌نماید، همانا پیوند تنگاتنگ اندیشه سیاسی نویسنده با رفتار و تجربه سیاسی اوست. در این گونه آثار با سیاست‌مدارانی روبه‌رو هستیم که در آینه حیات سیاسی خویش، آنچه را می‌نگرند مبهم و گویا بر زبان می‌آورند. آنان تصویرهایی کوتاه و بلند، دور و نزدیک می‌دهند که خواه ناخواه، واقعیت‌هایی از درون شخصیت و حاکمیت‌شان را می‌نمایاند. آن تصویرها هرچند که از چنبر مصلحت‌اندیشی، بیرون نمی‌رود؛ ولی در دست‌یابی به عبرت‌ها و حکمت‌ها بی‌اثر نیست. «در اغلب کتاب‌های تاریخی که از سیاست‌نامه نام برده‌اند این کتاب را سیرالملوک نامیده‌اند؛ مانند: تاریخ طبرستان ابن اسفندیار، تاریخ گزیده حمدالله مستوفی و جوامع‌الحکایات عوفی. عنوان سیاست‌نامه اخیراً به این کتاب اطلاق شده است» (شعار، ۱۳۵۸:۳).

۶- بحث و بررسی

۶-۱- فعل در سیاست‌نامه

زمان افعال

زمان یکی از ویژگی‌های صرفی فعل است؛ جنبه زمان فعل عبارت است از دلالت آن بر زمان وقوع. فعل از نظر زمان به سه دسته کلی تقسیم می‌شود: ۱. ماضی ۲. مضارع یا حال ۳. آینده یا مستقبل. در کتاب سیاست‌نامه، ۱۵۹۴ نوع فعل در انواع ماضی، مضارع و آینده به کار رفته است و هر کدام از آن‌ها نیز چندگونه ساخت دارد.

فعل ماضی

فعل‌های ماضی که در این کتاب آمده‌اند عبارتند از: ۱. ماضی ساده (مطلق) ۲. ماضی استمراری ۳. ماضی نقلی ۴. ماضی نقلی استمراری ۵. ماضی بعید ۶. ماضی بعید استمراری ۷. ماضی التزامی. البته، از گونه‌های دیگر ماضی از جمله ماضی ابعاد و ماضی مستمر در سیاست‌نامه استفاده نشده است.

ماضی ساده (مطلق)

«ماضی ساده که آن را ماضی مطلق و گذشته ساده نیز می‌نامند، از بن ماضی و شناسه فعل ساخته می‌شود که ساخت سوم شخص مفرد آن دارای شناسه صفر است؛ به عبارتی دیگر شناسه نمی‌گیرد و همان بن ماضی فعل است» (احمدی گیوی، ۱۳۸۴: ۹۰). کل افعال به کار رفته ماضی ساده ۲۹۷ فعل است و ساختار ماضی ساده در سیاست‌نامه بر این گونه است:

ماضی ساده بدون جزء پیشین (پیش واژک) صرفی «ب»

مثال: «پس خلیفه سخن سران لشکر یعقوب لیث بر این گونه شنید، خرم گشت و دیگر روز به دلی قوی به یعقوب لیث خبر فرستاد» (ص ۲۱، ف ۳، س ۱۷).

«قباد بر تخت و مزدک بر کرسی نشست و هر کسی سخنی گفتند» (ص ۲۷۰، ف ۴۴، س ۱۲).

ماضی ساده همراه جزء پیشین (پیش واژک) صرفی «ب»

مثال: «بدین یک سیاست به واجب که ملک نوشیروان بکرد، همه مملکت او راست بایستاد و دست‌های دراز کوتاه شد و خلق عالم بیاسودند» (ص ۵۳، ف ۵، س ۱۱).

«هر چه با خود بردم همه از دست برفت و بدین حال که می‌بینی بماندم» (ص ۱۰۴، ف ۱۳، س ۱).

گاهی ماضی ساده با جزو پیشین منفی می‌شود که ساختار افعال منفی با جزو پیشین «ب» این گونه آمده است:

ب + ن + فعل ماضی

مثال: «یک تن از ایشان زنده بنجست» (ص ۹۴، ف ۱۰، س ۱۱).

ساختار ماضی استمراری

نوعی از افعال ماضی هستند که دلالت بر وقوع و استمرار فعل در گذشته دارند. ماضی استمراری علاوه بر ساخت کنونی که از (می + ماضی ساده) است. در گذشته به صورت‌های گوناگون به کار می‌رفته است. در این جا به بررسی آن در سیاستنامه می‌پردازیم.

ماضی استمراری با جزء پیشین صرفی «می»

مثال: «لشکر هزیمت شد و به هر جانبی که یافتند می‌گریختند» (ص ۱۵۳، ف ۲۷، س ۲).

«چون ساعتی برآمد یک یک می‌افتادند و می‌مردند» (ص ۹۳-۹۴، ف ۱۰، س ۲۰).

ماضی استمراری با جزء پسین صرفی «ی»

«گفتی: آتش با تو خشم دارد که تو او را دروغ زن داشتی» (ص ۲۷۳، فصل ۴۴ سطر ۲)

این نوع از ماضی استمراری گاهی پیشوند صرفی «ب» نیز می‌گرفته است که تعداد این افعال ۲۹ فعل به صورت مثبت است و برای بیان وقوع فعلی ساخته شده که در گذشته با تکرار و استمرار توأم بوده است.

مانند: «پس هرکه را خلیفه بگرفت و بازداشتی راست روشن خویشان را رشوتی بستدی و خلیفه را فرمودی که

این را دست بازدار» (ص ۳۲، ف ۴، س ۱).

ماضی استمراری با جزء پیشین صرفی «همی»

این ساخت که از جزء پیشین صرفی «همی» و ماضی مطلق حاصل می‌شود که با ۲۶ فعل، سومین فعل پرکاربرد ماضی استمراری است.

مثال: «از شادی دل اندر برش همی‌پرید» (ص ۱۱۰، ف ۱۳، س ۱۴).

«بنده با این انگشتی همی‌شورید و گرد انگشت همی‌گردانید» (ص ۱۳۰، ف ۲۱، س ۶).

در این ساخت از ماضی استمراری گاهی علاوه بر جزء پیشین صرفی «همی»، پسوند صرفی «ی» نیز می‌آمده که موارد استعمال این گونه از ماضی استمراری در این کتاب دو فعل زیر است: «بر این گونه به غلامان و به لشکر هر سه ماهی همی دادندی و این را بیستگانی خواندندی» (ص ۱۳۵، ف ۲۳، س ۱)

ماضی نقلی (مطلق نقلی)

«ماضی نقلی مانند فارسی رسمی و معاصر از صفت مفعولی به اضافه‌ی فعل معین «ام، ای، است، ایم، اید، اند» ساخته شده است» (احمدی گیوی، ۱۳۸۴: ۱۲۶). کل افعال به‌کار رفته ماضی نقلی ۱۲۱ فعل است.

مثال: «دو سخن دو تن گفته است و هر دو پسندیده است و تا قیامت در عرب و عجم مسلمانان بدان دو سخن مثل زنند» (نظام‌الملک، ۱۳۶۶: ص ۲۳۲، ف ۴۱، س ۱۵).

«همیشه خلفا و پادشاهان چگونه بوده‌اند و میش را از گرگ چگونه نگاه داشته‌اند و گماشتگان را چگونه مالش داده‌اند» (ص ۷۸، ف ۷، س ۲۰).

ماضی نقلی استمراری

«این فعل همان گونه که از اسم و تعریف آن برمی‌آید، ترکیب ماضی نقلی و ماضی استمراری است» (احمدی گیوی، ۱۳۸۴: ۱۳۸). کل افعال به‌کار رفته ۱۱ فعل است.

مثال: «به هر وقت بر رأی اعلی می‌گذرانیده است و پوشیده نداشته است» (ص ۲۵۵، ف ۴۳، س ۱۶).
«حوران و غلمان پیش و پس و بر دست راست و بر دست چپ او گرفته‌اندی و آهسته و خندان می‌آرندی» (ص ۱۹۸، ف ۴۰، س ۱۷).

ماضی بعید

گونه دیگری از ساخت‌های ماضی، ماضی بعید است که طریقه‌ی ساخت آن هم چون دوره فارسی رسمی از بن ماضی و های بیان حرکت و صرف ماضی مطلق فعل معین «بودن» است که گاهی جزء صرفی «ب» به اول آن افزوده شده که نوعی تأکید را تداعی می‌کند. کل افعال به‌کار رفته ماضی بعید در این کتاب ۷۶ فعل است.

مثال: «آن چه با خود برده بودم دزدان در راه هندوستان از من بستند» (ص ۱۱۲، ف ۱۳، س ۱۰).
«خدمتی نبشته بود و در آنجا یاد کرده (بود) که خدمتکاری از آن بنده در بازار سمرقند می‌گشت» (ص ۲۰۸، ف ۴۰، س ۱۶).

ماضی بعید استمراری

این نوع ماضی از جمع ماضی بعید و ماضی استمراری ساخته می‌شود که این زمان دستوری امروزه کاربرد ندارد و به جای آن اغلب از ماضی استمراری استفاده می‌کنند و به ندرت از ماضی بعید استفاده می‌شود. از این زمان در تمام کتاب ۸ فعل در حالت مثبت و یک فعل منفی و یک فعل با جزء پیشین صرفی «ب» استفاده شده است. تعداد کل این نوع ۱۰ فعل است.

مثال: «قصه‌ای بود که از ملک بنالیده بودی موبد موبدان را بر دست راست نشانده بودی» (ص ۵۷، ف ۶، س ۱۲).
«بایستی تا این غایت صد التماس تو را ما وفا کرده بودیمی» (ص ۲۰۷، ف ۴۰، س ۷).

ماضی التزامی

ماضی التزامی، فعلی است که از صفت مفعولی فعل اصلی به اضافه مضارع ساده «باشیدن» ساخته می‌شود (احمدی گیوی، ۱۳۸۴: ۱۵۸). افعال به‌کار رفته ماضی التزامی در مجموع ۳۴ فعل است.
مثال: «یا معیشتی ارزانی داشته‌اند بر قدر کفاف ایشان تا هم بعضی از حق‌های ایشان گزارده باشند و هم ایشان از دولت بی‌نصیب باشند» (ص ۲۲۵، ف ۴۱، س ۷).
«خواهم که امروز و امشب دوازده هزار چاه در این میدان بکنده باشید» (ص ۲۷۶، ف ۴۴، س ۱۵).

- فعل مضارع

فعل مضارع، فعلی است که «بر انجام گرفتن کاری یا بودن حالتی در زمان حال یا آینده و به ندرت در گذشته یا در هر سه زمان دلالت کند» (احمدی گیوی، ۱۳۸۴: ۱۷۲). مضارع بر سه گونه است: مضارع اخباری و مضارع التزامی و مضارع امری.

فعل مضارع اخباری

«فعل مضارع اخباری امروزه از بن مضارع با پیش‌واژک «می» در اول و شناسه در آخر فعل پدید می‌آید» (همان: ۱۷۳). این فعل در کتاب سیاستنامه ساختارهای گوناگون دارد. در این کتاب از نظر ساخت، مضارع اخباری با مضارع التزامی تفاوت خاصی ندارد. همین امر نیز سبب می‌شود که در بسیاری از جمله‌ها با توجه به دوگانگی معنا و کیفیت قرائت، افعال مضارع بدون علامت را می‌توان قابل توجیه در هر دو وجه اخباری و التزامی دانست. گونه‌های مختلف افعال در ساخت‌های مختلف مضارع اخباری ۳۰۹ فعل است که از زمان‌های پرکاربرد در سیاستنامه است.

مضارع اخباری بدون جزء پیشین صرفی «می»

این گونه مضارع اخباری که پرکاربردترین نوع آن است و ۱۰۵ نوع فعل در ساخت مثبت و ۳۸ نوع فعل در ساخت منفی دارد. در حقیقت، ساده‌ترین ساخت فعل است که از ماده‌ی مضارع (ستاک یا ریشه فعل) و شناسه تشکیل شده است.

مثال: «حشمت را زیان دارد و حرمت خویش را شکسته بود و رکیک طبعی باشد که ایشان خدمت را شایند» (ص ۱۶۲، ف ۲۹، س ۵).

«خانه به دو کدبانو نارفته بود و بدو کدخدای بیران» (ص ۲۱۳-۲۱۴، ف ۴۱، س ۱۵).

«بدین سبب دل‌های شما بر من بد شد این پسر من نوح را هیچ عیبی هست؟» (ص ۲۹۴، ف ۴۶، س ۱).

مضارع اخباری با جزء پیشین صرفی «می»

این‌گونه ساخت از مضارع اخباری ۹۸ نوع فعل در حالت مثبت و ۲۳ نوع فعل در حالت منفی مورد استفاده قرار گرفته‌اند.

مثال: «عضد مردی پیر و عالم و قاضی را به طریق محال می‌رنجانند» (ص ۱۰۷، ف ۱۳، س ۴).

«در میان مصیبت قومی بانگ می‌کنند که «مات محمد»» (ص ۲۳۳، ف ۴۱، س ۹).

مضارع اخباری با جزء پیشین صرفی «ب»

از این‌گونه ساخت ۲۸ نوع فعل در حالت مثبت و ۷ نوع فعل در حالت منفی مورد استفاده قرار گرفته‌اند.

مثال: «شبان‌ی که گوسفندان نگاه داشته باشد جواب آن از او بخواهند» (ص ۱۶، ف ۲، س ۹).

«ملک با کفر بیاید و با ستم نیاید» (ص ۱۵، ف ۲، س ۹).

«چون او در این مذهب گزیده درآید همه جهان این مذهب بگیرند» (ص ۲۷۲، ف ۴۴، س ۸).

گاهی فعل‌های مضارع اخباری با «ب» صرفی با افزودن علامت نفی بدون حذف «ب» منفی شده‌اند، که ساختارافعال

منفی مضارع با جزء پیشین «ب» این گونه آمده است: ب + ن + فعل مضارع: بنستائید، بنماند، بنگشاید.

مثال: «بدان که روی من نتوانی دید تا زر بازرگان به تمام و کمال بندهی» (ص ۳۲۷، ف ۴۹، س ۴).

«لیکن این معنی همه مردمان بندانند» (ص ۱۴۸، ف ۲۷، س ۲۱).

مضارع اخباری با جزء پیشین صرفی «همی»

در این گونه ساخت از مضارع اخباری، ۱۷ نوع فعل در حالت مثبت مورد استفاده قرار گرفته‌اند و در حالت منفی کاربرد نداشته است.

مثال: «ما چند روز است تا تو را چشم همی‌داریم» (ص ۴۱، ف ۴، س ۶).

«آتش به فرمان یزدان همی‌گوید» (ص ۲۶۸، ف ۴۴، س ۸).

فعل مضارع التزامی

مضارع التزامی که «آن را مضارع تبعی نیز نامیده‌اند، فعلی است که از بن مضارع به اضافه پیش واژک «ب» در اول، و شناسه در آخر پدید می‌آید و آن، وقوع کار یا بودن حالتی را همراه احتمال، آرزو، خواست، توان، شرط و مانند آن‌ها در زمان آینده و به ندرت در زمان حال می‌رساند» (احمدی‌گیوی، ۱۳۸۴: ۱۸۶). مضارع التزامی از پرکاربردترین زمان‌ها در سیاست‌نامه است به طوری که جمع افعالی که از آن‌ها در گونه‌های مختلف مضارع التزامی استفاده شده است ۳۰۶ فعل است.

مضارع التزامی با جزء پیشین صرفی «ب»

این گونه ساخت که در مقایسه با گونه نخست (مضارع التزامی بدون جزء پیشین صرفی «ب») کاربرد بسیار کم‌تری دارد، فقط بر روی افعال ساده اعمال شده و افعال پیشوندی و مرکب، بدون پیشوند «ب» صرف شده‌اند.

مثال: «من این بیستگانی و مشاھرہ شما را از بهر آن می‌دهم تا از درویشی به بیداد چیزی بنستائید» (ص ۱۵۴، ف

۲۷، س ۳).

- فعل امر

فعل امر از بن مضارع ساخته می‌شود. در مورد فعل امر چنین گفته شده: «فعلی است که با آن دستور می‌دهیم و یا درخواستی می‌کنیم که کس یا کسانی کاری را انجام دهند و یا حالتی را داشته باشند و یا بپذیرند» (احمدی‌گیوی، ۱۳۸۴: ۲۰۹). این فعل دو صیغه دارد: دوم شخص مفرد، دوم شخص جمع (فرشیدورد، ۱۳۸۸: ۴۰۵). تعداد کل افعال امر ۱۴۱ نوع فعل است.

فعل امر مجرد از جزء پیشین صرفی «ب»

این‌گونه ساخت متداول‌ترین گونه ساخت امر در سیاستنامه است که ۶۳ نوع فعل به صیغه دوم شخص مفرد و ۹ نوع فعل به صیغه دوم شخص جمع دارد.

مثال: «اگر چاره نیست بر سر ما عاملی مسلمان گمار» (ص ۲۳۱، ف ۴۱، س ۱).
«امیر گفت «درپوشان». جبه‌ای گرانمایه در من پوشانیدند» (ص ۷۳، ف ۷، س ۱۹).

فعل امر با جزء پیشین صرفی «ب»

این‌گونه ساخت که فقط در افعال ساده اعمال شده است از حیث معنایی تفاوت آشکاری با فعل‌های امر بدون جزء پیشین صرفی «ب» ندارد و ساخت گونه آزاد آن هستند. از این‌گونه فعل امر ۴۲ نوع در صیغه دوم شخص مفرد و ۱۴ نوع فعل در صیغه دوم شخص جمع استعمال شده است.

مثال: «بشنو تا هرکسی چه گویند و نیک یاد گیر» (ص ۴۹، ف ۵، س ۹).
«بیا تا صلحی بکنیم. تو بدین ولایت که داری قناعت کن و به صلاح بنشین تا من بازگردم» (ص ۳۱۶، ف ۴۷، س ۳).

فعل امر با جزء پیشین صرفی «می»

برای ساخت امر با جزء پیشین صرفی «می» که مفهوم تکرار از آن برمی‌آید، ۱۰ نوع فعل در صیغه دوم شخص مفرد استفاده شده است که در صیغه دوم شخص جمع استعمال نداشت. این ساخت از فعل امر در افعال ساده به‌کار رفته‌اند.
مثال: «گفت: اکنون در گرویدگان می‌نگر و نظاره می‌کن» (بنگر، بکن) (ص ۲۷۷، ف ۴۴، س ۱۸).
«هر ماه ده دینار از وکیل ما می‌ستان» (بستان) (ص ۱۱۳، ف ۱۳، س ۱).

فعل امر با جزء پیشین صرفی «همی»

برای ساخت امر با جزء پیشین صرفی «همی» فقط ۳ نوع فعل استفاده شده، دو فعل در صیغه دوم شخص مفرد و یک فعل در صیغه دوم شخص جمع استعمال داشته است که این نوع ساخت امر نیز در افعال ساده است. افعال امر دارای جزء پیشین صرفی «همی» علاوه‌بر رساندن معنی امر، مفهوم تکرار یا تداوم و استمرار را نیز تداعی می‌کنند.
مثال: «هر که را گویم بگیر تو همی بگیر» (بگیر) (ص ۳۱، ف ۴، س ۲۱).
«بر در سرای بیاویزید و هفت روز منادی همی کنید» (بکنید) (ص ۵۱، ف ۵، س ۱۷).

- مستقبل (آینده)

ساخت مستقبل که منحصرأ به وقوع فعلی در آینده دلالت دارد در سیاستنامه جایگاه بسیار پایینی دارد و به جای آن اغلب از ساخت‌های مضارع استفاده شده است. به‌طوری که تمام افعالی که از آن‌ها برای ساخت مستقبل در گونه‌های مختلف استفاده شده ۲۸ نوع فعل است.

بن مضارع خواستن + شناسه + مصدر مرخم (بن ماضی ۱)

۱۹ نوع فعل در این ساخت است.

مثال: «خلاقی که زیر فرمان اویند از او خواهند پرسید و اگر به کسی حواله کند نخواهند شنود» (ص ۱۷، ف ۲،

س ۱).

«تا قیامت از شجاعت و جوان مردی او خواهند گفت» (ص ۱۷۲، ف ۳۵، س ۲۱).

بن مضارع خواستن + شناسه + مصدر تام (بن ماضی فعل ن+ ۲)

این گونه ساخت مستقبل در این کتاب ۹ نوع فعل مورد استعمال داشت.

مثال: «ما نیز خروج خواهیم کردن و در آن تدبیرایم که اول پادشاه را بگیریم» (ص ۳۰۰، ف ۴۶، س ۱۱).

«این شصت هزار دینار حمل خوارزم بر جامگی لشکر بنده نویسند عوض آن چه از دیوان خواهند دادن» (ص

۳۲۳، ف ۴۸، س ۲).

۲-۶- اسم

یکی از اقسام کلمه، اسم و گروه اسمی است که نقش‌های مختلفی را در جمله می‌پذیرد و اقسام مختلفی دارد. دستورنویسان همواره اسم را کلمه‌ای برای نامیدن شخص، حیوان، چیز یا مفهوم در نظر می‌گیرند؛ از جمله فرشیدورد، انوری و گیوی، خطیب‌رهبر و... که معتقدند اسم کلمه‌ای است که برای تعیین کردن و نامیدن امور به‌کار می‌رود. این کلمه؛ یعنی اسم می‌تواند نقش‌های متفاوتی، مانند مسندالیه، مفعول، متمم و منادا را بر عهده بگیرد.

«ویژگی‌های اسم عبارتند از:

(۱) جمع بسته شدنمرد: مردان

(۲) مصغر شدنمرد: مردک

(۳) یای وحدت پذیرفتنمرد: مردی

(۴) مرجع ضمیر شدنمرد: مردی را دیدم که او را نمی‌شناختم

(۵) مسندالیه یا نهاد شدن مرد: مرد آمد

(۶) متمم شدنمرد: مرد را دیده به مرد گفتم» (خطیب‌رهبر، ۱۳۸۱: ۲۱).

اسم و انواع آن در سیاست‌نامه

اسم عام و خاص

«اسم را از حیث اختصاص بر فرد یا افرادی مخصوص و شامل شدن به همه افراد همجنس دو قسم کرده‌اند: خاص، عام» (انوری و گیوی، ۱۳۸۷: ۸۱). اسم عام: «آن است که بین افراد نوع یا جنس مشترک باشد و بر هر یک از آنها دلالت کند؛ مانند: شتر، زن؛ اسم خاص: آن است که تنها بر یک فرد معین از افراد نوع دلالت کند؛ مانند: کبخسرو» (فرشیدورد، ۱۳۸۸: ۱۸۲).

مثال: «آفریدگار زمین و آسمان»: اسم خاص برای خداوند، (ص ۱: س ۱)

«آورنده فرقان است». اسم خاص مفرد و معرفه (ص ۱: س ۵)

اسم معرفه و نکره

اسم از لحاظ تعریف بر دو قسم است: معرفه و نکره

معرفه: اسمی است که در نزد گوینده و شنونده معلوم و شناخته باشد؛ نکره: اسمی است که در نزد شنونده (مخاطب) مبهم و ناشناخته باشد. البته قسم دیگری به نام نکرهٔ مخصوصه وجود دارد که با یاء نکره می‌آید؛ اما جملهٔ پیروی که قابل تأویل به صفت است، آن را معرفه‌گونه می‌کند: مردی که تخم می‌کارد، کشاورز است (انوری و گیوی، ۱۳۸۷: ۸۵).

اسم معرفه آن است که موضوع‌له خود را به‌طوری واضح و معین افاده کند؛ مانند ای گل تو نیز خاطر بلبل نگاه دار/ کانجا که رنگ و بوی دارد، گفت‌وگو بود (معین، ۱۳۶۳: ۵۷ و ۵۸).

مثال: «بنده‌ای را داد»: اسم نکره به خدمتکاری که شناخته شده نیست. (ص ۲: ۹)
چاکری: نکره ص ۳۲ س ۹ و هم‌چنین ص ۱۱، س ۸، ص ۲۲، ص ۲۲، س ۶، ص ۲۳، س ۸، (ص ۴۶، س ۱، ص ۴۶، س ۳ و...)

فرقان اسم معرفه ص ۱۳۱، ملوک سلجوق: ص ۱ س ۱۳، افراسیاب ص ۶ س ۱۲، ابراهیم ص ۹ س ۸، ص ۳۱، س ۷ و...)

اسم مفرد و جمع

زبان فارسی دارای نظام دو شماری است: مفرد و جمع؛ اگر اسم بر یک فرد یا یک چیز و یک مفهوم دلالت کند، آن را مفرد گویند؛ مانند: کتاب. در مقابل، اگر اسم بر بیش از یکی دلالت کند، جمع نامیده می‌شود؛ مانند: کتاب‌ها. اسم مفرد در زبان فارسی نشانه‌ای ندارد؛ اما اسم جمع دو نشانه دارد: «ان» و «ها» که برخی اسم‌ها با «ان» و برخی با «ها» و گروهی دیگر با هر دو جمع بسته می‌شود. امروزه، استعمال «ان» رو به کاهش است و به جای آن به خصوص در زبان تداول «ها» به کار می‌رود. به گفتهٔ فرشیدورد، «امروزه بعضی غریزان و غرب‌گرایان نوپرداز تحت تأثیر شعر نو غربی که یکی از ویژگی‌های آن به هم زدن ساختمان دستوری زبان است؛ کلمات و عبارت‌هایی به کار می‌برند که مغایر با قواعد زبان فارسی است؛ از آن جمله است، جمع‌های خلاف قاعده؛ مانند: رگان، دستان و واژگان به جای رگ‌ها، دست‌ها و واژه‌ها که بهتر است چنین کارهایی صورت نگیرد (فرشیدورد، ۱۳۸۸: ۱۸۶).

مثال: «زر را دشمن گیر تا مردمان تو را دوست گیرند»: زراسم مفرد (ص ۹۶ س ۲۲)

«نام من از دیوان پاک کرده بود»: دیوان اسم مفرد (ص ۶۳ س ۱۲).

دیگر روز بزرگان و مودان به آتشکده شدند. بزرگان اسم جمع (ص ۲۳۹).

در سیاست‌نامه بیشتر اسامی به حالت خاص و معرفه به کار رفته‌اند. برخی از نموده‌های اسم بسیار اندک بودند هم‌چون اسم معنی. به همین سبب برای جلوگیری از حجم بسیار پژوهش و البته نداشتن فرصت به همین مقدار بسنده شده است که مشتم نمونه خروار است.

۳-۶- مضاف و مضاف‌الیه

در این بخش شاهد اضافات مختلفی در کتاب سیاست‌نامه خواهیم بود، آنچه در این بین از ویژگی خاص کتاب به‌شمار می‌رود داشتن اضافات تشبیهی و توضیحی در بسامد بالاست، نویسنده از این ویژگی دستوری بیشتر برای تشبیه و توضیح دادن کلمات و سخن خود بهره برده است.

اضافه تشبیهی

چنبر طاعت (ص ۱۴)، زنجیر عدالت (ص ۴۵)، ترازوی عدل (ص ۲۱۶)، شمشیر سیاست (ص ۲۱۶)، عنان هوا (ص ۲۲۰).

اضافه بیانی توضیحی

(روزمهرگان (ص ۴۹)، حظیره ابراهیم (ص ۹)، روز قیامت (ص ۱۹۹)، شعیب پیغامبر (ص ۱۷۷۹)، شهر اهواز (ص ۲۵۲).

اضافه بیان جنس

(طویله مروارید (ص ۲۹)، آفتابه مسین (ص ۸۹)، آفتابه زر (ص ۹۷)، کلاه نم‌دین (ص ۱۲۷)، نان جویین (ص ۲۲۳).

اضافه ملکی

خانه خلفا (ص ۲۲۸)، خداوند عالم (ص ۲۲۸)، حلقه تابه (ص ۲۰)، مال مسلمانان (ص ۱۷۳)، حاجت‌های ایشان (ص ۵۴).

اضافه ملکی

سلیمان داوود (ص ۲۱۱)، یعقوب لیث (ص ۱۴)، بزرجمهر بختگان (ص ۲۲۶)، علی نوشتگین (ص ۵۲).

اضافه خویشاوندی

نواسه ابوالمسلم (ص ۲۷۹)، خسران و دامادان من (ص ۱۹۸).

اضافه اقترانی

او را به چشم خواری نگردیده است. (ص ۲۸۸). کمر طاعت از میان نگشایند (ص ۲۲۵).

۴-۶- صفت

صفت کلمه‌ای است که حالت و چگونگی اسم را بیان می‌کند و برای مقید کردن اسم به کار می‌رود. صفات بیانی ۵ گونه است: صفت ساده، صفت فاعلی، صفت مفعولی، صفت نسبی، صفت لیاقت. صفت آن است که موصوفش با چیزی مقایسه نمی‌شود و از لحاظ لفظی خالی از نشانه‌های تفضیلی و عالی و برابر است؛ مانند کتاب زیبا (خیام‌پور، ۱۳۸۴: ۵۵).

«روزی‌دهنده بندگان و شناسنده آشکار و نهان و آموزنده گناهان»: صفت فاعلی (ص ۱: ۱)

«گزیده خدای جهان» گزیده: صفت مفعولی (ص ۱: ۱۸). هم‌چنین مطابقت صفت و موصوف هم هست.

هواخواهی (ص ۳۳: ۵)؛ گستاخ‌وار (ص ۳۵: ۵). دیده و به روزگار تجربت افتاده: مفعولی (ص ۲: ۳).

«و به طبع نزدیک‌تر»: صفت تفضیلی (ص ۲: ۶)؛ قوی‌تر: (ص ۵: ۸).

«مدبری دور دارد»: صفت توضیحی (ص ۵: ۵)؛ دانش چون شمعی باشد (ص ۷: ۷).

«پادشاهی نیک»: صفت بیانی (ص ۵: ۶)؛ برگذر آب‌های عظیم: بیانی (ص ۶: ۳)؛ بناهای رفیع: بیانی (ص ۶: ۳).

س: ۴) و

۵-۶- ضمیر

ضمیر اسمی است که جانشین اسم دیگر می‌شود که به آن اسم «مرجع ضمیر» می‌گویند و ضمیر به آن برمی‌گردد. از انواع ضمیر، ضمایر شخصی و مشترک را بررسی می‌کنیم.

ضمیر شخصی: آن است که ۶ صیغه‌ی مفرد و جمع دارد و بر دو نوع گسسته و پیوسته است: الف) ضمایر شخصی گسسته یا منفصل: ضمایری هستند که جداگانه به کار می‌روند و عبارتند از: «من، تو، او، ما، شما، ایشان». این ضمایر می‌توانند نقش‌های متفاوتی، چون فاعل، مفعول، بدل و... داشته باشند؛ مانند من رفتم، او را دیدم و... البته فرشیدورد معتقد است این ضمایر نقش‌هایی چون مضاف‌الیه یا شبه‌مضاف‌الیه نمی‌توانند داشته باشند و صفت هم به سختی می‌گیرند (فرشیدورد، ۱۳۸۸: ۲۴۶)؛ ب) ضمایر شخصی پیوسته: این ضمایر بر دو دسته‌اند: ضمایر فاعلی و ضمایر مفعولی. ضمایر فاعلی که همان شناسه‌ها هستند و با فعل صرف می‌شوند، عبارتند از: «-م، ی، -د، یم، ید، -ند» و ضمایر مفعولی که به اسم، فعل، صفت، ضمیر و متمم فعل و... می‌چسبند و عبارتند از: «-م، ت، -ش، -مان، -تان، -شان».

ضمیر شخصی

ضمیری که جانشین شخص می‌شود، خواه گوینده، خواه شنونده، و خواه دیگری. این ضمیر، خود، دو گونه دارد: گسسته (منفصل) و پیوسته (متصل).

مثال: «بر یاران و عترت او اجمعین»: ضمیر شخص سوم شخص غایب (ص ۱: ۵)

«پیش او رفت. عمر او را گفت: امشب با من باش که بس تنها بماندم: ضمیر شخصی سوم شخص غیب و اول

شخص (ص ۱۷: ۲۷ و ۱۸: ۱)

استفاده از ضمیر اول شخص جمع (ما):

«عهد روزگار ما»: اول شخص جمع ص ۱ س ۸

«یعقوب لیث سر از چنبر طاعت ما بیرون برده است»: (ص ۴۳ س ۱۷)

ضمیر شخصی «من»:

«دانی که این زمان در دل من چه می‌گردد؟»: (ص ۹۶ س ۱۷)

ضمیر شخصی «تو»:

«زر را دشمن گیر تا مردمان تو را دوست گیرند»: (ص ۹۶ س ۲۲)

تو: ضمیر دم شخص مفرد (ص ۱۳: ۱۱).

ضمیر شخصی «شما»:

«اکنون کیست از شما که او بهشت را بر دوزخ بگزیند»: (ص ۱۵: ۷)

ضمیرهای متصل:

یابم: ضمیر متصل اول شخص مفرد (ص ۳۱: ۱)؛ بخرم، برم، بفروشم، (ص ۳۱، س ۲)؛ تاقتم (ص ۳۱: ۶) و...

اگر نانت: ضمیر متصل دوم شخص (ص ۳۲: ۴)؛ (ص ۳۵: ۹) و...

ضمیر مشترک:

ضمیری که همواره یک صورت دارد و میان شش ساخت مشترک است: خود، خویش، خویشان. جز در زبان محاوره، این ضمیر جمع بسته نمی‌شود.

«چنان‌که خدای عزوجل می‌گوید: در محکم کتاب خویش»: ضمیر مشترک مفرد دوم شخص (ص ۱۵: س ۶)؛ (ص ۳۸، س ۶)، (ص ۳۹، س ۴)، (ص ۴۳، س ۱) و ...

ضمیر اشاره:

ضمیر است که مرجع آن به اشاره معلوم شود: آن/ این و ترکیباتش مثل اینان/ آن‌ها

آن واقعه: ضمیر اشاره به دور (خروج باطنیان) (ص ۲: س ۲۱)

و آن لشکر خلیفه از خواسته او توانگر شد: (ص ۴۵: س ۱۶)

این: ضمیر اشاره به نزدیک: «این راست روشن او را گفت»: (ص ۵۸: س ۴)؛ (ص ۲: س ۲۲)؛ (ص ۱۲: س ۳) و ...

۶-۶- قید در سیاست‌نامه

قید کلمه یا کلمه‌هایی است که چگونگی انجام یافتن فعل را بیان می‌کند. به گفته خانلری، «همچنان‌که صفت برای بیان حالت یا چگونگی اسم می‌آید و وابسته اسم است، قید چگونگی روی دادن فعل را بیان می‌کند و به فعل وابسته است» (خانلری، ۱۳۸۲: ۷۰). قید زمان در سیاست‌نامه در بیشتر موارد به صورت نامفهوم آمده است و برای اشاره به زمان از کلماتی مانند «آن» استفاده کرده است؛ اما چیزی که آشکار است استفاده ساده از قید است و چندان شکل قدیمی و باستانی ندارد و به همان شکلی به کار رفته که اکنون هم به کار می‌رود.

«چون تاریخ سال چهارصد و هفتاد و نه آمد»: قید زمان (ص ۱: س ۷)

«و در روزگار گذشته»: (ص ۱: س ۱۲)

«در راه بغداد»: قید مکان (ص ۲: س ۲۱، س ۱۳: س ۹)؛ (ص ۱۵: س ۱۵، س ۲۶) و ...

«به یکباره»: قید مختص (ص ۱۵: س ۱۰)؛ «در وقت»: (ص ۱۵: س ۲۰) و ...

۶-۷- حروف

حروف کلماتی هستند که برخلاف اقسام دیگر کلمه معنی مستقلی ندارند و تنها به کمک کلمات دیگر معنی پیدا می‌کنند. فرشیدورد به‌طور کلی حروف را به دو قسم، حروف الفبایی و حروف دستوری تقسیم می‌کند و برای حروف دستوری چهار قسم: (۱) حرف اضافه؛ (۲) حرف ربط؛ (۳) حرف ندا و (۴) حرف تفسیری را در نظر می‌گیرد (فرشیدورد، ۱۳۸۸: ۴۴۷).

حروف اضافه در سیاست‌نامه

ادواتی هستند که پیش از اسم یا ضمیر می‌آیند «تا آن را با یکی از معانی ابتداء، انتها، استعلاء، ظرفیت، علیت، مصاحبت و امثال آن‌ها به فعل یا شبه فعلی نسبت دهند» (خیام‌پور، ۱۳۸۴: ۱۰۴ و ۱۰۵). نقش این حروف این است که اسم یا گروه اسمی را متمم کلمه‌ای دیگر کنند و با کلمه بعد از خود مجموعه‌ای بسازند.

«که من بر اثر این نامه لوا و خلعت می‌فرستم: (ص ۴۶: س ۳)

«و بر اثر این قاصد و پیغام آمدم» (همان:س ۱۰)

«تا مردم اندر عدل او روزگار می‌گذارند» (ص ۳۴:س ۳)

«قضا را محتسب در میان بازار پیش آمد با صد مرد سوار و پیاده» (ص ۹۰:س ۵)

«لقمان حکیم گفت: هیچ یاری مرد را در جهان به از علم نیست»: (ص ۱۱۴:س ۱۶)

حروف ربط در سیاست‌نامه

حروفی هستند که دو کلمه یا دو جمله را به هم پیوند می‌دهند؛ مانند «و، که، تا، پس و...».

«قحط افتاد و مردم در رنج افتادند» (ص ۱۱۵:س ۲)

حروف ندا

حروفی هستند که برای مناداساختن به کار می‌روند؛ مانند ای، ایا و... .

«بهرام گفت: یا ملک، دو تیغ در یک نیام نیاید» (ص ۱۲۳ س ۲)

۶-۷- جمله در سیاست‌نامه

جمله مرکب

جمله‌ای که بیش از یک فعل در ساختمان آن به کار رفته و وابسته‌های متعدد داشته باشد.

۱- جمله‌های دو جزئی

الف) نهاد + فعل ناگذر (لازم) - «خلق همه خفته بودند» (ص ۴۱)

ب) جمله‌های بی‌فعل که اکثراً دارای صفت تفضیلی بوده و از نهاد و مسند تشکیل یافته‌اند. - «بر هر یکی خرواری

بار از حوایج و دیگر متاع» (ص ۸۵).

۲- جمله‌های سه جزئی

الف) نهاد + مفعول + فعل گذرا به مفعول - «فلان و فلان، خان و مان بگذاشته‌اند» (ص ۲۶).

ب) نهاد + متمم + فعل متعدی به متمم (وحیدیان، ۱۳۷۶: ۲۰) - «مردمان بر او نفرین همی کردند» (ص ۱۶۹).

ج) نهاد + مسند + فعل اسنادی - «آن محمد مصطفی (ع) بودی» (ص ۲۱۰).

۳- جمله‌های چهار جزئی

الف) نهاد + مفعول + متمم اجباری + فعل - «حاجبان سخن متظلمان با او راست نگویند» (ص ۱۳).

ب) نهاد + مفعول + مسند + فعل (وحیدیان، ۱۳۷۶: ۲۱) - «حکم تورات را باز تازه گردانیدی» (ص ۲۳۱).

- جمله از جهت مفهوم

جمله خبری

جمله‌های خبری که بیشترین تعداد جمله‌های کتاب را تشکیل می‌دهند:

«کودک به تک خاست و به سرای امیر شد» (ص ۶۲).

«مرد عاجز شد و بدان راضی شد که سود بگذارد» (ص ۶۰).

جمله پرشی

«چرا نان تنگ کرده‌اید؟» (ص ۵۳)؛ «چون رستی از محتسب؟» (ص ۵۳)

جمله امری

«هر روز سفره‌ای نان بیفکن» (ص ۱۵۷)؛ «بر آن دکان رو و آن پیر را سلام کن» (ص ۶۱).

جمله تعجبی

«ای عجب، همه بزرگان و امیران را شفیع کردم» (ص ۶۱)؛ «ای دریغا، اگر وزیر من شافعی مذهب نبودی» (ص ۱۱۵).

جمله‌های مرکب

جمله‌های مرکب معمولاً از دو عنصر ساختمانی هسته و وابسته ساخته شده‌اند و بین بندها ارتباط ایجاد می‌کنند. منظور از بند، قالب و ساختاری است که در ژرف ساخت این قطعه از کلام وجود دارد و بیان اندیشه را برای نویسنده راحت‌تر و فهم محتوا را برای خواننده آسان‌تر می‌کند

جمله‌های مرکب دوبندی

«مردی برخاست که ستم رسیده بود» (ص ۵۱)؛ «چون وزیر نیک روش بود مملکت آبادان بود» (ص ۲۵)

جمله‌های مرکب سه‌بندی

«من چه درخورد تو باشم، که تو نان جوین چندان نداری که سیر بخوری» (ص ۲۲۳).

جمله‌های مرکب چهاربندی

«گفتند: که «از بغداد و شهرهای خراسان و ماورالنهر و محضر بیارید، چنان‌که کس ما با شما رو دو بیاید، که مذهب شما مذهب مسلمانان پاکیزه است» (ص ۲۵۶).

«افشین کس به بابک فرستاد که مردی خردمند و پخته را به من فرست تا با او سخنی چند بگویم که مصلحت ما هر دو اند آن است» (ص ۲۵۸).

جمله‌های مرکب پنج‌بندی

«سعد وقاص که نامه برخواند، در حل فرمود تا سواری نامزد کردند که تا آن عامل جهود را به هر جا که یابد به کوفه آرد» (ص ۲۰۸).

نتیجه‌گیری

جایگاه دستور زبان در ادبیات قابل تأمل است و در بررسی هر کتابی بسیار ارزشمند است. به همین سبب در این پژوهش سعی کردیم یکی از مهم‌ترین کتاب‌های ادبیات را از نظر دستوری مورد بحث قرار دهیم و به پنج سوال این پژوهش پاسخ مناسب بدهیم.

باتوجه به سلاست و شیوایی کتاب سیاست‌نامه و از طریق بررسی‌هایی که انجام گرفت، آنچه ما دست یافتیم این بود که این کتاب بیشتر با نظریه‌های دستوری امروز همخوانی دارد تا دستور تاریخی؛ یعنی در اکثر موارد کاربرد کلمات به شیوه دستور امروزی اتفاق افتاده است. بنابراین، می‌توان از این کتاب برای یادگیری دستور زبان معاصر بهره گرفت

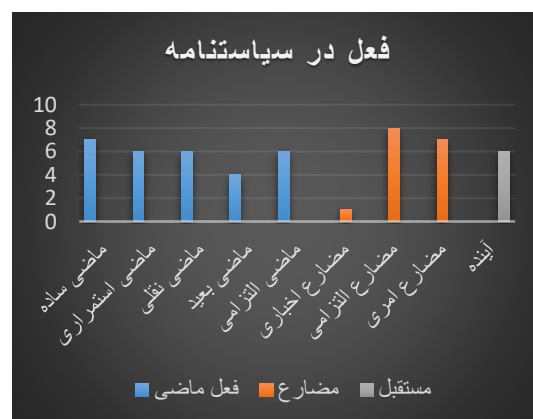
تا دستور زبان تاریخی. ساختار دستوری جمله‌ها، افعال، اسم، صفت، قید و مفاهیم دستوری دیگر در سیاست‌نامه به شکل‌های زیر است:

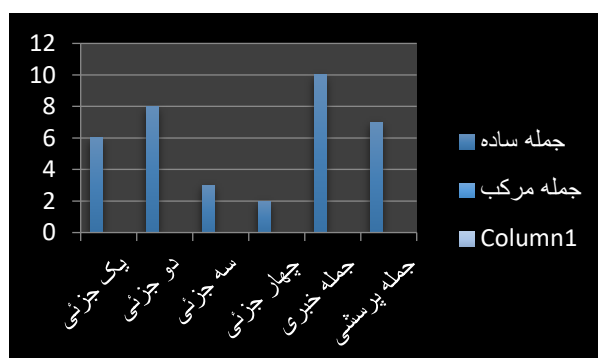
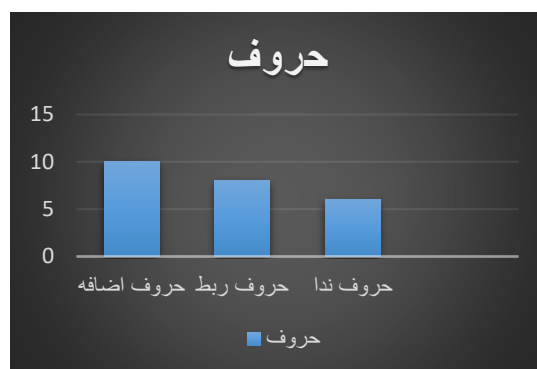
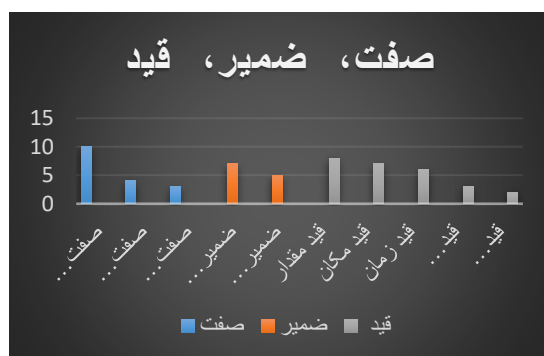
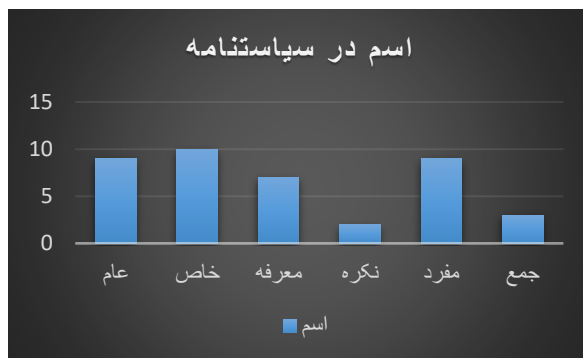
- جمله‌های بی‌فعل در سیاست‌نامه بسامد اندکی دارند.
- «چه» تنها صفت تعجبی در سیاست‌نامه است.
- در سیاست‌نامه هیچگاه کلمه پرسشی آیا به کار نرفته است.
- برای نهادهای متعدد غیرجاندار همواره فعل مفرد به کار رفته است.
- هر جا اسم‌های جمع با علائم جمع ترکیب شده، فعل جمله به صورت جمع آمده است.
- کاربرد فعل‌هایی هم‌چون «کردی» برای دم شخص مفرد و «کردیمی» برای اول شخص مفرد.
- استفاده از فعل امر بدون پیشوند (بر سر ما عاملی مسلمان گمار).
- استفاده از موصوف معرفه صفت‌های عالی مانند (این لشکر خلیفه)
- ساخت صفت تفضیلی مکرر از صفت تفضیلی عربی «اولی»
- صفت تفضیلی با «ین» هیچگاه سنجش و مقایسه‌ای بین صفت‌ها صورت نداده و تنها در معنای خاص اسمی مورد کاربرد داشته است.

- استفاده از ضمیر شخصی «او» و «وی» برای غیر انسان.
- تکرار بسیار ضمیر در جمله‌های قرینه
- استفاده از ضمیر مشترک «خویش» در ساخت قیدهای نشانه‌دار
- کاربرد قید پس از قید (هر روز، بامداد)
- حروف اضافه کسره‌دار
- حروف اضافه مرکب جدا

ناگفته نماند که سبک نوشتار سیاست‌نامه ساده و نزدیک به فهم خواننده فارسی زبان امروز است. سبک این کتاب اختلاطی است بین تاریخ بلعمی و تاریخ بیهقی؛ یعنی از نظر روانی و سهولت و ایجاز شبیه نثر بلعمی و از حیث لغات و اصطلاحات تازه و داشتن کنایات و استعارات و روشنگری هر موضوع به مانند بیهقی است و همین ویژگی خاص این کتاب است که باعث آمده خوانندگان بسیاری داشته باشد.

نمودار بسامدها





منابع

- احمدی گیوی، حسن. (۱۳۸۴). دستور زبان فارسی فعل، تهران، قطره.
- انوری، حسن و احمدی گیوی، حسن. (۱۳۸۷). دستور زبان فارسی ۲، انتشارات فاطمی.
- بهار، ملک‌الشعرا (۱۳۶۶). درباره‌ی زبان فارسی، برگزیده‌ی مقاله‌های نشر دانش، مرکز نشر دانشگاهی، چاپ اول.
- خیام‌پور، عبدالرسول. (۱۳۸۴). دستور زبان فارسی، انتشارات ستوده، چاپ دوازدهم.
- خطیب رهبر، خلیل. (۱۳۸۱). دستور زبان فارسی، انتشارات مهتاب.
- شعار، جعفر. (۱۳۵۸). گزیده سیاست‌نامه، تهران، بنیاد، چاپ چهارم.
- فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۸)؛ دستور مفصل امروز، تهران، سخن.
- معین، محمد. (۱۳۶۳). معارف و نکره، انتشارات امیرکبیر، تهران.
- خانلری، پرویز. (۱۳۷۴). دستور زبان فارسی، تهران، توس.
- نظام الملک، حسن بن علی. (۱۳۸۶). سیاست‌نامه. ویراسته عزیزالله علیزاده. تهران، فردوس.

Abstract

Language is one of the most effective and important tools of thought and communication, with specific relationships between its components; it describes and describes these relationships and the role of each of these components in knowledge called grammar. This knowledge is part of the main literary Sciences and knowledge of its criteria and principles is necessary for the examination of any science. Therefore, this study aims to examine the descriptive structure of the grammatical structure of the policy by witnessing examples from the book and concludes with a descriptive - analytical method that the verb in the past forms, adverbs and their types with the prefixes «May» and «Hemi", the order, with the previous Component «B» and «N» and the future verb has a high frequency in this book. The name is used in various forms, noun, specific, General, singular, plural, in the form of a source and in additional forms. The adjective and its types, especially the expressive adjective, have the most uses. Pronouns, especially personal pronouns and adverbs, especially time adverbs, are very common. The prepositions are most pronounced, and the correspondence and call have different witnesses. Both sentences, news sentences, and simple two-part sentences are the most prominent in the book of politics. Key words: Policy letter, command, noun, verb, sentence.

تحلیل «سفرنامه‌ خا‌نلر قراچورلو» بر اساس الگوی «سفر نویسنده» و وگلر

امید وحدانی‌فر

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بجنورد

o.vahdanifar@gmail.com

چکیده

سفرنامه «خا‌نلر» یکی از سفرنامه‌های ایرانی است که در قرن چهاردهم نگارش یافته است. در این سفرنامه، داستان رفتن خا‌نلرخا‌ن قراچورلو، شکارچی ماهر دوره قاجار و پهلوی، به شکارگاه مخصوص پادشاه افغانستان و درماندگی او از شکار، اشتیاق سفر و بازگشت از آنجا روایت شده است. در این مقاله از الگوی «سفر قهرمان» و وگلر برای تحلیل ساختار سفرنامه مذکور استفاده شده است. کریستوفر و وگلر در کتاب «سفر نویسنده»، ساختار سفرهای قهرمانانه را در دوازده بخش و هفت کهن‌الگو بازنویسی کرده است. روش تحلیل در پژوهش حاضر بدین‌گونه است که ابتدا چرخه‌های سفر قهرمان مشخص و تفکیک شده است و پس از آن، با نظریه «سفر قهرمان» و وگلر مورد بررسی قرار می‌گیرد. هدف از این پژوهش، غیر از نشان دادن کاربرد الگوی و وگلر در تحلیل متون کهن، بررسی و تطبیق ساختار کلی «سفر خا‌نلر» بر پایه الگوی مذکور است که با روش توصیفی - تحلیلی انجام شده است. دستاورد پژوهش نشان می‌دهد که ساختار کلی «سفر خا‌نلر» با الگوی سفر نویسنده در مراحل از جمله در: ۱. دنیای عادی ۲. دعوت به ماجرا ۳. ملاقات با استاد ۴. عبور از نخستین مرحله ۵. آزمونها، متحدان و دشمنان ۶. راهیابی به کوه‌های مرتفع ۷. آزمایش ۸. پاداش ۹. مسیر بازگشت ۱۰. تجدید حیات و ۱۱. بازگشت با اکسیر، تطبیق دارد و اگرچه در بعضی مراحل نظیر «رد دعوت» که در سفر خا‌نلر، «قبول دعوت» در مرحله اول است، ناسازگاری‌هایی دیده می‌شود، باید این موارد را برآمده از سستی شگردهای سفرنامه‌نویسی خا‌نلر به حساب آورد.

کلیدواژه‌ها: خا‌نلر قراچورلو، سفرنامه خا‌نلر، سفر نویسنده، کریستوفر و وگلر.

۱. مقدمه

پیشینه سفر از جایی آغاز می‌شود که انسان جست‌وجوگر در پی یافتن دنیای آرمانی از محدوده مکرر دانسته‌ها می‌گریزد تا به نادانسته‌ها دست یابد، زمانی دیگرگونه، مکانی دیگر و دیدی نو بیابد و به جهان‌بینی تازه‌ای برسد تا دنیای درون خود را متحول کند (کراچی، ۱۳۸۲: ۱۸۵). سفرنامه‌ها گنجینه‌هایی از اطلاعات هستند که از طریق آن‌ها می‌توان به واقعیت‌هایی از اوضاع اجتماعی، سیاسی، اقتصادی، آداب و رسوم، اعتقادات و فراز و نشیب‌های زندگی جوامع مختلف در گذشته پی‌برد. هر سفرنامه نوعی گزارش است که نویسنده، یا همان مسافر، در قالب آن مشاهدات خود را بیان می‌کند و تصویری از این مشاهدات را ارائه می‌دهد که حاوی نکات ارزشمندی برای مورخان، جغرافی‌دانان و مردم‌شناسان است (قلعه‌آقابابایی، ۱۳۹۷: ۵۰). یکی از منابع مهم در بررسی تاریخی جامعه ایران، سفرنامه‌ها است که بخش وسیعی از آن‌ها نیز به دوره قاجار اختصاص دارد. سفرنامه‌ها از جمله منابع مهمی هستند که در آن‌ها می‌توان نکات بسیاری در زمینه‌های مختلف زندگی، آداب و رسوم، عقاید و اخلاق عمومی مردم و جامعه به دست آورد، نکاتی که گاه در سایر منابع دیگر نمی‌توان به سهولت از آن اثری یافت (کیانفر و هاجری، ۱۳۹۷: ۷). سفرنامه‌های اروپایی و ایرانی سده نوزدهم، به لحاظ اهمیت تاریخی و تکامل فرمی و مضمونی تفاوت‌های چشمگیری دارند. اما از ویژگی‌های مشترکی نیز برخوردارند که بررسی تطبیقی آن‌ها را توجیه می‌کند. در دورانی که هنوز سیطره رسانه‌های مدرن بر زندگی انسان کامل نشده بود، این متون اطلاعات گوناگونی درباره اقوام بیگانه را ثبت می‌کردند و دستمایه نخستین پژوهش‌های فرهنگ‌شناسی و قوم‌شناسی به شمار می‌رفتند (خدایی، ۱۳۹۸: ۴۳). کریستوفر ووگلر، فیلمنامه‌نویس، مدرس و منتقد ادبی سینمایی است. او که در طی فعالیت‌های ادبی و هنری‌اش، متوجه برخی از عناصر مشترک بین داستان‌های ماجراجویی، اسطوره‌ای، برخی شخصیت‌ها اشیاء و مکان‌ها شده بود، به این نتیجه رسید که تمام داستان‌ها از الگو یا قالب مشترکی پیروی می‌کنند. پس از مدتی، آشنایی ووگلر با کتاب قهرمان هزار چهره و آرای جوزف کمبل، تحول بزرگی در اندیشه‌های او ایجاد کرد؛ زیرا کمبل به ساختار الگوی سفر قهرمان که ووگلر در صدد کشف آن بود، دست یافته بود (ووگلر، ۱۳۹۴: ۲۶). مهم‌ترین نظریه‌ای که کمبل در زمینه اسطوره مطرح کرد و بر اساس آن در اسطوره‌شناسی شهرت یافت، تک‌اسطوره‌ای است. «وی در رساله‌ای با عنوان قهرمان هزار چهره این نظریه را ارائه نمود» (نامورمطلق، ۱۳۹۲: ۲۰۱، به نقل از موسوی و دیگران، ۱۳۹۵: ۱۱۳). کمبل در کتاب خود از اسطوره‌ها و افسانه‌های ملل مختلف نمونه‌هایی آورده و الگویی به نام «سفر قهرمان» را مطرح می‌کند. ووگلر «سفر قهرمان» او را سینمایی و کاربردی کرده و برای هر درام‌نویسی مسیری را نشان می‌دهد (سلامت باویل، ۱۳۹۵: ۵۴).

ووگلر با تقلیل الگوی هفده مرحله‌ای کمبل به دوازده مرحله و تعریف و تبیین هفت کهن‌الگوی، ساختار دیگری از سفر قهرمان، موسوم به «سفر نویسنده» ارائه داده است که به گمان او برای بررسی و نگارش سفرهای قهرمانانه از قابلیت تطبیق بیشتری برخوردار است. ووگلر با فاصله‌گرفتن از سوی صرفاً توصیفی کمبل تلاش می‌کند تا راهکارهایی را برای فیلمنامه‌نویسی موفق ارائه کند. وی هم‌چنین با به‌کارگیری مدل پیشنهادی‌اش در تحلیل کامل ساختاری فیلم‌هایی چون «جادوگر از» و «شیر شاه»، کارایی چنین نگرش ساختارگرایانه‌ای را به شیوه‌ای نظام‌مندتر از کمبل مورد بررسی قرار می‌دهد (قربان صباغ، ۱۳۹۲: ۵۰). درواقع، ووگلر در کتاب «سفر نویسنده» یک گام به جلوتر برمی‌دارد و پروژه کمبل را در عرصه فیلمنامه‌نویسی ادامه می‌دهد. او کارش را بر اساس سفر قهرمان بسط و پرورش می‌دهد و از آن برای تحلیل پی‌رنگ تحول شخصیت در داستان استفاده می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه این زبان در خلق

داستان‌های موفق مؤثر است. روش‌شناسی ووگلر ساده اما کارآمد است. قهرمان در این سفر دوازده مرحله را پشت سر می‌گذارد و ووگلر با شفافیت تمام، آن‌ها را برمی‌شمرد (ووگلر، ۱۳۹۴: ۴۸-۴۰).

۱-۱. بیان مسئله

در این پژوهش سفر خانلر قراچورلو به افغانستان بر اساس الگوی سفر نویسنده ووگلر سنجیده شده و هدف از آن، بررسی و تطبیق ساختار کلی سفر خانلر بر پایه الگوی مذکور است و همچنین در پی شناخت موارد زیر است:

- ناشناخته‌های سفر خانلر قراچورلو.
- میزان تطبیق سفر خانلر با نظریه‌ای جهانی.
- شخصیت خانلر قراچورلو.

۱-۲. پیشینه پژوهش

برخی از پژوهش‌ها که بر اساس الگوی «سفر قهرمان» و یا «سفر نویسنده» نگارش یافته‌اند، عبارتند از: معقولی و همکاران (۱۳۹۱) در «مطالعه تطبیقی کهن الگوی سفر قهرمان در محتوای ادبی و سینمایی»، به این نتیجه رسیده‌اند که حماسه گیلگمش، متعلق به ادبیات اساطیری و فیلم «گوزن‌ها» مربوط به سینمای موج نو ایران، با الگوی سفر قهرمان جوزف کمبل تطبیق دارد و بر اساس روش نقد کهن الگوی است. درواقع، با این میزان شباهتی که هر دو اثر به الگوی کمبل دارند، می‌توان به این نتیجه رسید که قهرمان متعلق به هر زمان و مکانی که باشد، رفتار او از الگوی معینی تبعیت می‌کند. قبیاق شاهی مسکن و سلامت باویل (۱۳۹۱) در «تحلیل ساختاری قصه بهرام گور در هفت‌پیکر نظامی بر اساس «سفر نویسنده» کریستوفر ووگلر»، به این نتیجه رسیده‌اند که با بررسی هفت‌پیکر از لحاظ ساختاری و مقایسه آن با یافته‌های ووگلر در «سفر نویسنده»، متوجه اشتراکات بسیاری می‌شویم و این بررسی ما را به سوی این مهم هدایت می‌کند که ادبیات کهن ما ساختار خاص خود را دارد، ساختاری که در آن انسان حین عبور از مرحله سفری خاص، توسط نویسنده عمیقاً روان‌کاوی می‌شود. حسینی و شکیبی ممتاز (۱۳۹۱) در «سفر قهرمان در داستان حمام بادگرد بر اساس شیوه تحلیل کمبل و یونگ»، به این نتیجه می‌رسند که در آیین‌های مربوط به مناسک گذر، سیر مراحل که بخشی از آن‌ها ریشه در اسطوره‌ها و افسانه‌ها دارد، برای قهرمان اصلی داستان ضروری است. در قصه حمام بادگرد، قهرمان با گذراندن تمامی این مراحل در قالب سفری نمادین سیر به ناخودآگاه را میسر می‌سازد. قربان صباغ (۱۳۹۲) در «بررسی ساختار در هفت خان رستم، نقدی در کهن الگوی سفر قهرمان»، به این نتیجه می‌رسد که در این الگو، کمبل شیوه رایج ساختارگرایان، در پی ارائه نمایه‌ای بنیادین برای کهن الگوی سفر قهرمان است. در این مقاله رابطه بین دو حوزه معین در نقد کهن الگویی - تصاویر ازلی و کهن الگوی سفر قهرمان - در روایت داستان هفت خان رستم از شاهنامه فردوسی بررسی شده و در پایان مزایا و کاستی‌های این الگو نقد شده است. عبدی و صیادکوه (۱۳۹۲) در «بررسی دو شخصیت اصلی منظومه ویس و رامین بر اساس الگوی سفر قهرمان»، با بهره‌گیری از الگوی سفر قهرمان جوزف کمبل، سعی کرده‌اند که دو شخصیت اصلی منظومه ویس و رامین را تحلیل کنند. نتیجه این پژوهش، آشنایی خواننده با الگوی جوزف کمبل و ارائه دیدگاهی تازه درباره ویس و رامین و برجسته کردن قهرمان اصلی داستان بر اساس آن است.

یداللهی شاهراه (۱۳۹۲) در «تکامل شخصیت وهاب در زمینه عشق در داستان خانه ادریسی‌ها بر مبنای الگوی سفر قهرمان جوزف کمبل»، به این نتیجه رسیده است که یکی از شیوه‌های مناسب برای درک ساختار رمزی داستان، کهن‌الگوی سفر قهرمان جوزف کمبل است و در این مقاله انطباق طرح تکامل شخصیت وهاب، یکی از قهرمانان اصلی داستان، با الگوی سفر قهرمان جوزف کمبل نشان داده می‌شود. پس از انطباق این طرح تکاملی با کهن‌الگوی سفر قهرمان در تحلیل داستان، روشن شد که این دو طرح فقط در دو مقطع بر هم منطبق نیستند. سلامت باویل (۱۳۹۵) در «بررسی تطبیقی شخصیت‌های «پرده خانه» بهرام بیضیایی بر اساس کهن‌الگوهای کریستوفر ووگلر»، به این نتیجه رسیده است که مفهوم کهن‌الگو ابزاری بایسته برای شناخت کارکرد شخصیت‌ها در داستان است. هفت کهن‌الگوی بنیادی شخصیت که ووگلر آن را در کتاب سفر نویسنده برشمرده، قابل انطباق با بسیاری از داستان‌ها است. این مقاله به بررسی کهن‌الگوهای پرکاربرد هفت‌گانه شخصیت پرداخته است و نتیجه آن، این است که این کهن‌الگوها در بیشتر این آثار داستانی و نمایشی به‌ویژه «پرده خانه» با شخصیت‌های داستان قابل انطباق است و می‌توان از الگوی ووگلر برای بازآفرینی متون داستانی کهن بهره برد. ذبیحی و پیکانی (۱۳۹۵) در «تحلیل کهن‌الگوی سفر قهرمان در داراب‌نامه طرسوسی بر اساس الگوی جوزف کمبل»، به این نتیجه رسیده‌اند که الگویی که جوزف کمبل برای تحلیل کهن‌الگوی سفر قهرمان ارائه کرده است - و به عنوان الگویی جهانی و معتبر در تحلیل داستان‌های حماسی کهن شناخته می‌شود - تا حد بسیار زیادی بر مراحل سفر درازآهنگ داراب، در داراب‌نامه طرسوسی منطبق است. موسوی و همکاران (۱۳۹۵) در «ساختار اسطوره‌ای در گنبد سیاه هفت‌پیکر: بررسی نظریه سفر قهرمان در گنبد اول»، به این نتیجه رسیده‌اند که توجه به شباهت‌های اساطیر و داستان‌ها، پژوهشگران را به کشف و ساختارهای اسطوره‌ای مشترک بین آن‌ها راهنمایی کرده است؛ الگوهایی که با تنوع نامحدود در آثار ادبی و هنری تکرار می‌شوند، گنبد سیاه چندین الگوی سفر دارد. کامل‌ترین آن‌ها از میان الگوهای قابل بررسی، داستان پادشاه سیاه‌پوشان است که بر سایر ساختارهای اسطوره‌ای موجود در متن تأثیر فراوان دارد. رحیمی زنگنه و زندی طلب (۱۳۹۸) نیز در «تحلیل ساختاری سیرالعباد الی المعاد بر اساس الگوی «سفر نویسنده ووگلر»، به این نتیجه رسیده‌اند که سیر روایی سفر روحانی سنایی در بیشتر موارد با الگوی سفر نویسنده ووگلر تطبیق و سازگاری دارد و ناهمسانی میان قهرمان اسطوره‌ای و قهرمان عرفانی است، چنانکه قهرمان اسطوره‌ای با تنهایی و تاریکی بیشتری مواجه است و پشتیبانی از او همه‌جانبه نیست، اما قهرمان عرفانی از حمایت کامل پیر برخوردار است. بنابراین، تا جایی که نویسنده پژوهش حاضر جست‌وجو کردند، تاکنون پژوهشی درباره سفرنامه خانلر از این منظر انجام نشده است. با بررسی این سفرنامه از منظر الگوی «سفر نویسنده» ووگلر، افق تازه‌ای فراوی فهم خواننده از متن و تلاش برای کشف ناشناخته‌های سفر خانلر و همچنین شناخت شخصیت خانلر قراچورلو، به عنوان قهرمان سفرنامه، گشوده می‌شود.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. خانلر خان قراچورلو

خانلر خان قراچورلو فرزند حسینقلی خان (مشهور به نایب خان) از طایفه و ایل «مامیانلو قراچورلو»^۱، از مالکین بزرگ بجنورد و خواهرزاده عزیز الله خان شادلو (معروف به سردار معزز بجنوردی)، از مرزداران بجنورد، بود. وی در سال ۱۳۰۴ خورشیدی متولد شد و پس از اتمام تحصیلات ابتدایی به کشاورزی و ملک‌داری پرداخت. خانلر سپس به

تدریج در امور اجتماعی و سیاسی منطقه نفوذ پیدا کرد تا این که توانست در انتخابات مجلس شورای اسلامی دوره بیستم به عنوان وکالت مردم جغتای و جوین انتخاب گردد. او هم‌چنین در ادوار بیست و دوم، بیست و سوم و بیست و چهارم نیز نماینده مردم بجنورد در مجلس شد. خانلرخان قراچورلو، علاوه بر مشاغل مذکور از شکارچیان ماهر دوره قاجار نیز به حساب می‌آمد که سفرنامه وی در راستای دعوت به شکار نگارش یافته است. سرانجام خانلر در اسفند ماه ۱۳۷۹ در بجنورد درگذشت (عاقلی، ۱۳۸۰: ۲ / ۱۱۹۷). خانلر در زمان پهلوی دوم به سمت خانی بخشی از منطقه خراسان بزرگ (شهرهای شیروان، بجنورد، آشنخانه، گرمه و جاجرم) درآمدند که از نفوذ و اعتبار بالایی در این منطقه داشتند و به منزله نماینده شاه در این خطه به حساب می‌آمدند. مسیر کنونی جاده مشهد به گلستان (مشهد، بجنورد، آشنخانه، گلستان) مرهون اعتبار و حمایت‌های ایشان است.

۲-۲. سفرنامه خانلرخان قراچورلو و خلاصه آن

سفرنامه خانلرخان قراچورلو، سفرنامه‌ای است که در سال ۱۳۵۲ خورشیدی نوشته شده و یکی از اتفاقاتی دربار پهلوی در آن به تصویر کشیده شده است. کسی در آن زمان نه اطلاعی داشته و نه می‌توانسته پیش‌بینی نماید که پس از گذشت سالی محمد ظاهر شاه، پادشاه افغانستان، از آن همه کپکپه و دبدبه به ناگاه سقوط نماید و به کشور ایتالیا پناهنده شود. اگر درست و ژرف به نوشته‌های نویسنده سفرنامه مذکور بنگریم، متوجه می‌شویم که ایشان با ایجاز و خلاصه‌نویسی توانسته است اعمال و کردار حاکمان دوره قاجاریه را به نام سفرنامه به خوبی به رشته تحریر درآورد. قراچورلو در نگارش این سفرنامه به گونه‌ای عمل کرده است که حتی همراه کنار دستش، شاهپور، هم از کار و برخی مشاهدات او اطلاعی نداشته است. از جمله در جایی از سفرنامه که پس از آن همه تجملات دربار محمد ظاهر شاه، اشاره می‌نماید در روی سفره‌هایشان نشانی از مشروبات الکلی نبود (عضدی، ۱۳۸۴: ۴). سفرنامه خانلر قراچورلو اثری است که با دعوت خانلر از سوی دربار پهلوی برای سفر به افغانستان و شکار یک نوع قوچ به نام «قوچ مارکوپلو»، آغاز می‌شود و چون او رفت و آمدهایی در دربار داشته و نامش در تیراندازی بر سر زبان‌ها بوده، به همراه شاهپور عبدالرضا پهلوی راهی این سفر می‌شود و پس از رسیدن به کابل به شکارگاه‌های مخصوص محمد ظاهر شاه، پادشاه افغانستان، می‌روند و به دنبال شکار قوچ مذکور، از دره‌ها و کوه‌های مرتفع و پرپیچ و خم و انبوه از برف عبور می‌کنند که در این مسیر خانلر گاهی دچار حادثه‌هایی می‌شود و حتی با مرگ دست و پنجه نرم می‌کند. در پایان نیز به دلیل موانع‌های طبیعی که بر سر راه آن‌ها قرار می‌گیرد، موفق به شکار این قوچ نمی‌شوند (همان: ۴ - ۷۷). از آنجایی که خانلرخان قراچورلو، علاوه بر مشاغل مرزبانی و سیاسی از شکارچیان ماهر دوره قاجار نیز به حساب می‌آمده است، سفرنامه وی در راستای دعوت به شکار در کشور افغانستان نگارش یافته است. این سفرنامه به طور کلی شامل نوشته‌های خانلر خان قراچورلو در سفر به کشور افغانستان است. در این سفرنامه خانلر بیشتر اعمال و رفتارهای حاکمان وقت شهرهای افغانستان و هم‌چنین ماجرای شکار قوچ «مارکوپلو» در کشور مذکور را به رشته تحریر درآورده است. همراه با این سفرنامه خاطرات کوتاه دیگری نیز از ایشان به چاپ رسیده که در مجموع این اثر شامل ۱۳۰ صفحه است. با توجه به اینکه نویسنده سفرنامه مذکور از تحصیلات علمی بالایی برخوردار نبوده است. بنابراین، این سفرنامه از نظر فنی و تخصصی (اصول سفرنامه‌نویسی) دارای ایرادهایی است. از جمله در بیان جزئیات حوادث،

معرفی اشخاص، توصیف مکان‌های تاریخی و شرح بناهای فرهنگی از دقت کافی برخوردار نیست و جزئیات مربوط به آن‌ها به درستی بیان نشده است.

۳-۲. کریستوفر ووگلر و الگوی سفر نویسنده

کریستوفر ووگلر، نویسنده و فیلمنامه‌نویس آمریکایی در سال ۱۹۴۹ میلادی در میسوری متولد شده است. او مطالعاتش را در زمینهٔ انیمیشن، فیلم‌سازی و هنرهای دیجیتال ادامه داده و در حال حاضر استاد فیلمنامه‌نویسی و مدیر شرکت مشاور ادبی داستان‌نویسی است. ووگلر بنیان روش‌های فیلمنامه‌نویسی را از رئالیسم و اصول ارسطویی جدا کرده و بر اسطوره و رمانس بنا نهاده است. علاقهٔ او به نوشته‌های اسطوره‌پردازان به‌ویژه جوزف کمبل^۲ و کتاب قهرمان هزار چهره است که از این کتاب برای ارائهٔ الگو و راهنمای عملی نویسندگان هالیوود بهره برده است (سلامت باویل، ۱۳۹۵: ۵۵). کریستوفر ووگلر در کتاب خود، «سفر نویسنده»، مراحل هفده‌گانهٔ کمبل موسوم به «سفر قهرمان» که عبارتند از؛ مرحلهٔ جدایی شامل: ۱. دعوت به آغاز سفر ۲. ردّ دعوت ۳. نمایان شدن امدادهای غیبی ۴. عبور از نخستین آستانه ۵. شکم نهنگ یا عبور از قلمرو شب

مرحلهٔ عبور از آزمون‌های تشرّف شامل: ۱. جادهٔ آزمون‌ها ۲. ملاقات با خدایانو ۳. ظهور زن به عنوان وسوسه‌گر و یا درک تجربهٔ عذاب ادیب ۴. آشتی با پدر ۵. خدایگون شدن ۶. برکت نهایی و مرحلهٔ آخر بازگشت و پذیرفته‌شدن در جامعه که شامل مراحل: ۱. امتناع از بازگشت ۲. نجات از خارج ۳. فرار جادویی ۴. عبور از آستانهٔ بازگشت ۵. ارباب دو جهان ۶. آزاد و رها (کمبل، ۱۳۸۸: ۱۹۶) است، به دوازده مرحله تقلیل کرده است. بنابراین، الگوی پیشنهادی ووگلر به نام «سفر نویسنده» به شرح زیر است:

پردهٔ اول: ۱. دنیای عادی ۲. دعوت به ماجرا ۳. ردّ دعوت ۴. ملاقات با استاد ۵. عبور از نخستین آستانه

پردهٔ دوم: ۱. آزمون‌ها ۲. راه‌یابی به ژرف‌ترین غار ۳. آزمایش ۴. پاداش

پردهٔ سوم: ۱. مسیر بازگشت ۲. تجدید حیات ۳. بازگشت با اکسیر (ووگلر، ۱۳۹۴: ۴۹).

۴-۲. تحلیل سفرنامهٔ خانلر قراچورلو بر اساس الگوی «سفر نویسنده» کریستوفر ووگلر

۱-۴-۲. دنیای عادی

مسافر (خانلر) در این مرحله هنوز به سفر تشرّف نیافته است و حتّی از دعوت خود به سفر نیز خبر ندارد. او وکیل مردم بجنورد در مجلس بوده و در تیراندازی بسیار مهارت داشته است و نامش بر سر زبان‌ها افتاده بود (عضدی، ۱۳۸۴: ۹). خانلر در طول این سفر با وجود نقایص شخصیتی، قدم در راه می‌گذارد و از جادهٔ آزمون‌ها عبور می‌کند. وی با مرگ رویارو می‌شود و به کسب تجربه و پاداش می‌رسد. خانلر کسی است که از همهٔ این ویژگی‌ها برخوردار است. او سفر خود را از زندگی عادی‌اش شروع می‌کند و با مرگ روبه‌رو می‌شود و فعال‌ترین شخصیت داستان است. کسی که پیش از همه می‌آموزد و در پایان تجربه و معرفت کسب می‌کند. ووگلر در الگوی خود همهٔ قهرمانان را به دو دسته تقسیم می‌کند: «کسی که همواره با شجاعت پیش می‌رود... کسی که باید توسط نیروهای خارجی برانگیخته شود» (ووگلر، ۱۳۹۴: ۶۴). بر این پایه، خانلر قهرمانی از گونهٔ دوم است که بی‌یاری و درخواست شاهپور عبدالرضا پهلوی، نمی‌تواند عازم سفر شود و در تمام مدت سفر از کمک و یاری محمد ظاهر شاه و خدمه‌اش برخوردار است.

بنا بر گفته ووگلر تبیین دنیای عادی در داستان، جهت درک بهتر تقابل آن با جهان غیرعادی بعدی و معرفی قهرمان ضروری است (همان: ۱۱۵-۱۱۹). این مرحله را نمی‌توان جزئی از سفر خانلر به شمار آورد، زیرا همه مردم هم زندگی عادی دارند. از این‌رو، دنیای عادی بخشی از سفرنامه خانلر نیست، بلکه جزئی از زندگی‌نامه او است.

۲-۴-۲. دعوت به ماجرا

در سفرنامه خانلر دعوت به سفر از سوی دربار شاه پهلوی اتفاق می‌افتد و خانلر بی‌خبر از ماجرا به این سفر دعوت می‌شود. دعوت به ماجرا (شکار قوچ مارکوپولو) در سفرنامه خانلر تنها یک بار روی می‌دهد (عضدی، ۱۳۸۴: ۹). این مرحله، نخستین بخش از الگوی سفر قهرمان کمبل محسوب می‌شود که: «دست سرنوشت، قهرمان را با ندایی به خود می‌خواند و مرکز ثقل او را از چارچوب‌های جامعه به سوی قلمرویی ناشناخته می‌گرداند» (کمبل، ۱۳۸۸: ۶۶). سفر قهرمان اغلب با فراخوانده شدن آغاز می‌شود و منادی می‌تواند هر آن چیزی باشد که قهرمان را به سفر دعوت می‌کند.

۲-۴-۳. قبول دعوت

اگر چه در این سفر خانلر تمایل چندانی به سفر ندارد، اما راهی جز اطاعت از دربار شاهی را نداشته است. بنابراین، دعوت به سفر را قبول کرده و بار و بنه سفر و شکار را می‌بندد (عضدی، ۱۳۸۴: ۹). اکنون مسئله قهرمان این است که چگونه به دعوت به ماجرا پاسخ دهد. از قهرمان خواسته شده تا به ناشناخته‌ای بزرگ، به ماجراجویی جواب مثبت بدهد که هیجان‌انگیز اما در عین حال خطرناک و حتی تهدیدکننده زندگی است (ووگلر ۱۳۹۴: ۱۳۹). در سفر خانلر نیز شاهد عواملی نظیر حیوانات درنده هستیم که در مسیر شکار وجود دارند و می‌توانند جان وی را تهدید کنند.

۲-۴-۴. ملاقات با استاد

سفر قهرمان با حمایت نیرویی پنهان همراه است، «آنان که به دعوت پاسخ مثبت داده‌اند، در اوّلین مرحله سفر با موجودی حمایتگر روبه‌رو می‌شوند» (کمبل ۱۳۸۸: ۷۵). خانلر به همراه شاهپور عبدالرضا پهلوی در این سفر گام برداشت و در طول سفر افرادی از طرف محمد ظاهر شاه، پادشاه افغانستان، برای کمک و همراهی آنان در شکار به آن‌ها می‌پیوندند (عضدی، ۱۳۸۴: ۹).

۲-۴-۵. عبور از نخستین مرحله

اگرچه سفر خانلر با زادن او رقم خورده و با ندای دعوت، آغاز شده است، آنچه جهان ناشناخته‌ها را فراروی او می‌گشاید، به عقیده ووگلر «عبور از آستانه نخستین است و در این مرحله همه قهرمانان با موانعی روبه‌رو می‌شوند» (ووگلر، ۱۳۹۴: ۸۱). خانلر و هیئت همراه او در نخستین روز سفر خود، به سمت شمال رهسپار می‌شوند و از جلگه (پروان) یا چهاریک کار، که دو هزار متر از سطح دریا ارتفاع داشت، عبور می‌کنند. این مرحله مانعی ندارد و تنها یکی از مراحل سفر خانلر است (عضدی، ۱۳۸۴: ۱۴). ورود قهرمان به تاریکی تجربه نوعی مرگ نمادین و بیرون آمدن از آن در حکم تولدی دیگر است (هندرسن، ۱۳۹۵: ۱۸۱؛ به نقل از قربان صباغ، ۱۳۹۲: ۴۲).

۶-۴-۲. آزمون‌ها، متحدان، دشمنان

مرحله بعد با آزمون‌هایی آغاز می‌گردد که خانلر می‌بایست یکایک آن‌ها را پشت سر بگذارد. ووگلر در این زمینه می‌گوید: «پس از عبور از نخستین آستانه، قهرمان طبیعتاً با چالش‌ها و آزمون‌های جدید مواجه می‌شود، دوستان و دشمنانی می‌یابد و شروع به فراگرفتن قوانین دنیای جدید می‌کند» (ووگلر، ۱۳۹۴: ۴۳). خانلر در این سفر از آزمون‌هایی عبور می‌کند که نخستین آزمون، تیراندازی به هدف است و چون نامش در تیراندازی بر سر زبان‌ها بوده، تیراندازی با او شروع می‌شود. هدف آن‌ها در ۱۵۰ متری است، اما گلوله خانلر به هدف اصابت نمی‌کند. بنابراین، هدف را ۵۰ متر جلوتر می‌آورند که این بار به هدف می‌خورد (عضدی، ۱۳۸۴: ۲۰). بعد از آن برای عبور از رودخانه به دلیل شکسته بودن پل، چهار ساعت راهپیمایی کردند تا به پل دیگر رسیدند و سپس بعد از تحمل مشقت راه و گرمایی بسیار شدید در ارتفاع ۳۵۰۰ متری که تابش آفتاب بسیار سوزان بود و با احساس خستگی زیاد وارد جنگل شدند. در مرحله دیگر در دره‌ای به نام «تولی بای» بین راه ۳ گرگ بر سر راه آن‌ها قرار می‌گیرد که به خانلر دستور داده می‌شود تا به آن‌ها تیراندازی کند. او نیز به دنبال آن‌ها راهی می‌شود و همین که می‌خواهد شلیک کند، متوجه می‌شود که تفنگش گلنگدن ندارد و همراهانش گلنگدن تفنگ او را برداشته‌اند (همان: ۳۳ و ۳۰). سپس خانلر در مرحله‌ای در ارتفاع ۴۰۰۰ متری از سطح دریا به دنبال شکار می‌رود. در حالی که باد بسیار تندی می‌وزیده و هوا نسبتاً سرد بوده و ابر همه کوه‌ها را پوشانده، آن‌ها بسیار دلوپس و حیران بودند که چه پیش می‌آید و در آن وضع چه در انتظار آن‌هاست، پس از مسافتی، عده‌ای از همراهان خانلر دچار توتک (کوه‌گرفتگی) می‌شوند که از ادامه راه باز می‌مانند (همان: ۴۰-۴۲).

۷-۴-۲. راه‌یابی به کوه‌های مرتفع‌تر

مشخصه مرتفع‌ترین کوه، ترس و ارتفاع زیاد و کوه‌گرفتگی و گرسنگی و تشنگی است. در این مرحله «قهرمان پس از سازگاری با محیط ویژه، اکنون باید به جست‌وجوی شکار برآید. جایی که با ترس و شگفتی روبه‌رو می‌شود» (ووگلر، ۱۳۹۴: ۱۷۹). در این سفر خانلر می‌خواهد تا به همراه یک راه‌بلد به تنهایی به دنبال شکار برود، اما چون خطر زیادی دارد و آذوقه آن‌ها در جای دیگری مانده با او مخالفت می‌شود، اما با پافشاری و علاقه زیاد وی برای رفتن به این شکار سرانجام موافقت می‌کنند. راه‌بلدی دیگری به دنبال آن‌ها فرستاده می‌شود تا آذوقه برای آن‌ها ببرد. سپس آن‌ها بعد از طی مسافتی، به ارتفاع ۵۲۰۰ متری می‌رسند و خانلر در آنجا دچار کوه‌گرفتگی شده و از این‌رو نمی‌تواند به شکار ادامه دهند. بنابراین، تصمیم می‌گیرند تا برگردند به جایی که قرار بود آذوقه برای آن‌ها بیاورند. اما وقتی به آنجا می‌رسند اثری از راه‌بلد نیست و هر چه صدا می‌زنند او را نمی‌یابند. هر دو ناامید شده و روحیه خود را از دست می‌دهند، طوری که خانلر گمان می‌کند که دیگر قادر نیست از جایش برخیزد. اما به اصرار و کمک همراه خود به سمت خیمه‌ها راه را ادامه می‌دهند تا بالاخره پس از ساعاتی به خیمه‌ها می‌رسند (عضدی، ۱۳۸۴: ۵۶-۵۷). این رفتن خانلر به ارتفاعات بالاتر برای شکار پایان سفر خانلر در رفتن به ترس و خطر است.

۸-۴-۲. آزمایش

خانلر که به کوه‌های مرتفع راه یافته است، با مرگ که کانون همه ترس‌هاست، رویارو خواهد شد. از نظر ووگلر «راز ساده آزمایش این است: قهرمان باید با مرگ روبه‌رو شود تا بتواند دوباره به راه خود ادامه دهد» (ووگلر، ۱۳۹۴: ۱۹۳). چون خانلر مرحله راه‌یابی به کوه‌های مرتفع را پشت سر گذاشت، بنابراین در این بخش سخن از رویارویی او با مرگ در میان است و او چند بار در این سفر تا سر حد مرگ پیش رفته است.

۹-۴-۲. پاداش

چون رویدادهای شگفت همواره آستن پیامدهای سترگ هستند، دست یافتن قهرمان به تجربه و آگاهی، محصول رویارویی با مرگ از پاداش می‌تواند دانش و تجربه‌ای باشد که قهرمان در طول سفر به آن دست می‌یابد (ووگلر، ۱۳۹۴: ۴۶). در این سفر خانلر تجربه و دانش زیادی درباره شکار به دست می‌آورد (عضدی، ۱۳۸۴: ۷۶). هم‌چنین خانلر با اطلاع از وضعیت زندگی مردم کشور افغانستان و اطلاعاتی از اوضاع دربار پادشاه افغانستان، به عینه می‌بیند که غرور و خودخواهی باعث سرنگونی تاج و تخت پادشاهی می‌شود (همان: ۴). اگر درست و ژرف به نوشته‌های آقای قراچورلو بنگریم، متوجه می‌شویم که خانلر کار و کردار حاکمان را به نام سفرنامه به خوبی بازگو کرده است.

۱۰-۴-۲. مسیر بازگشت

کمبل تأخیر در پایان دادن به جست‌وجو را امتناع از بازگشت می‌نامد. به اعتقاد او «در حقیقت تعداد زیادی از قهرمانان افسانه‌ای برای همیشه در جزیره پر برکت خدایانوی همیشه جوان هستی نامیرا، سکنی گزیده‌اند» (کمبل، ۱۳۸۸: ۲۰۳). سفر خانلر همواره با تردید و هراس همراه بود: رفتن از زندگی آرام و یکنواخت هر روزه، سفر به مکانی نادیده، همراه شدن با همسفرانی ناشناخته و هراس از اینکه چه در پیش روی مسافر است. این کشاکش بین دو نیروی متقابلی که یکی به حضور و دیگری به سفر می‌خواند، جنب‌وجوش عمیقی را در نهاد مسافر برمی‌انگیزد و همواره نیرویی چیره می‌شود که حس کنجکاوی او را برمی‌انگیزد. خانلر نیز در این سفر چنان دلبسته کوه‌ها و شکارهای طبیعت می‌شود که بازگشت از آن را دوست ندارد و دلش می‌خواهد که هم‌چنان به دنبال شکار خود برود و به جست‌وجو بپردازد، اما تنها با برگشتن از این سفر است که می‌تواند تجربه‌ها و آموخته‌هایش را به دیگران بازگو کند.

۱۱-۴-۲. تجدید حیات

خانلر باید قبل از رفتن از شکارگاه و ورود مجدد به دنیای عادی، مرحله‌نهایی را از سر بگذراند. یک بار دیگر باید به دنبال هدف خود برود که به اعتقاد ووگلر این مرحله «آخرین و خطرناک‌ترین مواجهه با مرگ است» (ووگلر، ۱۳۹۴: ۲۳۹). خانلر نیز در این سفر با مرگ روبه‌رو می‌شود و از آن رهایی می‌یابد و دوباره به زندگی اولیه خود برمی‌گردد.

۱۲-۴-۲. بازگشت با اکسیر

خانلر پس از پشت سر نهادن حوادث سفر، به اکسیری دست می‌یابد که برای او و طوایف او نجات‌بخش است. اکسیر به عقیدهٔ ووگلر «معجون جادویی با قدرت درمان است. ممکن است گنجی بزرگ باشد. یا شاید صرفاً دانش و تجربه‌ای باشد که ممکن است روزی به درد اجتماع بخورد» (ووگلر، ۱۳۹۴: ۴۸). اکسیر خانلر در این سفر، همان تجربه و شناختی است که وی به دست آورده است. به گفتهٔ ووگلر بین اکسیر و پاداش ربط آشکاری وجود دارد و بر این اساس، دیدار خانلر با محمد ظاهر شاه و سفر با شاهپور عبدالرضا پهلوی و دیدن مردم افغانستان و هم‌صحبتی با همسفران خود در طول شکار و کسب معرفت و تجربه‌ها، می‌توانند اکسیر خانلر از این سفر باشند.

در پایان خلاصهٔ ماجرای سفر خانلر بر اساس الگوی سفر نویسندهٔ ووگلر در قالب جدول زیر نمایش داده می‌شود:

جدول شمارهٔ ۱: صورت تجزیه‌شدهٔ ماجرای سفر خانلر بر اساس الگوی سفر نویسندهٔ ووگلر

ردیف	الگوی ووگلر	سفرنامهٔ خانلر
۱	زندگی عادی	خانلر زندگی عادی خود را دارد و هنوز از دعوت خود به سفر (شکار) خبر ندارد.
۲	دعوت به ماجرا	دربار شاه پهلوی از خانلر می‌خواهد تا به شکار قوچ (مارکوپلو) در افغانستان بروند.
۳	رد دعوت	در این مرحله برخلاف الگوی ووگلر، خانلر در همان بار اول دعوت، به آن پاسخ مثبت می‌دهد.
۴	ملاقات با استاد	همراه خانلر در این سفر، شاهپور عبدالرضا پهلوی است و خدمه‌هایی که از جانب محمد ظاهر شاه به عنوان راه‌بلد، آن‌ها را همراهی می‌کنند.
۵	عبور از نخستین آستانه	عبور از جلگه پروان که ۲۰۰۰ متر از سطح دریا فاصله دارد.
۶	آزمون‌ها	تیراندازی به هدف، ۴ ساعت راهپیمایی در گرمای بسیار شدید در ارتفاع ۳۵۰۰ متری، قرار گرفتن ۳ گرگ بر سر راه که به خانلر دستور تیراندازی به آن‌ها داده می‌شود.
۷	راه‌یابی به ژرف-ترین غار	رفتن به ارتفاع ۵۲۰۰ متری بدون آذوقه
۸	آزمایش	رویه‌روی خانلر با مرگ و زنده بیرون آمدن از آن
۸	پاداش	کسب تجربه و دانش دربارهٔ شکار و اوضاع دربار شاهی
۱۰	مسیر بازگشت	علاقه و اشتیاق خانلر به ادامهٔ شکار و دل‌بستگی به طبیعت شکارگاه
۱۱	تجدید حیات	برگشت مجدد خانلر از مرگ به حیات و بازگشت دوباره به دنیای عادی
۱۲	بازگشت به اکسیر	کسب تجربه‌ها و شناخت، اکسیر خانلر از این سفر است.

نتیجه‌گیری

سفرنامهٔ «خانلر قراچورلو» یکی از سفرنامه‌های ایرانی است که در قرن چهاردهم نگارش یافته است. در این سفرنامه، داستان رفتن خانلرخان قراچورلو، شکارچی بجنوردی ماهر دورهٔ قاجار و پهلوی، به شکارگاه مخصوص پادشاه افغانستان و درماندگی او از شکار، اشتیاق سفر و بازگشت از آنجا روایت شده است که شامل کسب شناخت و تجربه‌های تازه و فراتر رفتن از چارچوب‌های زندگی روزانهٔ خانلرخان را ارائه می‌دهد. در پژوهش حاضر به تحلیل مراحل سفر قهرمان در سفرنامهٔ مذکور بر اساس الگوی «سفر نویسندهٔ ووگلر» با روش توصیفی - تحلیلی پرداخته شده است. حاصل این بررسی نشان می‌دهد که سیر روایی این سفر در بیشتر موارد از جمله در یازده مرحله، شامل:

۱. دنیای عادی ۲. دعوت به ماجرا ۳. ملاقات با استاد ۴. عبور از نخستین مرحله ۵. آزمون‌ها، متحدان، دشمنان ۶.

راه‌یابی به کوه‌های مرتفع ۷. آزمایش ۸. پاداش ۹. مسیر بازگشت ۱۰. تجدید حیات ۱۱. بازگشت با اکسیر، با الگوی سفر نویسنده کریستوفر ووگلر تطبیق و سازگاری دارد، به جز مرحله «ردّ دعوت» در الگوی ووگلر که در سفرنامه خانلر به جای آن، «قبول دعوت» بوده و قهرمان (خانلر) در همان مرحله اول، دعوت را پذیرفته است. باید این مورد را برآمده از سستی شگردهای سفرنامه‌نویسی خانلر به حساب آورد؛ زیرا وی از تحصیلات علمی بالایی برخوردار نبوده و همچنین تجربه کافی برای نگارش سفرنامه را نداشته است.

همسانی تقریبی بخش عمده سفر نویسنده ووگلر با ساختار سفر خانلر به مثابه سفرنامه‌ای که هدف اصلی نگارش آن گزارش تجربیات بیرونی؛ یعنی بیان مشاهدات نویسنده از سفر به شکارگاه پادشاه افغانستان و ذکر حوادث و وقایع حین شکار بوده است که نشان‌دهنده شمول الگوی پیشنهادی ووگلر و سازگاری آن با ساختار سفرنامه‌ها است. نکته دیگر، همسانی میان قهرمان اسطوره‌ای و خانلر در این سفرنامه است؛ چنانکه قهرمان اسطوره‌ای با تاریکی و تنهایی بیشتری مواجه است؛ پشتیبانی از او همه‌جانبه نیست و از این‌رو، داستان این‌گونه سفرها از عنصر هول و ولا سرشار است. در سفرنامه خانلر نیز قهرمان (خانلر) در ارتفاع بالا دچار کوه‌گرفتگی می‌شود و هیچ یاری‌گری به کمک او نمی‌شتابد. هم‌چنین، قهرمان اسطوره اگرچه آیین‌مندی ویژه خود را دارد اما از سازمان دقیق و ساختارمند برخوردار نیست که در سفرنامه خانلر نیز چنین است و از فراز و فرودهایی بهره‌مند است.

پی‌نوشت‌ها

۱. ایل «قراچورلو» از ایلات مهم و معتبر گرد در خراسان است که پس از ایلات زعفرانلو، شادلو و کیوانلو اهمیت فراوانی دارد (رحمتی، ۱۳۹۶: ۲۳۹/۲). در منابع تاریخی، سرزمین آن‌ها را شمال دیار بکر، واقع در شرق دریاچه وان، ذکر کرده‌اند. قلعه قره‌چولان از قلعه‌های معتبر آن‌ها بوده است (قدوسی، ۱۳۳۹: ۹۱). محمدکاظم از حضور سیصدساله آن‌ها در خراسان خبر می‌دهد (مروی، ۱۳۶۹: ۱۰۷/۱). طایفه «مامیانلو» را که زیرمجموعه ایل قراچورلو بود (توحیدی، ۱۳۸۴: ۲۰۶) شاه اسماعیل اول در سال ۹۱۶ ق به خراسان کوچاند و در شهرهای مرو و درگز اسکان داد تا او را در جنگ با شیبک خان ازبک یاری کنند (میرنیا، ۱۳۶۹: ۱۳۵).

۲. جوزف کمبل: جوزف کمبل (۱۹۸۷-۱۹۰۴)، اسطوره‌شناس برجسته آمریکایی است که در زمینه ادیان و اسطوره‌شناسی تطبیقی از شهرت بسیاری برخوردار است. محور اصلی آثار کمبل، یافتن اشتراکات در مضمون اساطیر جهان است.

منابع

- توحیدی، کلیم الله (۱۳۸۴). نادر صاحبقران. سندج: زیار.
- حسینی، مریم و نسرین شکیبی ممتاز (۱۳۹۱). «سفر قهرمان در داستان حمام بادگرد بر اساس شیوه تحلیل کمبل و یونگ». ادب پژوهشی. شماره ۲۲. صص ۳۳-۶۳.
- خدایی، نرجس (۱۳۹۸). «سفرنامه در گفتمان فرهنگی: تصویرهای شرق و غرب در سفرنامه‌های ایرانی و آلمانی سده نوزدهم میلادی». ادبیات تطبیقی (ویژه‌نامه‌نامه فرهنگستان). شماره ۱۷. صص ۴۳-۶۱.
- ذبیحی، رحمان و پروین پیکانی (۱۳۹۵). «تحلیل کهن‌الگوی سفر قهرمان در داراب‌نامه طرسوسی بر اساس الگوی جوزف کمبل». ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی. شماره ۴۵. صص ۹۱-۱۱۸.
- رحمتی، علی (۱۳۹۶). بررسی و شناخت ایلات و طوایف (تات، ترک، ترکمن و متفرقه) در خراسان شمالی. ج ۲. بجنورد: بیژن یورد.
- رحیمی زنگنه، ابراهیم و احسان زندی‌طلب (۱۳۹۸). «تحلیل ساختاری سیرالعباد إلى المعاد بر اساس الگوی «سفر نویسنده ووگلر». پژوهش - نامه نقد ادبی و بلاغت. شماره ۱. صص ۱۹۹-۲۱۶.
- سلامت باویل، لطیفه (۱۳۹۵). «برسی تطبیقی شخصیت‌های «پرده‌خانه» بهرام بیضایی بر اساس کهن‌الگوهای کریستوفر ووگلر». مطالعات نقد ادبی. شماره ۴۳. صص ۵۳-۷۲.
- عاقلی، باقر (۱۳۸۰). شرح حال رجال سیاسی نظامی معاصر ایران. ج ۲. تهران: گفتار و علم.
- عبدی، لیلا و اکبر صیادکوه (۱۳۹۲). «برسی دو شخصیت منظوم ویس و رامین بر اساس الگوی سفر قهرمان». ادب پژوهشی. شماره ۲۴. صص ۱۲۹-۱۴۸.
- عضدی، احمد (۱۳۸۴). سفرنامه خانلر قراچورلو. بجنورد: عضدی.
- قچچاق شاهی مسکن، علی و لطیفه سلامت باویل (۱۳۹۱). «تحلیل ساختاری قصه بهرام گور در هفت پیکر نظامی بر اساس سفر نویسنده کریستوفر ووگلر». مطالعات نقد ادبی. شماره ۲۸. صص ۶۵-۹۷.
- قدوسی، محمد حسین (۱۳۳۹). نادرنامه. مشهد: چاپخانه مشهد.
- قربان صباغ، محمود رضا (۱۳۹۲). «بررسی ساختار در هفت خان رستم، نقدی بر کهن‌الگوی سفر قهرمان». جستارهای ادبی. شماره ۱۸۰. صص ۲۷-۵۶.
- قلعه‌آقا بابایی، زهرا (۱۳۹۷). «تاریخ جهانی به بررسی تطبیقی سفرنامه‌های ابن بطوطه ابن جبیر». رشد آموزش تاریخ. ش ۷۰. صص ۵۰-۵۶.
- کراچی، روح‌انگیز (۱۳۸۲). «پویشی در گشت‌نامه‌ها». مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران. شماره ۱۶۵. صص ۱۸۵-۱۹۶.
- کمبل، جوزف (۱۳۸۸). قهرمان هزارچهره. ترجمه شادی خسروپناه. چاپ ششم. مشهد: گل آفتاب.
- کیانفر، جمشید و محمد هاجری (۱۳۷۹). «تحلیل و بررسی نسخه خطی «سفرنامه خوف و باخزر» با تأکید بر تاریخ اجتماعی خوف». فرانما. شماره ۵. صص ۷-۲۱.
- مروی، محمد کاظم (۱۳۶۹). عالم آرای نادری. تصحیح محمد امین ریاحی. ج ۱ و ۳. تهران: علم.
- معقولی، نادیا و همکاران (۱۳۹۱). «مطالعه تطبیقی کهن‌الگوی سفر قهرمان در محتوای ادبی و سینمایی». مطالعات تطبیقی هنر. شماره ۳. صص ۸۷-۱۰۱.
- موسوی، سیدکاظم و همکاران (۱۳۹۵). «ساختار اسطوره‌ای در گنبد سیاه هفت‌پیکر: بررسی نظریه سفر قهرمان در گنبد اول». فنون ادبی. شماره ۴. صص ۱۱۳-۱۳۰.
- میرنیا، سید علی (۱۳۶۹). ایل‌ها و طایفه‌های عشایری خراسان. مشهد: نسل دانش.
- ووگلر، کریستوفر (۱۳۹۴). سفر نویسنده. ترجمه محمد گذرآبادی. چاپ سوم. تهران: مینوی خرد.
- یداللهی شاهراه، رؤیا (۱۳۹۲). «تکامل شخصیت وهاب در زمینه عشق در داستان خانه‌ادریسی‌ها بر مبنای الگوی سفر قهرمان جوزف کمبل». نقد ادبی. شماره ۲۴. صص ۱۶۹-۱۹۸.

Analysis of "Khanler's Travelogue" based on Vogler's "Writer's Travel" model

Abstract

Khanler's travelogue is one of the Iranian travelogues written in the fourteenth century. In this travelogue, the story of Khanlar Khan Qarachorlu, a skilled hunter of the Qajar and Pahlavi periods, goes to the special hunting ground of the King of Afghanistan and his helplessness from hunting, eagerness to travel and return from there. In this article, Vogler's "hero journey" model is used to analyze the structure of this travelogue. In The Writer's Journey, Christopher Vogler rewrites the structure of heroic journeys into twelve sections and seven archetypes. The method of analysis in the present study is that first the cycles of the hero's journey are identified and separated and then examined by Vogler's theory of the "hero's journey". The purpose of this study, in addition to showing the application of Vogler's model in the analysis of ancient texts, is to study and apply the general structure of "Khanler's journey" based on this model, which has been done by descriptive-analytical method. The result of the research shows that the general structure of "Khanler's journey" with the author's travel pattern in stages such as: 1. Normal world 2. Invitation to the story 3. Meeting with the teacher 4. Passing the first stage 5. Exams, allies And Enemies 6. Navigation to the High Mountains 7. Experiment 8. Reward 9. Return Path 10. Revival and 11. Return with the Elixir, and although in some stages such as the "rejection of the invitation" in Khanler's journey, "Accepting the invitation" is in the first stage, there are inconsistencies, these should be considered as the result of the weakness of Khanler's travel writing techniques.

Keywords: Khanler Karachorlu, Khanler's Travelogue, Author's Travel, Christopher Vogler.

تقابل‌های دوگانه‌ی اسطوره‌ای و اخلاقی بوستان سعدی و دیوان پروین

اعتصامی

لیلا ورقی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد آستارا

varaghi1403@gmail.com

حافظ صادق‌پور (نویسنده مسئول)

گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد آستارا، دانشگاه آزاد اسلامی

Hafez.Sadeghpour@iau.ac.ir

چکیده

تقابل‌های دوگانه یکی از پرکاربردترین هنرهای کلامی و ادبی به شمار می‌رود که بسیار مورد توجه ساختارگرایان و نشانه‌شناسان قرار گرفته است. ساختارگرایان بر این باورند که ساختار بنیادین متن را تضاد و تقابل تشکیل می‌دهد. این پژوهش به بررسی تقابل‌های دوگانه اسطوره‌ای - اخلاقی در بوستان سعدی و دیوان پروین اعتصامی به روش توصیفی - تحلیلی و کتاب‌خانه‌ای می‌پردازد. دقت در این آثار نشان داد که شاعران ذکر شده برای بیان مسائل اخلاقی و بازتاب ناهنجاری‌های اجتماعی، به طرح مسائل دوگانه و تقابلی پرداختند که علاوه وجه زیبایی‌شناختی، کارکرد معنایی و تأثیرگذاری مؤثری در متن دارد.

کلیدواژه‌ها: تقابل دوگانه، سعدی، اعتصامی، اسطوره، اخلاق.

۱- مقدمه

تقابل‌های دوگانه پایه و اساس عملکردهای فرهنگی بشر است. این اصطلاح از عبارت انگلیسی Binary oppositions گرفته شده است. به معنای در کنار هم قرار گرفتن نشانه‌های دو گانه است، آن را اولین بار نیکلای تروبتسکوی واج‌شناس بکار برد.

تقابل‌های دوگانه از مؤلفه‌های اساسی دیدگاه ساختارگرایی است که دانشمندان بزرگی چون ژاک لاکان در روان‌شناسی، لوئیس آلتسر در مارکسیسم و کلود -استروس انسان‌شناس معروف به آن پرداخته‌اند.

«ساختارگرایی به بررسی با قاعده و نظامند اصرار می‌ورزد... هر اثر ادبی برای ساختارگرایی دنیایی مستقل است و منتقد باید در پی کشف قوانینی باشد که در آن جهان، بر تأثیرات متقابل اشیاء حکومت می‌کند. ریشه‌های ساختارگرایی را باید در فرضیه‌های نوین زبان‌شناسی و آثار دوسوسوز (۱۹۱۳-۱۸۵۷) بنیان‌گذار زبان‌شناسی ساختاری جست‌وجو کرد» (کاسی، ۱۳۸۷: ۱۸۷).

ساختارگرایی در مطالعات ادبی جایگاه بالایی دارد زیرا به دنبال ارائه الگویی از کل عرصه ادبیات است تا علمی‌ترین اصول را برای مطالعات ادبی بوجود آورد.

«ساختارگرایی، ایده نظام جای دارد: وجودی کامل و خود-تنظیم گر که با دگرگون کردن ویژگی‌هایش در عین حفظ ساختار نظام مند خود، با شرایط جدید سازگار می‌شود. می‌توان دید که هر واحد ادبی، از تک جمله گرفته تا کل نظام کلمات، با مفهوم نظام ارتباط دارد.» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۲۷).

شاعران شیرین سخن ما سعدی شیرازی و پروین اعتصامی برای اینکه بتوانند دنیای آرمانی خود را به تصویر بکشند از تقابل دوگانه از جمله تقابل‌های اسطوره‌ای و اخلاقی استفاده می‌کنند. در تقابل‌های اسطوره‌ای به اساطیر آفرینش‌شماره شده است که در اساطیر آفرینش، عناصر اربعه از جمله آب، آتش مشهود است. در تقابل‌های اخلاقی نیز تقابل ظلم/عدالت، بخشش/خست و... را می‌توان دید. از میان دو دسته تقابل، تقابل‌های اخلاقی بیشترین را تشکیل می‌دهد. زیرا سعدی و پروین اعتصامی به مسائل اخلاقی و رفتار اجتماعی جامعه بسیار تأکید داشتند. اساس فکر این دو شاعر بر قراری عدالت و دادگستری و پاکی عالم است.

شاعران و نویسندگان برای بیان اندیشه و احساس خود از ارزش‌های مختلفی استفاده می‌کنند که تقابل دو گانه یکی از آن روش‌هاست. با توجه به بررسی‌های انجام شده، تاکنون پژوهشی در موضوع تقابل‌های دو گانه اسطوره‌ای و اخلاقی بوستان سعدی و دیوان پروین اعتصامی انجام نشده است. لذا با توجه به اهمیت موضوع نگارنده اقدام به خلق پژوهش در این زمینه شدند. سؤال پژوهش اینست که در بوستان سعدی و دیوان پروین اعتصامی چه نوع تقابل اسطوره‌ای و اخلاقی موجود است.

۱- اهمیت و ضرورت تحقیق

شاعران و نویسندگان برای بیان اندیشه و احساس خود از ارزش‌های مختلفی استفاده می‌کنند که تقابل دو گانه یکی از آن روش‌هاست. با توجه به بررسی‌های انجام شده، تاکنون پژوهشی در موضوع تقابل‌های دو گانه اسطوره‌ای و اخلاقی بوستان سعدی و دیوان پروین اعتصامی انجام نشده است. لذا با توجه به اهمیت موضوع نگارنده اقدام به خلق پژوهش در این زمینه شدند.

۲- روش انجام تحقیق

پژوهش حاضر، حاصل مطالعه و بررسی در بوستان سعدی و دیوان پروین اعتصامی از دیدگاه تقابل اسطوره‌ای و اخلاقی است که به شیوه توصیفی-تحلیلی براساس روش مطالعات کتابخانه‌ای است نسخه مورد استفاده بوستان سعدی به تصحیح غلام حسین یوسفی و دیوان پروین اعتصامی محمد عالم گیر تهرانی می‌باشد.

۳- فرضیه تحقیق

۱- اکنون باید پرسش‌های پژوهش را این‌گونه بیان کرد آیا در بوستان سعدی و دیوان پروین اعتصامی تقابل اسطوره‌ای و اخلاقی موجود است؟

۲- در صورت موجود بودن، چه تقابلهایی بیشتر است؟

الف) در بوستان و دیوان پروین اعتصامی تقابلهای بسیار تاثیر گذار وجود دارد.

ب) تقابلهای اسطوره‌ای چون آتش و آب و تقابلهای اخلاقی چون خست / بخشش، اسراف / قناعت و... بیشتر مشهود است.

۴- پیشینه تحقیق

درباره تقابل‌های دوگانه بوستان سعدی و دیوان پروین اعتصامی در ادبیات فارسی تاکنون پژوهش‌های انجام شده که برخی از آن‌ها مربوط به پژوهش حاضر است.

۱- تقابل‌های دوگانه و معنایی و ساختار بلاغت و نحوی کلام سعدی که حاصل تلاش سکینه یگانه، محمدعلی خالیدیان و کبری گواهی می‌باشد.

۲- اسطوره در دیوان پروین اعتصامی که اثر لعیا جفاکار آزاد است.

۳- بررسی و تحلیل تقابل‌های دوگانه در دیوان پروین اعتصامی توسط اعظم سادات به رشته تحریر در آمده است. با توجه به بررسی‌های انجام شده در زمینه موضوع پژوهش حاضر هیچ تحقیقی صورت نگرفته است.

۵- مبانی نظری تحقیق

تقابل‌های دو گانه از مهم‌ترین مفاهیم اساسی زبان‌شناسی و مکتب ساختارگرایی محسوب می‌شود. تقابل همان‌طور که از اسمش پیداست بیانگر دو چیز متضاد و مقابل هم است که در تمام پدیده‌های طبیعی، اجتماعی و علوم مختلف مشهود است «پیشنهاد آغازین نقد دریدا به متافیزیک غربی این است که اندیشه علمی غربی همواره زندانی عناصری دو قطبی بوده است که خود آفریده و بعد پنداشته است که واقعیت دارد... بد در برابر نیک، نیستی در برابر هستی... این دو قطب هرگز برای خود، به گونه‌ای مستقل و قائم به ذات وجود نداشته‌اند حتی در تقابل گوهر / شکل ظهور ما گوهر را با ارجاع به شکل ظهور می‌شناسیم» (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۸۴).

نکته مهمی که در تقابل دو گانه می‌توان به آن اشاره کرد این است که یکی از طرفین آن گونه از شکل افتاده طرف دیگری است مانند: بدی به معنای سقوط و نابودی نیکی است.

از نگاه نشانه‌شناسی ساختارگرا، در کنار هم قرار گرفتن و همنشینی عناصر در درون اثر رابطه تعاملی و تقابلی بین آن‌ها بوجود می‌آید که نویسندگان از این روش برای بیان فکر و اندیشه خود استفاده می‌کنند. «یاکوبسن گفته است: تقابل‌های دو گانه در [ذات] زبان نهفته‌اند، دانستن این تقابل‌ها نخستین کنش زبانی است که کودک می‌آموزد؛ طبیعی‌ترین و خلاصه‌گوترین رمزگان است» (همان، ۳۹۸).

اسطوره:

اسطوره مفهوم گسترده‌ای دارد و شامل باورهای اجتماعی مورد علاقه انسان‌ها در یک برهه خاص عصر ابتدایی می‌باشد و در آن صحبت از روایت‌هایی می‌شود که مربوط به خدایان، مکان‌های مقدس، موجودات خارق العاده، پهلوانی‌های قهرمانان و حوادث غیرطبیعی است که با عالم واقع متناسب نیست.

"اساطیر کوششی برای اثبات و شایسته قبول افتادن این روایات و باورها نمی‌کند و از سوی پیروان و مومنان هرگز درباره حقیقت آن‌ها شک و تردیدی ورزیده نمی‌شود، هرچند هم که این روایات انباشته از تعارض‌ها باشد و باورنکردنی و نامعقول به نظر می‌آید" (بهار، ۱۳۸۹: ۳۷۱).

یکی از موضوعاتی که ذهن بشر را به خود مشغول داشته موضوع اسطوره آفرینش است. در تمام اسطوره‌های آفرینش ملل مختلف یک نوع شباهتی قابل مشاهده است که می‌تواند به صورت آشکار یا نهان باشد.

در دین زردشتی اسطوره مذکور ریشه در تخیلات و خیالات قدیمی دارد که خلقت اولیه را از اورمزد می‌دانند «اورمزد است که آسمان را می‌آفریند. آسمان نه تنها پوشش سختی است که جهان را در برمی‌گیرد، بلکه زندانی نیز هست که اهریمن در آن به دام افتاده است هنگامی که اول بار آفریدگان به وجود آورند، در حالت مینویی بودند" (هنلیز، ۱۳۸۹: ۷۸).

آب و آتش نمونه‌ای از اساطیر آفرینش هستند که برای بشر بسیار حائز اهمیت بوده است آب را می‌توان اساس بالقوه هستی، مبنای تجلی کائنات و رمز جوهر آغازین بیان کرد. با مفاهیم زایش، رویش، جوان و آفرینش هم خانواده و مترادف است.

اسطوره آتش از زمان قدیم در زندگی ایرانیان و قوم هند و اروپا بسیار حائز اهمیت بوده و زرتشتیان به آن جنبه معنوی و اخلاقی داده و آن را نشانه پاکی و طهارت می‌دانستند. «آتش در دین زرتشتی نماد اهورامزدا و قانون عبادت‌های روزانه آنان است

با این حال، هنوز به آتش جنگجو خطاب می‌کنند، زیرا از مقدس‌ترین آتش‌ها یعنی آتش بهرام، درخواست می‌شود که نه با دیوان خشکسالی بلکه با دیوان مینویی (دیوان نامرئی مربوط به جهان غیرعادی) تاریکی نبرد کند" (واحد دوست، ۱۳۹۹: ۳۶۴)

۶- بحث و تحلیل

۱-۶- تقابل‌های اسطوره آفرینش

۱-۱-۶- آب حیات و گوارا / آب ویرانگر و زیان رسان

آب مظهر حیات و زندگی است. سعدی و پروین اعتصامی نیز در ادبیات خود هم به ویژگی حیات‌بخشی و هم به جاه‌کاهی آن اشاره کرده‌اند. در اساطیر برای دستیابی به آب حیات نمونه‌هایی موجود است که می‌توان به اسکندر و خضر را نام برد که سرانجام اسکندر از دستیابی به آن محروم می‌ماند و خضر به آب حیات می‌رسد و جاویدان می‌شود.

"قضا رادر آمد یکی خشکی سال / که شد بدر سیمای مردم هلال
چو مردم آرام و قوت ندید / خود آسوده بودن مروت ندید
چوبیند کسی زهر در کام خلق / کیشی بگذرد آب نوشین به خلق"

(سعدی، ۵۱۵-۵۱۸)

اسیرش نخواهد رهایی زبند / شکارش نجوید خلاص از کمند
سلاطین عزلت، گدایان طی / منازل شناسان گم کرده پی
به سروقتشان خلق کی ره برند / که چون آب حیوان به ظلمت درند

(همان: ۱۶۳۱-۱۶۲۷)

این ابیات گویای ویژگی‌های پادشاه عادل و سالکان طریقت است که پادشاه به دلیل داشتن مشکلات مردم، زندگی برای آن لذت بخش نبوده است و وجود سالکان نیز به جهت آشکار نبودن چون آب حیات دست نیافتنی هستند.

"فشردم نرگس مخمور را گوش / که تا بیرون کند از سرخماری
چو سوسن خسته شد گفتم چه خواهی / به گفت ار راست باید گفت یاری
ز برف آماده گشت آب گوارا / گوارائی رسد زین ناگواری
بهار از سردی من یافت گرمی / منش دادم کلاه شهریاری

(اعتصامی، ۱۳۸۳: ۳۲)

شاعر شیرین سخن ما مانند سعدی به گوارایی و حیات بخشی آب بعد از ذوب شدن برف سخن به میان آورده است.

"پیوند با آب همواره متضمن تجدید حیات است، زیرا از سویی در پی هر انحلالی، و ولادتی هست و از سوی دیگر، غوطه خوردن، امکانات بالقوه زندگی و آفرینش را مایه ور می‌کند و افزایش می‌دهد آب از طریق آیین رازآموزی، مورث ولادتنو است و به مدد آیین جادویی، درمان بخش و به برکت آیین‌های مربوط به مردگان، موجب رستخیز پس از مرگ «(واحد دوست، ۱۳۹۹: ۳۵۱).

چو خوش گفت بهرام صحرانشین / چو یکران توسن زدش بر زمین
دگر اسبی از گله باید گرفت / که گر سرکشد باز شاید گرفت
ببند ای پسر دجله در آب کاست / که سودی ندارد چو سیلاب خاست؟

(سعدی، ۱۶۱۴-۱۶۱۲)

سعدی در این تقابل آب حیات و گوارا را یعنی آب جانکاه و پایان زندگی را بکار می‌برد که با جمع شدن آن به سیلابی ویرانگر تبدیل می‌شود.

شکایت کرد روزی دیده با دل / که کار من شد از جور تو مشکل
ترا دادست دست شوق بر باد / مرا کندست سیل اشک بنیاد
ترا گردید جای آتش مرا آب / تو ز آسایش بری گشتی من از خواب

(اعتصامی، ۱۴۴)

در این ادبیات آب، به معنای ویرانگر و نابودی می‌باشد چرا که آب در همه جا کاربرد حیات و زندگی را ندارد «از دیدگاه یونگ، آب نهاد راز آفرینش تولد، مرگ، رستاخیز، پالایش و شفا و باروری و رشد است. آب متداول‌ترین نماد ناخودآگاه است» (واحد دوست، ۱۳۹۹: ۳۵۲)

۶-۱-۲- آتش تطهیر/ آتش گناه

آتش گاهی اوقات موجب پاکی و آرامش روح و گاهی اوقات موجب تخریب و وحشت می‌شود. درعرفان نیز بر دوقطبی بودن آن تاکید شده است و آنرا نماد دو گانه‌ای از قهر و محبت می‌دانند.
سعدی و پروین اعتصامی نیز به دو جنبه آتش توجه داشته‌اند.

قضا را من وپیری از فاریاب / رسیدیم در خاک مغرب به آب
مرا یک درم بود برداشتند / به کشتی و درویش بگذاشتند...
نه طفلی کز آتش ندارد خبر / نگه داردش مادر مهرور؟
پس آنان که در وجه مستغرقند / شب و روز در عین حفظ حقند
نگه دارد تاب آتش خلیل / چو تابوت موسی زغرقاب نیل

(سعدی، ۱۸۴۸_۱۸۳۷)

سعدی معتقد است هرچیزی را که خداوند برای انسان مقدر کرده باشد همان انجام خواهد شد. همان‌طور که آتش سوزان برای حضرت ابراهیم علیه السلام به گلستان تبدیل شد آتشی که پاکی حضرت را برای نمرود و همگان روشن ساخت.

"تطهیر آتشی‌هایی متعلق به همه طبقات یادآور این است که انسان نیز باید همانند این آتش تطهیر شود. دراین مورد نیز یکی از پارسیان نام آور استدلال می‌کند که این آتش‌ها به یاد آدمی آورند که همان‌طور که هیزم (برای تطهیر آتش) از همه طبقات جامعه گردآوری می‌شود. همه آدمیان نیز صرف نظر از طبقه اجتماعی خود در صورتی که مرحله تطهیر را بگذرانند، در نزد خدا برابرند (هینلز، ۱۳۸۹: ۱۸۰)

ای خوش از تن کوچ کردن خانه در جان داشتن / روی مانند پری از خلق پنهان داشتن
همچو عیسی بی پروبال برگردون شدن / هم‌چو ابراهیم در آتش گلستان داشتن

(اعتصامی، ۱۳۸۳: ۷)

شاعر در این ادبیات نیز مانند سعدی به آتش تطهیر اشاره می‌کند. آنان در تقابل آتش تطهیر، آتش گناه و آلودگی را نیز بیان می‌کنند.

شنیدستم از راویان کلام / که عهد عیسی علیه السلام
یکی زندگانی تلف کرده بود / به جهل و ضلالت سر آورده بود...

چه خبر آمد از نفس تردامن / شکه صحبت بود با مسیح و منش؟
چه بودی که زحمت ببردی ز پیش / به دوزخ برفتی پس کار خویش
همی رنجم از طلعت ناخوشش / مبادا که در من فتد آتشش

(سعدی، ۲۰۴۹_۲۰۲۰)

در عهد عیسی علیه السلام شخصی گناهکاری بود که ابلیس در نزد آن شرمنده و خجل بود بعد از مشاهده خلوت نشینی عابدی، از گذشته خود پشیمان شد اما عابد در آتش غرور و خودخواهی خود غرق بود و تصور می‌کرد که با نزدیک شدن شخص گناهکار، آتش گناه و آلودگی وی دامن گیر او می‌شود.

دیدی موری در رهی پیلی سترگ / گفت باید بود چون پیلان بزرگ
من چنین خرد و نزارم زان سبب / که نه روز آسایشی دارم نه شب...
ناگهان افتاد زیر پای پیل / هم کثیر از دست داد و هم قلیل
روح بی پندار، زر بکی غش است / آتشست این خودپسندی آتش است

پروین اعتصامی از خودپسندی و غرور سخن می‌گوید که مثل آتش ویرانگر و آلودگی است زیرا نتیجه غرور و خودخواهی تنها و بی کس ماندن و سرشکستگی می‌شود که شاعر گرانقدر آنرا نکوهش کرده و مانند آتش سوزان می‌داند.

۶-۱-۳ - تقابل آتش عشق/عقل و منطق

در ادبیات عشق معمولاً با تخیل همراه بوده در اساطیر نیز خدایان عشق زن و مونث بودند. و در طول تاریخ شعله‌های آتش عشق خرابی‌ها و اختلاف‌های زیادی را بوجود آورده است. عشق در صورت افراطی عقل و منطق را از بین می‌برد و مانند آتش نابود کننده است. در واقع عشق زیادی و عقل در تقابل هم قرار دارند.

کسی گفت پروانه را کای حقیر / برو دوستی در خور خویش گیر
رهی رو که بینی طریق رجا / تو و مهرشمع از کجا تا کجا...
یکی را نصیحت مگو ای شگفت / که دانی که در وی نخواهد گرفت
ز کف رفته بیچاره‌ای را لگام / نگویند که آهسته ران ای غلام
چه هنرآمداین نکته در سنباد / که عشق آتش است ای پسر پندباد
به باد آتش تیز برترشود / پلنگ از زدن کینه ورت‌تر شود

(سعدی، ۱۹۵۵-۱۹۳۱).

سعدی براین نظر است که نصیحت و پند عاشق مانند باد زودگذر است و تاثیری ندارد و هر لحظه آتش عشق تیزتر شده و رفتار و گفتارش مغایر با عقل و منطق می‌شود.

شمع بگریست که سوز و گداز / کاز چه پروانه زمن بی خبر است
بسوی من نگذشت آنکه همی / سوی هر برزن و گویش گذر است
کس ندانست که من می‌سوزم / سوختن، هیچ نگفتن هنر است
آتش ما از کجا خواهی دید / تو که بر آتش خویش نظر است... .

پر پروانه ز یک شعله بسوخت / مهلت شمع ز شب تا سحر است
سوی مرگ از تو بسی پیشتر / مهر نفس آتش من بیشتر است

(اعتصامی، ۲۱۲)

پروین اعتصامی به دلیل داشتن روحیه پاک و لطیف ابیات ایشان پر از رایحه عشق و مهرورزی است. عشقی که مبتذل و مجازی نیست.

وی معتقد است که عاشق حقیقی خود را در راه معشوق فانی کند، به آن شکلکه از او هیچ باقی نماند اگر عاشق ظلم هم بکند با جان و دل بپذیرد.

به بیان شاعر عشق چون آتشی است که وقتی معشوق دچار آن می‌شود تمام وجودش را مانند پروانه می‌سوزاند. شاعر در تقابل آن عقل و اندیشه را مانند مروارید گران بها و زیبایی می‌داند که خداوند در وجود بشر قرار داده است. عقل‌گرایی او شاید بخاطر علم آموزی و شرایط جامعه باشد.

آگه چگونه گشت ز سود و زیان خویش

روگوهر هنر طلب از کان معرفت / کاین سان جهانفروز گهر، هیچ کان نداشت
غواص عقل، چون صدف عمر برگشود / دری گرانبها تر و خوشتر ز جان نداشت
آنکو به کشتزار عمل گندمی نکشت / اندر تنور روشن پرهیز نان نداشت

(اعتصامی: ۳۵۷-۳۵۶)

سعدی تمام پند و اندرزهای که به شکل حکایت بیان می‌کند خود بر مدار خرد ورزی ظریف و زیبایی استوار است که بر پایه ذهن تعقل‌گرایی اوست. وی عقل و منطق را مایه جاویدان ماندن نام مطرح می‌کند.

پسر چون ز ده بر گذشتش سنین / ز نامحرمان گو فراتر نشین
بر پنبه آتش نشاید فروخت / که تا چشم بر هم زنی خانه سوخت
چو خواهی که نامت بماند به جای / پسر را خردمندی آموز و رای
که گر عقل و طبعش نباشد بسی / بمیری و از تو نماند کسی

(بوستان: ۳۱۵۷-۳۱۵۴)

۶-۲-۱ تقابل تواضع و افتادگی / خودبینی و خودپرستی

تکبر و غرور حتی ابلیس که از فرشتگان مقرب پروردگار بود موجب اخراج وی از بهشت شد طوری که با کمال گستاخی گفت:

قَالَ أَنَا خَيْرٌ مِنْهُ خَلَقْتَنِي مِنْ نَارٍ وَخَلَقْتَهُ مِنْ طِينٍ

گفت من از او بهترم، که مرا از آتش و او را از خاک آفریده‌ای. سوره ص/ ۷۶

سزای این چنین موجود خودخواه جز این نیست که به او گفته شود:

قَالَ فَأَخْرِجْ مِنْهَا فَإِنَّكَ رَجِيمٌ

خدا فرمود (ای شیطان جاهل خودبین) اینک از این جایگاه بیرون رو که تو (غرور و تکبر کردی و) سخت رانده

درگاه ما شدی. سوره ص/ ۷۷

وَإِنَّ عَلَيْكَ لَعْنَتِي إِلَى يَوْمِ الدِّينِ

و بر تو لعنت (و غضب) من تا روز جزا حتمی و محقق است. سوره ص/ ۷۸

ز خاک آفریدت خداوند پاک/ پس ای بنده افتادگی کن چو خاک
حریص و جهان سوز و سرکش مباش/ ز خاک آفریدندت آتش مباش
چو گردن کشید آتش هولناک/ به بیچارگی تن بینداخت خاک
چو آن سرفرازی نمود، این کمی/ از آن دیو کردند، از این آدمی

(بوستان ۱۹۸۳-۱۹۸۰)

سعدی خلقت نخستینانسان را یادآور می‌شود و گوشزد می‌کند که با وجود چنین خلقتی برای غرور و تکبرجایی باقی نیست. در این ابیات تقابل‌های چون تواضع، تکبر/آتش، خاک/دیو، آدمی قابل مشاهده‌است که تقابل تواضع را خودبینی و تکبر در کنار هم بیان کرده است. وی معتقد است خداوند بخاطر متواضع بودن خاک، انسان را از آن، ابلیس را از آتش چون خودخواه و سرکش بود خلق کرده است.

ب غاری تیره درویشی دمی خفت/ دران خفتن، ب او گنجی چنین گفت
که من گنجم، چو خاکم پست مشمار/ مرا زین خاکدان تیره بردار
مرا افتادگی آزادگی داد/ نیفتاد آنکه مانند من افتاد
چو ما بستیم دیو آز را دست/ چه غم گر دیو گردون دست ما بست
چو شد هر گنج را ماری نگهدار/ نه این گنجینه می‌خواهم، نه آن مار

(اعتصامی، ۴۱-۴۰)

پروین اعتصامی معتقد است برای شخص متواضع و افتاده حتی گنج نیز هیچ ارزش و بهایی ندارد و به داشته‌های خود قانع است. چونتواضع را کمال حقیقی و اقتدار میداند. شاعر افتادگی را آزادگی و رها شدن از بندها می‌داند و بالاترین قدرت و کمال را تواضع بیان می‌کند.

فقیهی کهن جامه تنگدست/ در ایوان قاضی به صف بر نشست
نگه کرد قاضی در او تیز تیز/ معرف گرفت آستینش که خیز

. ...

فقیهان طریق جدل ساختند/ کم و لا اَسَلَم درانداختند
گشادند بر هم در فتنه باز/ به لا و نَعَم کرده گردن دراز
تو گفתי خروسان شاطر به جنگ/ فتادند در هم به منقار و چنگ

(بوستان، ۲۰۸۲-۲۰۷۱)

دانشمندی که لباس کهنه و فقیری برتن داشت اما بسیار متواضع و محترم بوده است قاضی ایبود که برخلاف فقیه بسیار تند خوی، سرکش و خودخواه مقام و شان خود بوده است. سعدی دو شخصیت متضاد که کاملاً در تقابل هم هستند در یک حکایت بیان می‌کند و می‌گوید ارزش و اعتبار انسان نزد پروردگار به خاطر ظاهر و مقام نیست بلکه به باطنی پاک است. سقوط و انحطاط انسان به طور تدریجی انجام می‌گیرد گاهی مواقع ثروت و مقام بالا موجب تکبر و

خودخواهی شده و به سوی پرتگاه و نابودی گام بر می‌دارد. شاعر خوش بیانسخن ما بوستان را برای پند و اندرز دنیای بشر سروده و از تکبر و خودبینی برحذر می‌دارد.

شنیدستم که وقت برگریزان / شد از باد خزان، برگی گریزان
میان شاخه‌ها خود را نهان داشت / رخ از تقدیر، پنهان چون توان داشت...
مرا از خویشتن برتر مپندار / تو بشکستی، مرا بشکست بازار
کجا گردن فرا زد شاخساری / که بر سر نیستش برگی و باری
نماند بر بلندی هیچ خودخواه / درافتد چون تو روزی بر گذرگاه

(اعتصامی، ۳۶-۳۳)

در این ابیات شاعر معتقد است هر قدرانسان به بزرگی برسد ولی وقتی دچار غرور و خودخواهی گرفتار شود نابود و بی ارزش می‌شود. از آنجا که یکی از روش‌های مهم خواندن و تاویل اثر ادبی شناخت تقابل‌های دوگانه است و یکی از ارکان اصلی زبان، شناخت و باعث ایجاد ارتباط انسان‌ها با یک‌دیگر است رومن کوبسن معتقد است که واج‌ها بوسیله تقابل و تفاوت با واج‌های دیگر قابل شناسایی هستند.

۶-۲-۲ - تقابل‌های عدالت در جامعه/بی عدالتی

وجود عدالت در جامعه موجب ثبات و حفظ آن می‌شود هر دو شاعر بزرگوار در آثارشان به وجود عدالت بسیار تاکید کرده‌اند. سعدی در باب اول بوستان ویژگی‌هایی که یک پادشاه باید داشته باشد را بر می‌شمارد. در واقع نوعی الگو دادن و راهنمایی پادشاه برای داشتن سلطنتی است که هم موجب حفظ نظام و هم موجب آسایش رعیت و مردم شود.

خردمند مردی در اقصای شام / گرفت از جهان کنج غاری مقام
به صبرش در آن کنج تاریک جای / به گنج قناعت فرو رفته پای...
در آن مرز کاین پیر هشیار بود / یکی مرزبان ستمکار بود
که هر ناتوان را که دریافتی / به سرپنجگی پنجه برتافتی
جهان سوز و بی‌رحمت و خیره‌کش / ز تلخیش روی جهانی ترش
گروهی برفتند از آن ظلم و عار / ببرند نام بدش در دیار

(سعدی: ۵۷۶-۵۶۹)

در ادبیات بالا پیر خردمند و مرزبان ستمگر دو شخصیت متضاد و تقابل دوگانه هستند. سعدی می‌گوید مردم به علت ظلم و ستم مرزبان، سرزمین خود را ترک کردند و همه از وی به بد نامی یاد کردند. زیرا یکی از آثار ظلم نام بد باقی گذاشتن است ولی پیر خردمند عدالت گستر بوده و توجهی به مرزبان ظالم نداشت. شاعر برای بیان فکر و اندیشه حکمی و تعلیمی خود حکایت‌های که اساس و شخصیت‌های آن را تقابل و تضاد تشکیل می‌دهد را مطرح می‌کند همان‌طور که می‌دانید تقابل‌های دوگانه دو قطب به طور مستقل نیستند، ظهور یکی در گرو و نفی دیگری است.

دختری خرد، شکایت سر کرد / که مرا حادثه بی مادر کرد
دیگری آمد و در خانه نشست / صحبت از رسم و ره دیگر کرد
موزه سرخ مرا دور فکند / جامه مادر من در بر کرد

یاره و طوق زر من بفروخت / خود گلوبند ز سیم و زر کرد
سوخت انگشت من از آتش و آب / او بانگشت خود انگشت کرد
دختر خویش به مکتب بسپرد / نام من، کودن و بی شعر کرد
بسخن گفتن من خرده گرفت / روز و شب در دل من نشتر کرد
هر چه من خسته و کاهیده شدم / او جفا و ستم افزونتر کرد

(اعتصامی: ۶۲-۶۱)

افکار و عقاید اجتماعی و سیاسی پروین اعتصامی در جای جای دیوان او پراکنده است و در اثر خود بی عدالتی و ظلم را بسیار زیبا به تصویر کشیده است از دختری صحبت می‌کند که کاملاً مورد تبعیض و ستم قرار است. همان‌طور که می‌دانید تقابل‌های دو گانه مهم‌ترین وسیله ارتباط در متافیزیک غربی است. شاعر نیز تقابل‌های چون آتش و آب، طوق پاره و سیم زر، روز و شب، خوش و ناخوشی و... بکار برده است تا با این روش به دفاع از عدالت و بی‌زاری از عدالت را به گوش همه برساند و مشکلات اجتماعی جامعه را به ترسیم بکشد.

نتیجه‌گیری

سعدی و پروین اعتصامی از شاعران و نویسندگان برجسته جامعه بشری سعی کردند از روش‌های اثر گذار ادبی که تقابل‌های دو گانه از جمله آن‌هاست، اساسی‌ترین بن‌مایه‌های زندگی اجتماعی و فرهنگ غنی را از طریق انتساب اقوال حکیمانه و خردورزانه به قهرمانان حکایاتشان به انجام برسانند در این کار نیز موفق بوده‌اند. آنان با به کار بردن تضاد و تقابل دو شخصیت اندیشه و آرمان‌های خود را باعینیت زندگی ارتباط داده‌اند و در بیشتر اشعار و حکایات تقابل‌هایی چون عدالت، ظلم، عشق، تواضع، تکبر و غیره آورده و عداقت و نتیجه آن‌ها رو به تصویر کشیده‌اند چون هدف آنان نشان دادن مفاهیم تعلیمی و اخلاقی بوده است.

منابع

قرآن کریم

اسکولز، رابرت (۱۳۸۳)، درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: آگاه.

اعتصامی، پروین (۱۳۸۳)، دیوان پروین اعتصامی، نشر محمد.

بهار، مهرداد (۱۳۸۹)، پژوهشی در اساطیر ایران، تهران: انتشارات آگاه.

کاسی، فاطمه (۱۳۸۷)، تحلیل ساختاری داستان پادشاه سیاه پوش از منظر بارت و گرماس، ادب‌پژوهی، شماره ۵، صص ۲۰۰-۱۸۳.

هینلز، جان (۱۳۸۹)، شناخت اساطیر ایران، ترجمه ژاله آموزگار، احمدتفضلی، تهران: انتشارات نشر چشمه.

یوسفی، غلامحسین (۱۳۸۱)، بوستان سعدی، تهران: خوارزمی.

abstract

Dual contrasts are considered one of the most widely used verbal and literary arts, which have received much attention from structuralists and semioticians. Structuralists believe that the fundamental structure of the text is made up of contrasts. This research examines the dual mythic-ethical confrontations in Bostan Saadi and Divan Parvin Etisami through a descriptive-analytical and library method. The accuracy of these works showed that the mentioned poets, in order to express moral issues and reflect social anomalies, proposed dual and conflicting issues, which, in addition to the aesthetic aspect, have a meaningful function and an effective impact on the text

کاربرد نظریه ادبی لاکان در شعر «از ماست که بر ماست» ناصر خسرو

قبادیانی

ملیحه هادی

دانشجوی کارشناسی ارشد رشته ادبیات فارسی دانشگاه زابل

malihe-hadi@uoz.ac.ir

محمد میر

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه زابل

mohamadmira@uoz.ac.ir

چکیده

لاکان از فیلسوفان و نظریه‌پردازان برجسته فرانسوی است که آراء و نظریه‌های خود را بر اساس مفاهیم بنیادین روان‌کاوی فرویدی ایجاد کرده و به وسیله اصطلاحات و روش‌شناسی‌های نو توضیح می‌دهد. لاکان از مفهوم ضمیر ناخودآگاه، نمونه‌ای خصیصه‌مند از تکمیل و تعدیل نظریه روان‌کاوی کلاسیک را بیان می‌کند. توجه لاکان به زبان یکی از ویژگی‌های فرویدی اندیشه اوست؛ اما جایگاه و اهمیت زبان در بیان او از ضمیر ناخودآگاه به دست می‌آید که از محدوده ملاحظات عموم زبانی (آن‌چنان که در نظریه فروید می‌توان دید) بسیار فراتر می‌رود. به وسیله زبان‌شناسی سوسوری، لاکان یک چارچوب نوین برای درک مفهوم ضمیر ناخودآگاه ایجاد می‌کند. این چارچوب که در نظریه فروید وجود ندارد، نمونه‌ای از توسعه روان‌کاوی به شیوه‌ای میان‌رشته‌ای است. در این متن، ابتدا نظریه زبان‌مبنایی لاکان درباره رشد روانی فرد را توضیح خواهیم داد. به این منظور، به خصوص دیدگاه او درباره «ساحت خیالی» و «ساحت نمادین» و مفاهیم مرتبط با آن‌ها را بررسی خواهیم کرد. در این پژوهش توصیفی تحلیلی، کاربرد نظریه ادبی لاکان در شعر «از ماست که بر ماست» ناصر خسرو قبادیانی به صورت نقادانه مورد بررسی قرار گرفته است. نتیجه حاکی از آن است که نظریه لاکانی به سطح آشکار کلام نظر نداشته، بلکه در هر کلامی دلالت‌های پیچیده و برآمده از ضمیر ناخودآگاه را می‌بیند.

کلیدواژه‌ها: ساحت خیالی، مرحله آینه، ساحت نمادین، لاکان، از ماست که بر ماست، ناصر خسرو.

۱- مقدمه

آنچه باعث شد، فروید را پایه‌گذار روان‌کاوی بدانند، کشف ساخت ناخودآگاه روان بشر و قرار دادن آن در هسته مرکزی مطالعات روان‌کاوانه بود. او بر این باور بود که بسیاری از روان‌نژندی انسان‌ها برخاسته از ساخت ناخودآگاه ذهن است و انتقال آن‌ها به ساخت خودآگاه سبب بهبود بیماری می‌شود. لکن ایده "بازگشت به فرویدی" را طرح کرد و خود، به یاری زبان‌شناسی ساخت‌گرایی فردیناندو دو سوسور، دست به خوانشی خلاقانه از آموزه‌های فروید، به‌ویژه درباره ضمیر ناخودآگاه زد و صورت‌بندی بدیعی از آن ارائه و چهارچوب جدیدی برای فهم مفهوم ضمیر ناخودآگاه ایجاد کرد؛ چهارچوبی که در نظریه فروید وجود ندارد و خود نمونه‌ای از گسترش روان‌کاوی به شیوه‌ای میان‌رشته‌ای است.

لاکان در حالی که نظریه فروید درباره ضمیر ناخودآگاه را قبول می‌کند، اعتقاد دارد که ناخودآگاه دارای یک ساختار مشابه با زبان است، به این معنی که رابطه دال و مدلولی که در سیستم زبانی حاکم است، در ساختار ناخودآگاه ذهن نیز وجود دارد. همان‌طور که استفاده از دال‌هایی مانند صداها و کلمات زنجیره‌ای از مدلول‌ها و معانی را در ذهن گوینده ایجاد می‌کند، ناخودآگاه ذهن نیز با دال‌هایی مانند مزه، بو، یا دیدن برخی از اشخاص یا تصاویر، خاطراتی از گذشته را به صورت مدلول‌ها در ذهن ما بیدار می‌کند. این جمله به این معنی است که «ناخودآگاه یک فرایند است که شامل کدگذاری و کدگشایی یا رمزگذاری و رمزگشایی می‌شود» (هومر، ۱۳۹۸: ۹۸). هم‌چنین، وی فرایند اولیه ادغام و جابجایی در ناخودآگاه را با تقسیم‌بندی یا کوبسن از استعاره و مجاز مرسل در تناظر و تطابق می‌داند. بنا به نظر روان‌کاوی لکان، او زبان ادبی را به عنوان یک زبان‌شناسی می‌شناخت که دانش او از تفسیر و رمزگشایی متنی که در دید او قرار دارد (فرضی و زرقانی، ۱۳۸۸: ۱۱۶). از همین رو، او هم‌چون فروید همواره از طرفداران آثار ادبی بوده و آثار ادبی را مناسب برای درس‌های روان‌کاوان می‌داند (پین، ۱۳۸۰: ۴۱). از این رو، روان‌کاوی آثار ادبی روشی است که با استفاده از مفاهیم روان‌کاوی، می‌توان بازویی به دنیای ذهنی شاعر زد.

۲- بیان مسئله

همان‌طور که ذکر شد، بخش اصلی از نظریه لکان مربوط به تحلیلی است که او از ساختار نفسانی انسان ارائه می‌دهد: «حیث خیالی»، «ساحت نمادین» و «حیث واقع». در این تحقیق قصد داریم تا با استناد به همین ساحات کاربرد نظریه ادبی لکان در شعر «از ماست که بر ماست» ناصر خسرو قبادیانی را بررسی کنیم و ببینیم که آیا می‌توان این سروده را با مبانی و ایده‌های مطرح شده لاکانی قابل انطباق دانست و بین آن‌ها اشکالی از هم‌گرایی و هم‌صدایی و رابطه‌ای دوسویه برقرار کرد؟ چرا که هنر هنرمند حاصل صرف و مطلق جذب و الهام نیست، بلکه ذهن و فکر، تحت تأثیر انگیزه‌های فردی و اجتماعی، قدرت و استعداد آفرینندگی دارد.

۳- پیشینه پژوهش

در ایران، تحقیقات زیادی درباره نظریات لکان صورت نگرفته است و این موضوع ممکن است باعث شود که به بررسی آثار شاعران و نویسندگان ایرانی با رویکرد نقد لاکانی توجه شود. حسین پاینده (۱۳۸۸) در مقاله‌ای از دیدگاه

نظریه روان‌کاوی لاکان شعر «زمستان» اخوان ثالث را بررسی کرده است. پژوهش دیگر مقاله «تحلیل انقلاب روحی سنایی بر اساس نظریه ژاک لاکان»، نوشته سارا فرضی و سید مهدی زرقانی (۱۳۸۹)، و نیز «تأویل حکایت دو زاهد از تاریخ بیهقی براساس نظریه ژاک لاکان»، نوشته سارا فرضی و مهدخت پورخالقی چترودی (۱۳۸۹) است. اما در مورد کاربرد نظریه ادبی لاکان در شعر «از ماست که بر ماست» ناصر خسرو قبادیانی تا به حال پژوهشی صورت نگرفته است و لذا پژوهش در این مورد ضروری و درخور انجام می‌باشد.

۴- نظریه لاکان درباره رشد روانی سوژه

شاید بتوان دو رخداد مهم قرن بیستم را مرکز زدائی از سوژه‌شناسی از یک سو، و در کانون توجه قرار گرفتن زبان، از سوی دیگر، قلمداد کرد. فوکو می‌نویسد که پژوهش‌های انجام گرفته در حوزه‌های روان‌کاوی، زبان‌شناسی و انسان‌شناسی، سوژه را نسبت به قوانین میل، صور زبان، قواعد کنش یا بازی گفتمان اسطوره‌ای یا تخیلی‌اش مرکز زدائی کرده‌اند. (معمار، ۱۳۸۹: ۲۰) این مرکز زدائی را می‌توان با انقلاب کوپرنیکی، جایی که او تلقی انسان از مرکز بودن زمین را فرو ریخت، مقایسه کرد و بی‌گمان در حوزه روان‌کاوی این مرکز زدائی متأثر از تحقیقات پسا ساختارگرایانه ژاک لاکان بوده است. در اندیشه‌های پسا ساختارگرایان محوریت سوژه جای خود را به ساختارهایی می‌دهد که خود سوژه در آن‌ها تعریف می‌شود. به عبارت دیگر حیات و ماهیت سوژه وابسته به «دیگری» می‌شود و حتی حس «طبیعی بودن» هم نیاز به آن دارد که آن «دیگری» چنین فرصتی را به سوژه بدهد. زیرا در اندیشه‌های پسا ساختاری، آنچه که طبیعی محسوب یا اعلام می‌شود، در واقع، محصولی تاریخی و فرهنگی است. (کالر، ۱۳۹۰: ۳۱) با این دیدگاه‌ها است که لاکان ناخودآگاه را به عنوان کلام دیگری بزرگ تعریف می‌کند. دیگری بزرگ زبان است (هومر، ۱۳۹۴: ۶۷). یکی از پیامدهای مرکز زدائی از سوژه در نقد ادبی روان‌کاوانه، چرخش تمرکز از روی نویسنده و یا شاعر به خود متن و یا شعر است. از نظر لاکان ادبیات ساختاری فرا روانی دارد و نه مضمون ناخودآگاه فردی.

لاکان یک نظریه پرداز روان‌کاوی است. نظریه‌ها آثاری هستند که بقول جاناتان کالر تأثیری فراتر از زمینه اصلی خود دارند (کالر، ۱۳۹۰: ۱۶). در مورد لاکان هم قضیه به همین منوال است. او خیلی چیزها را به هم پیوند می‌زند: از دیالکتیک هگل گرفته تا نشانه‌شناسی سوسوری، از ساختارگرائی لوی استراس گرفته تا زبان‌شناسی یاکوبسن و از رفتارشناسی گرفته تا روان‌کاوی فروید. او این همه نظریه را بهم ربط می‌دهد تا بگوید که: «ناخودآگاه ساختاری هم‌چون زبان دارد.» (لاکان، ۱۹۷۸).

اشاره شد که لاکان برای اینکه بتواند ایده خود را از ناخودآگاه بیان کند از زبان‌شناسی سوسور متأثر بوده است. گرچه او ایده‌های اصلی سوسور و از جمله «مقدم بودن زبان بر آگاهی» و «زبان به عنوان نظامی کامل» و یا «ماهیت اختیاری نشانه زبانی» را پذیرفت؛ ولی او هم‌زمان، با استفاده از ایده‌های ساختارگرائی لوی استراس، این نظر سوسور را که رابطه دال و مدلول جدائی‌ناپذیر است را زیر سوال برد. از نظر لاکان دال بر مدلول اولویت دارد. این موضوع را شون هومر به این صورت شرح می‌دهد: «آنچه دال به آن ارجاع می‌دهد مدلول نیست بلکه یک دال دیگر است. چرا که همواره مانعی میان آن‌ها وجود دارد. به طور خلاصه، دال ما را به دال دیگری ارجاع می‌دهد و آن نیز به دال دیگری، و این زنجیره بی‌پایان دلالت به همین ترتیب ادامه می‌یابد.» (هومر، ۱۳۹۴: ۶۴).

اکنون می‌توانیم برگردیم به دنیای شعر و بیتی از حافظ:

سنگ و گل را کند از یمن نظر لعل و عقیق/ هر که قدر نفس باد یمانی دانست

آنچه که بلافاصله زیبایی‌های این بیت شعر را متجلی می‌کند طنین و آهنگ زیبایی است که در نظام صوتی و روابط پیچیده کلمات آن به عنوان دلالت نهفته است. یک شعر ناب زنجیره‌ای از دال‌ها است بدون آنکه مدلول‌های صریحی داشته باشند. ارزش شعر ناب به همین نحوه بیان آن است و نه معنا و دلالت کلماتش. این بیت شعر همه چیزهایی را که ما نیاز داریم یکجا توصیف می‌کند. یعنی با زبان کاری را انجام می‌دهد که ما به صورت معمول آن کار را نمی‌کنیم. به عبارت دیگر یک جایی از زبان را به هم می‌ریزد و آن بریدن ارتباط دال و مدلول در نشانه‌های زبانی سوسوری است. این کار را از آن رو انجام می‌دهد که بتواند زنجیره‌ای از عناصر دلالت‌کننده را ایجاد کند و به همین دلیل به تعبیر لاکان از ناخودآگاه شباهت دارد. لاکان می‌گوید: «آنچه ناخودآگاه درباره عناصر بنیادی می‌داند، در واقع همان عناصر دلالت‌کننده یا دال است» (هارلند، ۱۳۸۸: ۵۳) و در واقع ناخودآگاه مخزنی از این دال‌هاست. ناخودآگاه درست در جایی قرار دارد که در رابطه دال و مدلول شکاف ایجاد می‌شود و دال‌ها در تثبیت معانی به مشکل بر می‌خورند. پس نیاز به رمزگشایی دارند. حاصل شکاف در ارتباط دال با مدلول همان حادثه‌هایی هستند که در زبان رخ می‌دهد. چیزی که در شعر ناب هم با آن‌ها روبه‌رو می‌شویم. در شعر ناب هم ما نیاز به رمزگشایی داریم. و جالب اینکه آن‌ها هرگز به مفهوم‌های ثابتی اشاره نمی‌کنند.

لاکان برای تبیین ایده‌اش از یاکوبسن کمک می‌گیرد. او بر این نظر است که بین مدل ساختاری استعاره و مجاز مرسل یاکوبسن و فرایندهای «ادغام» و «جابجائی» فروید تناظری وجود دارد و بر همین اساس او استدلال کرد که ناخودآگاه مطابق قواعد استعاره و مجاز مرسل عمل می‌کند.

ریشه میل ما در همین اصوات دال‌ها است. پس امیال ما هم امیال دیگری بزرگ است و ما به عنوان سوژه خود را در بین این دلالت پیدا می‌کنیم و سعی می‌کنیم بین آن‌ها ارتباط برقرار کنیم و این کار را در جایی بیرون از خودمان انجام می‌دهیم. شعر هم به همین شکل کار می‌کند و در واقع ما در هنگام خواندن آن از دالی به دال دیگر هدایت می‌شویم. هر اسم دلالتی میلی را در ما بیدار می‌کند و چون ریشه میل ما در فقدان است پس ما در فضایی تهی به دنبال امری ناممکن خواهیم گشت. لاکان این چرخش از دالی به دال دیگر را به نوار مویوسی تشبیه کرده است که یک طرف آن دال مفروض (الف) و طرف دیگر آن دال (ب) بوده و در مرکز حلقه مطلوب میل قرار می‌گیرد (موللی، ۱۳۹۲: ۸۶).

شرحی که لاکان از رشد روانی سوژه به دست می‌دهد، مبتنی بر آراء فروید است با این تفاوت که او به جای تأکید بر فرایندهای بدنی، اهمیت زبان را برجسته می‌کند. به اعتقاد لاکان، زبان چنان نقش بسزایی در پرورش روانی فرد ایفا می‌کند که باید گفت نه فقط شکل‌گیری ضمیر ناخودآگاه، بلکه تکوین ضمیر آگاه و ادراک فرد از نفس خویش نیز شالوده‌ای زبانی دارد. فردشوندگی فرایندی روانی است که طی آن، شخصیت با هدف نیل به نفسی وحدت‌یافته رشد می‌کند. نفس وحدت‌یافته، یعنی نفسی عاری از نقصان‌های روانی و لاکان برای تبیین این نفس کمالی، مجموعه‌ای از اصطلاحات تخصصی را ابداع کرده است که مهم‌ترینشان عبارتند از «ساحت خیالی»، «مرحله آینه»، «فقدان»، «ساحت نمادین»، «نام پدر»، «ابژه دیگری کوچک» و «حیث واقع». لاکان که از منظری پساساختارگرایانه رابطه دال و مدلول را بی‌ثبات و انطباق دقیق آن‌ها را ناممکن می‌داند، دستیابی به نفس وحدت‌یافته را هم ناممکن محسوب می‌کند. فرد فقط

می‌تواند به چنین نفسی تقرّب یابد، تقرّبی که مستلزم رسیدن سوژه به «مرحله آینه»، عبور از «ساحت خیالی» و ورود به «ساحت نمادین» است.

۴-۱- «ساحت خیالی»

«ساحت خیالی» (The Imaginary Order) اصطلاحی است که لاکان برای توصیف وضعیت روانی نوزاد و شناخت او از جایگاه و رابطه خود با جهان پیرامون به کار می‌برد. در این مرحله، نوزاد ادراکی از نفس‌بودگی ندارد و سوژه و اُبژه از یکدیگر تمایزناپذیرند. نوزاد آرام آرام در می‌یابد که بقای او منوط به مراقبت‌های مادر است. مادر با تغذیه نوزاد، با عوض کردن پوشک او، با حمام کردنش، با بودن در کنار او و با نوازش‌ها و بازی کردن‌هایش، اطمینانی روانی برای ایمنی وجودی نوزاد فراهم می‌آورد. در «ساحت خیالی»، کودک هنوز قواعد زبان را نیاموخته است و قادر به تکلم نیست. از آنجا که او نمی‌تواند جهان را برحسب زبان (ابزار بزرگسالان برای انتظام دادن به جهان و فهم آن) درک یا توصیف کند، ادراک‌هایش در این زمان بیشتر مبتنی بر ایماژهای گسسته و خیالی است؛ یعنی ایماژهایی برآمده از خیال‌ورزی کودکانه که صرفاً در چهارچوب همان خیالات ساده‌پندارانه و غیربالغانه می‌تواند قابل فهم باشد (وجه تسمیه این ساحت به «خیالی»، همین خیال‌ورزی‌های کودکانه و فهم جهان بر اساس تصاویر برآمده از خیال است). بودن در «ساحت خیالی» مترادف زندگی با ایماژها (تصاویر ذهنی) است؛ ایماژهایی خیالی، حاکی از یکی‌بودگی با مادر که احساسی از خرسندی در سوژه به وجود می‌آورند (ایگلتون، ۱۹۹۷: ۱۴۳).

در این زمان، نوزاد که نخستین ماه‌های عمر خود را سپری می‌کند، استنباطی پاره پاره یا گسیخته از وجود خود دارد. اعضای بدن، به ویژه دست و پا و نیز اجزاء دست و پا (مانند انگشتان)، به چشم او تکه‌هایی جدا از هم یا نامنسجم جلوه می‌کنند. بدن در این زمان توده‌ای بی‌شکل و فاقد کلیت یا وحدت است. کودک در این دوره از رشد، غالباً انگشتان دست و پای خود را هم‌چون هر شی دیگری که در دسترس او باشد، از اسباب بازی‌هایش گرفته تا وسایل مورد استفاده مادر برای مراقبت و نگهداری از او وارد دهان می‌کند و می‌مکد. در ادراک بدوی کودک، اعضای بدن و اشیایی که در محیط بلافصل او وجود دارند، از هم جدا نیستند؛ جهان پیرامون، امتداد کالبد سوژه محسوب می‌شوند و دهان، حکم ابزاری برای کاویدن این جهان تکه تکه و منفصل را دارد (پاینده، ۱۳۸۸: ۲۹).

۴-۲- «مرحله آینه»

این چندپارگی و انفصال با ورود به آنچه لاکان «مرحله آینه» می‌نامد، پایان می‌گیرد و کودک به ادراکی یکپارچه از بدن خود و استقلال آن از جهان پیرامون نائل می‌شود (لین، ۲۰۰۶: ۱۹۳؛ رایت، ۱۹۹۸: ۱۰۰). این مرحله از رشد روانی زمانی آغاز می‌شود که کودک دست‌کم شش ماه و حداکثر هجده ماه از عمر خود را پشت سر گذاشته است و با رسیدن به سه سالگی پایان می‌یابد. به اعتقاد لاکان، مواجهه با تصویری از خویشتن در آینه، ادراکی تمامیت‌یافته از بدن (به عنوان مجموعه‌ای از اعضای هم‌پیوسته و مستقل از سایر اشیا در محیط بلافصل) به کودک افاده می‌کند. این ادراک، در سه گام امکان‌پذیر می‌شود: در گام نخست، کودک که توسط مادر (یا فرد بزرگسال دیگری) در آغوش گرفته شده است، از تشخیص خود در آینه عاجز می‌ماند و تصویر مشهود در آینه را با مادر (یا فرد بزرگسال) اشتباه می‌گیرد. در گام بعدی، کودک متوجه می‌شود که آنچه در آینه می‌بیند، صرفاً یک تصویر است و نه انسان یا شیئی واقعی. سرانجام،

در گام سوم، کودک تشخیص می‌دهد که تصویر خود او در آینه منعکس شده است. واکنش کودک به تصویر کالبد یکپارچه خویش، اغلب با نشانه‌های آشکاری از شیفتگی، شعفِ آنی و طلب تأیید دیگران (به ویژه مادر) همراه می‌شود. کودک غالباً رو به سوی مادر می‌کند و با خنده‌ای هیجان‌زده از او می‌خواهد که با عکس‌العملی درخور برمناسبتِ شادی او صحنه گذارد. در این حال، هم‌چنین علائمی از خرسندی و غرور در حالات چهره و حرکات او بروز می‌یابند. این غرور از آنجا نشئت می‌گیرد که کودک برای نخستین بار با دیدن تصویر گشتالتی خود (تصویری واجد هیئتِ کلیت‌دار) احساس می‌کند که وجودش چیزی بیش از تکه‌های پاره پاره است. در این تصویر آینه‌ای، بدن در عین محاط شدن در جهان، متمایز از آن است. کودک با دیدن خطوط بدن خود که مرز او و جهان پیرامون است خویشتن را نفسی جدا از «دیگری» تشخیص می‌دهد. کالبد منسجم و دارای مرزهای قابل تشخیص به او امکان می‌دهد تا دیگر تابعِ صرف محیط پیرامون نباشد، بلکه مختارانه بر آن محیط تأثیر بگذارد.

عبور از این مرحله مهم تکوین روان، البته بدون آینه‌ای واقعی هم می‌تواند رخ دهد. چهره مادر، نخستین آینه‌ای است که کودک به آن خیره می‌شود و از حالات آن، استنباطی از خویشتن به دست می‌آورد. چنان که می‌دانیم، بخش بزرگی از رابطه عاطفی مادر و نوزاد بر پایه سخن گفتنِ پر مهر و محبت و یک‌طرفه مادر با کودک شکل می‌گیرد. تعریف کردن‌های شورمندانه مادر از کودک در این مرحله، حکم تصویری را دارد که از چند و چون بدن نوزاد (مثلاً قیافه‌اش، قدوبالایش، شباهتش به سایر اعضای خانواده و غیره) به او منتقل می‌شود. کودک خویشتن را به طور خیالی با این تصویر هم‌هویت می‌سازد و الگویی برای رابطه یا تعامل با جهان بیرون از خود (به ویژه رابطه و تعامل با مادر) از آن استخراج می‌کند. مطابق با این ادراک جدید، او دیگر خود را توده‌ای بی‌شکل یا بخشی از سایر پدیده‌های جهان مشهود نمی‌بیند، بلکه اکنون خویشتن را وجودی شکل‌مند و صاحب اراده می‌پندارد که قادر است جهان پیرامون را مطابق میل خویش تغییر دهد. هم به دلیل این شکل‌مندیِ ترکیبی و واجد کلیت (گشتالت) و احساس کاذب قدرت است که کودک از این مرحله به بعد، خیال‌ورزانه، خود را قادر به استقلال از مادر می‌پندارد؛ گویی که می‌تواند بدون مراقبت‌های دلسوزانه حامی خود بقا داشته باشد. کودک خویشتن را با این تصویر هم‌هویت می‌سازد، لیکن این هم‌هویی، حکم دال بدون مدلول را دارد. برخورداری از بدنی تام و تحت اختیارِ خودِ کودک، توهمی بیش نیست و ناتوانی کودک از حرکت کردن به میل خود و نیز عجز او از رفع گرسنگی خویش نشان می‌دهد، آن وجود مستقل و توانایی که کودک از ایماژ خود استنباط می‌کند (یا بر می‌سازد)، مابه‌ازایی واقعی (عینی) ندارد و کودک هم‌چنان وابسته به مادر است (پاینده، ۱۳۸۸: ۳۱).

۴-۳- «فقدان»

احساس تسلطی که در «مرحله آینه» به کودک حادث می‌شود، کاذب است؛ زیرا کودک نمی‌تواند به اراده خود تحرک داشته باشد و بقایش هم‌چنان در گرو تغذیه شدن توسط مادر است. «میل مادر» با تاروپودِ روانیِ سوژه‌ای که در «ساحت خیالی» جای گرفته، عجین می‌شود، زیرا مادر منشأ همه راحتی‌های اوست. مادر به ندای غذاخواهی کودک پاسخ می‌دهد و در اختیار قرار دادن سینه پر شیرش، برای کودک حکم تسلیم شدن به خواسته‌های او را دارد. در نظر کودک، مادر یگانه نیاز کودک است و کودک نیز یگانه نیاز مادر. چندپارگیِ اعضای بدن، بزرگترین تهدیدی است که کودک تا پیش از مواجهه با تصویر خویشتن در آینه احساس می‌کرد. از این رو، اکنون می‌کوشد تا از طریق برساختن واقعیتی

خیالی (تسلط بر کالبد خود همانگونه که بزرگسالان بر بدن خویش تسلط دارند) بر این حس اضطراب‌آور فائق آید. لیکن تمامیتی که کودک تصور می‌کند از آن برخوردار است و نیز هویتی که از راه همسان شدن با ایماژ آینه‌ای برای خود برمی‌سازد، در واقع توهمی بیش نیست. هر چند کودک مغرورانه می‌کوشد تا وابستگی وجود خویش به وجود مادر را منکر شود، اما ادامه حیات او منوط به مراقبت‌های مادر است. از این رو، به زعم لاکان، «ساحت خیالی» و ایماژی که کودک در «مرحله آینه» از خود استنباط می‌کند، موجد «فقدان» است (همان: ۳۲-۳۱).

۴-۴- «ساحت نمادین» و «نام پدر»

این توهم‌های کودکانه زمانی فرو می‌پاشند که کودک وارد «ساحت نمادین» می‌شود و زبان به سخن گفتن می‌گشاید. تکلم کودک فرایندی است که با خودداری مادر از شیر دادن آغاز می‌شود. کودک که مادر را، به تمامی، از آن خود می‌داند؛ از شیر گرفته شدن را بر نمی‌تابد و این خود موجد تشدید «میل» او به مادر به منزله «مصدق امیال» است. تلاش برای گفتن «من [مادر/ شیردادن مادر را] می‌خواهم» است که کودک را به صرافت آموختن زبان (ابزار مراوده بزرگسالان) می‌اندازد. این تلاش، نخستین گام برای ورود به ساحتی نمادین است، زیرا زبان نظامی کاملاً نمادین از معناسازی یا دلالت است. در این نظام، نماد جایگزین چیزی می‌شود که دسترسی مستقیم به آن نداریم (کلمه جایگزین شیئی می‌شود که به آن اشاره می‌کند). برخلاف «ساحت خیالی» که ماهیتی پیش‌زبانی دارد، از تصویرهای فردی برمی‌آید و مادر در آن نقشی مهم ایفا می‌کند؛ «ساحت نمادین» از ماهیتی زبانی برخوردار است، از فرهنگ مسلط اجتماعی تبعیت میکند و بیش از همه «نام پدر» در آن سیطره دارد (برتز، ۲۰۰۱: ۱۶۱). پدر بازنمایی‌کننده همه قوانین و هنجارهای اجتماعی و مانعی فرهنگی برای استمرار «میل مادر» است. در واقع، دلالت روانی پدر برای کودکی که وارد «ساحت نمادین» می‌شود عبارت است از حضور مقتدرانه شخصیتی که جایگاه سوژه را در چهارچوب اجتماعی موجود تعیین می‌کند. اکنون کودک باید بیاموزد که قلمروی بسیار گسترده‌تر از قلمرو خانواده وجود دارد که نخستین و بنیانی‌ترین قانون آن، نهی از محرم‌آمیزی است. ساختار پدرسالارانه فرهنگ ایجاب می‌کند که فرایند اجتماعی شدن کودک را پدر (و نه مادر) با امر و نهی و نظارت‌های خود راهبری کند. تبعیت از این راهبری به معنای تبعیت از هنجارها، پارادایم‌ها، ارزش‌ها و نظام‌های ایدئولوژیک جامعه و نیز تبعیت از مقررات نهادهای اجتماعی است (نهادهایی مانند دولت، نظام آموزش و پرورش، دستگاه قضایی و غیره) (پاینده، ۱۳۸۸: ۳۲).

در ظاهر امر، کودک در این مرحله بر قواعد زبان و نحوه کاربرد آن تسلط می‌یابد؛ اما به استدلال لاکان، این زبان است که بر سوژه تسلط می‌یابد و او را تابع قانونمندی‌های خود می‌کند. مطابق با بنیانی‌ترین قاعده زبان‌شناسی ساختارگرا (آنگونه که سوسور آن را تبیین کرد و لاکان نیز در نظریه خود عیناً پذیرفت)، معنا در زبان از راه تمایز بین نشانه‌ها ایجاد می‌شود و نه از راه کیفیات ذاتی کلمات. دو واژه «شال» و «بال» از نظر فارسی‌زبانان معنایی متمایز افاده می‌کنند، زیرا واج‌های این دو کلمه با یکدیگر تفاوت دارند. لاکان استدلال می‌کند که این قاعده شالوده ادراک انسان از جهان پیرامون است. نوزاد از راه تماس با مادر و شیر خوردن از سینه او، در نخستین روزهای پس از تولد، ابتدا به تقابل دوجزئی «حضور/ غیاب» (یا «برخورداری/ فقدان») پی می‌برد: حضور مادر تفاوت دارد با غیاب مادر (حضور مادر یعنی برخوردار شدن از شیر و رفع گرسنگی؛ متقابلاً غیاب مادر، یعنی فقدان شیر و استمرار گرسنگی). به طریق اولی، در «ساحت نمادین»، هویت جنسیتی مذکر و مؤنث را (که در زمره نخستین معناهایی است که «نام پدر»

به ذهن افاده می‌کند) نه براساس ویژگی‌های هر یک از این دو هویت، بلکه بر اساس تمایز هر یک با دیگری و «فقدان» (فقدان قضیب) ادراک می‌کنیم. دختر بچه مؤنث بودن خویش را از راه فقدان قدرتی می‌آموزد که برادرش (یا هر پسر بچه دیگر) دارد، همان گونه که پسر بچه مذکر بودن خود را از راه فقدان محدودیت‌هایی درمی‌یابد که به خواهرش (یا هر دختر بچه دیگر) اعمال می‌شوند. کلیدواژه ادراک در هر دو مورد، «فقدان» یا «غیاب» است و نه «برخوردار» یا «حضور» (این قاعده عیناً در نظام زبان تکرار می‌شود، به این مفهوم که هر نشانه‌ای صرفاً از راه تفاوت با سایر نشانه‌ها واجد دلالت و معنا می‌شود).

شعفی که کودک در «ساحت خیالی» از یگانگی با مادر احساس می‌کند، اکنون در «ساحت نمادین» جای خود را به «فقدان» می‌دهد. در واقع، الزامات «ساحت نمادین» باعث جایگزین شدن «قانون پدر» به جای «میل مادر» می‌شود (مکاریک، ۱۹۹۷: ۵۹۸). پذیرفتن این «فقدان» یا به بیان دیگر، گردن نهادن بر الزام‌های اجتماعی حکم نوعی «اختگی» نمادین را دارد که طی آن، هم پسر بچه و هم دختر بچه به آنچه لا‌کان اصطلاحاً «مدلول استعلایی» می‌نامد (قضیب به عنوان نماد قدرت مردانه در جامعه و اُبژه‌ای یکتا که به همه اُبژه‌های دیگر معنا می‌بخشد) تن درمی‌دهند و بدین ترتیب، با پذیرفتن قانونمندی‌های جامعه، در ساختارهای اجتماعی ادغام می‌شوند.

به استدلال لا‌کان، ورود به «ساحت نمادین» به معنای ورود به قلمرو زبان و بازنمایی است. به واسطه زبان است که با نهی‌ها و قواعد زندگی اجتماعی آشنا (یا در واقع سازگار) می‌شویم. ادغام در فرایندهای اجتماعی بدون این سازگاری ناممکن است. اما لازمه ورود به قلمرو زبان، تشخیص «دیگری» و تمایز گذاشتن بین خود و «دیگری» است. دیالکتیک «من / دیگری» زمینه‌ای برای شکل‌گیری ذهنیت فراهم می‌کند. کودک با دیدن تصویر خود و مادر در آینه باید به این حقیقت تن در دهد که وجود او متمایز از وجود مادر است. در واقع، با این تشخیص است که کودک به «فاعلیت ذهن» دست می‌یابد و به معنای واقعی کلمه، «سوژه» («فاعل شناسایی» یا «فاعل برخوردار از ذهنیت مستقل») می‌شود؛ نیز با همین تشخیص است که ضمیر ناخودآگاه شکل می‌گیرد. فروید بر این اعتقاد بود که سرکوب امیال و آرزوهای تابویی و محقق‌ناشدنی، منشأ شکل‌گیری ضمیر ناخودآگاه است. لا‌کان ضمن صحنه‌گذاران بر مفروضات فروید، این بخش از نظریه روانکاوی را این گونه بسط می‌دهد که ورود به «ساحت نمادین» (قلمرو زبان و فرهنگ) و سرکوب «فقدان» (جدابودگی از مادر به منزله مصداق امیال)، آغازگر شقه شدن ذهن به دو ساحت آگاه و ناخودآگاه است. سوژه به دلیل راه یافتن به نظم اجتماعی، میل محقق‌ناشدنی یکی‌بودگی با مادر را که از تجربیات پیش‌زبانی او در «ساحت خیالی» سر برمی‌کشد، ناگزیر واپس می‌راند و از آن پس به هراس‌های روان‌رنجورانه مبتلا می‌شود و از امیال خود احساس گناه می‌کند. تقلای پایان‌ناپذیر سوژه جدا افتاده از مادر برای نیل به یکی‌بودگی‌ای که دیگر امکان‌پذیر نیست، به تلاش گویشوری شباهت دارد که با به کار بردن زبان می‌کوشد تا اشیاء و کلاً جهان پیرامون خود را با نشانه‌های زبانی توصیف کند، نشانه‌هایی که وقتی سوژه در «ساحت خیالی» بود و بین خود و جهان پیرامون نمی‌توانست تمایز بگذارد اساساً لازم نمی‌بودند. کودکی که در برابر آینه قرار گرفته، حکم دالی را دارد که مدلولش تصویر خود او در آینه است. در این وضعیت، دال و مدلول هم‌چون دو روی یک برگ کاغذ از یکدیگر جدایی‌ناپذیرند. اما مطابق با دیدگاه پساساختارگرایانه لا‌کان، در ساحت زبان هر دالی صرفاً به دالی دیگر دلالت می‌کند نه به مدلولی پایدار و جدانشدنی از دال. فروید ضمیر ناخودآگاه را انباری از امیال و هراس‌ها و آرزوهای کام‌نیافته می‌داند. لا‌کان با تجدید نظری پساساختارگرایانه، ضمیر ناخودآگاه را مجموعه‌ای از دال‌هایی می‌داند که مدلول‌هایشان سرکوب شده‌اند

یا، اگر بخواهیم عین تعبیر لاکان را به کار ببریم، ضمیر ناخودآگاه در برگیرنده مجموعه‌ای از دال‌های «شناور» یا بی‌ثبات است که مدلول‌ها به زیر آن‌ها «لغزیده‌اند».

بدین ترتیب، وقتی لاکان در گفته مشهور خود اظهار می‌کند که «ضمیر ناخودآگاه ساختاری زبان‌مانند دارد»، منظور او این است که قواعد حاکم بر زبان (استعاره و مجاز مرسل)، فعالیت‌های ضمیر ناخودآگاه را نیز انتظام می‌دهند. ناخودآگاه حکم متنی را دارد که معنایش به جای اینکه در دال‌های به کار رفته در آن متبلور شود، دائماً محو می‌شود و دسترس‌ناپذیر جلوه می‌کند. لاکان استنباطی متنی یا زبانی از رؤیا دارد که مطابق با آن، معنای رؤیا چیزی جز آن است که به ظاهر نشان می‌دهد؛ درست همان طور که دال‌های زبان نیز به چیزی جز واج‌های خود دلالت می‌کنند. این دال‌ها جایگزین چیزی دیگر می‌شوند (مثلاً واج‌های دال «چاقو» جایگزین شیء تیز و برنده و دسته‌داری می‌شوند که برای بریدن گوشت استفاده می‌کنیم). از این رو، هر آنچه در خواب می‌بینیم (مثلاً شیئی مانند یک گلدان، یا کسی مانند برادرمان)، مابه‌ازایی واحد در دنیای واقعیت ندارد و می‌تواند زنجیره‌ای از معانی بالقوه را شامل شود. کارکرد ضمیر آگاه عبارت است از مهار این معناگرایی و تلاش برای الحاق واژه‌ها به معانی موقت، اما ضمیر ناخودآگاه دائماً این فعالیت را مختل می‌کند. به زعم لاکان، گفتار، صرفاً تقریبی به معناست؛ نه بیان معنایی بی‌ابهام. در واقع، برخلاف فروید که معتقد بود کنش‌پرسی‌های زبانی (یا تپق) گهگاه و بر اثر فشار ضمیر ناخودآگاه رخ می‌دهند، به اعتقاد لاکان کلام هر گویشوری همواره تحت تأثیر نیروهای قدرتمند ناخودآگاه قرار دارد و هر گفتاری نوعی تپق بر ملاکننده است. سوژه‌ای که از خود سخن می‌گوید، وجه دیگری از خویشتن را آشکار می‌سازد که خود نیز به آن وقوف ندارد. بین من بیان‌کننده و من بیان‌شونده شکافی هست که به سبب «فقدان» و سرکوب میل ایجاد شده است. آن کس که بیان می‌کند یا به قول لاکان، «سوژه بیانگر» و آن کس که بیان می‌شود یا به تعبیر لاکان، «سوژه بیان» هرگز هویتی واحد نیستند «دال و مدلولی هم‌پیوند را تشکیل نمی‌دهند» (کاوالارو، ۲۰۰۲: ۹۴). گفتار هر فرد، نمایشی است از جدالی مستمر بین «سوژه بیانگر» و «سوژه بیان». یکی می‌کوشد تا میلی را به زبان آورد، اما دیگری این تلاش را ناکام می‌گذارد و انواع استعاره و مجاز مرسل را جایگزین آن میل می‌کند، میلی که به گونه‌ای دیگر در رؤیاهای فرد سر برمی‌آورد.

«ساحت نمادین» مرحله استقلال واقعی از مادر و ورود به جرگه انسان‌های بزرگسال است. اما به زعم لاکان، این استقلال هرگز نمی‌تواند حقیقتاً رخ دهد. نفس‌بودگی، یعنی نیل به تمامیتی جدا از دیگران، به ویژه جدا از مادر. در «ساحت خیالی»، مادر و کودک هویت‌هایی جدا نیستند. مستغرق شدن هویت کودک در هویت مادر (یا مستغرق کردن هویت مادر توسط کودک در هویت خود)، حسی از ایمنی وجودی به کودک افاده می‌کند که همه ما در مراحل بعدی زندگی بی آن که خود بدانیم هم‌چنان آن را می‌جوییم (و نمی‌یابیم). میل کودک به امحاء دوبودگی «نفس / دیگری» و اعاده وحدت زایل شده با مادر، همواره در ضمیر ناخودآگاه او باقی می‌ماند و بعدها به شکل‌هایی غریب مجدداً بروز پیدا می‌کند. سوژه، میل رجعت به دنیای کودکانه «ساحت خیالی» را سرکوب می‌کند؛ لیکن خود این ساحت را نمی‌تواند از شعور تاریک خویش بیرون براند. به رغم سیطره «ساحت نمادین»، «ساحت خیالی» در مراحل بعدی زندگی هم‌چون سرابی فریبنده کماکان ما را به سوی خود می‌خواند (پاینده، ۱۳۸۸: ۳۵).

۴-۵- «ابژه دیگری کوچک»

«اُبژه دیگری کوچک» (Object Petit a) نامی است که لاکان به اولی‌ترین مصداق ازدست رفته و بازیافتنی امیال (مادر) می‌دهد. کودک با ورود به «ساحت نمادین» از یکی بودگی پیش‌زبان‌ای که با مادر داشت، محروم می‌ماند و دچار هجران می‌شود. این شقاق، مادر را به «دیگری» (موجودی جدا از کودک) تبدیل می‌کند. خود کلمه «مادر» شاهدی بر این دوپارگی است. تا زمانی که کودک خویشتن و مادر را یکی می‌پندارد، نیازی به این کلمه ندارد. زبان باز کردن کودک مقارن با مرحله‌ای از رشد روانی است که او با عبور از «مرحله آینه» به جدابودگی خود از مادر («دیگری» بودن مادر) وقوف می‌یابد و با تسلیم شدن به این حقیقت تلخ، نشانه زبانی («مادر») را جایگزین کسی می‌کند که بخشی از خویشتن خود می‌پنداشت. زبان همواره جایگزینی برای خود چیزهاست (کلمه «صندلی» جایگزین شیء چهارپایه و پستی‌داری است که روی آن می‌نشینیم). بدین سبب است که لاکان مؤکداً می‌گوید شناخت جهان به واسطه زبان منجر به «فقدان» می‌شود.

منظور از «کوچک» در اصطلاح «اُبژه دیگری کوچک»، «نوشته شده با حروف کوچک» است. این تمهید املائی تأکیدی بر این است که رابطه سوژه با مادر در «ساحت خیالی»، رابطه‌ای کاملاً شخصی و فردی است؛ حال آن که رابطه سوژه با دیگران در «ساحت نمادین» صبغه‌ای کاملاً اجتماعی و بین‌فردی دارد. مادر حکم «دیگری کوچک» را دارد، در حالی که جامعه و قوانین اجتماعی «دیگری بزرگ» را تشکیل می‌دهند. هر آنچه یاد مادر و یکی‌بودگی پیش‌زبان‌ای با مادر را در ضمیر ناخودآگاه سوژه زنده کند، مصداقی از «اُبژه دیگری کوچک» است. این یادآورنده می‌تواند، برای مثال، شیئی در دنیای واقعی باشد که مشاهده یا تماس فیزیکی با آن آغازگر زنجیره‌ای از تداعی‌های ذهنی می‌شود (همان: ۳۶).

۴-۶- «حیث واقع»

«ساحت خیالی» و «ساحت نمادین» هم‌چنین سازوکارهایی برای مهار آنچه لاکان «حیث واقع» می‌نامد، هستند. «حیث واقع» سومین و دست‌نیافتنی‌ترین حیطه تجربیات روانی است که انبوهی از «اُبژه‌های دیگری کوچک» را در برمی‌گیرد. هر یک از این اُبژه‌ها نمادی از نخستین «فقدان» (جداشدگی از مادر) است. بر خلاف «ساحت نمادین» که غیاب و فقدان را بازنمایی می‌کند، «حیث واقع» جلوه‌گاه حضور و وفور است. «حیث واقع» مشتمل بر واقعیاتی است که ما به آن‌ها دسترسی نداریم؛ زیرا این واقعیات با واسطه زبان بیان‌شدنی نیستند. در واقع، از زمانی که شروع به استفاده از زبان می‌کنیم، ارتباط ما با «حیث واقع» نیز قطع می‌شود، هم‌چنان که پس از ورود به ساحت نمادین ارتباط ما با بدن شیردهنده مادر هم قطع می‌شود. پس می‌توان گفت هر آنچه با ایدئولوژی‌های اجتماعی قابل تبیین نباشد (خارج از شمول نظام‌های ایدئولوژیک مقبول در جامعه قرار بگیرد)، جزء «حیث واقع» است. از آنجا که واقعیت همواره به صورتی مفهومی شده (به واسطه مفاهیم زبانی) در دسترس ما قرار می‌گیرد، تجربه کردن «حیث واقع» مستلزم از میان برداشتن حائلی به نام زبان و تأمل در هستی بدون واسطه گفتمان است. این کار ممکن نیست. زیرا واقعیتهای مفهومی‌شده (مدلول‌ها)، یگانه وسیله‌ای است که زبان برای توصیف جهان پیرامون در اختیار ما می‌گذارد. آنات و دوره‌هایی که فرد، بر اثر افسردگی، به معنا باختگی ارزش‌های مسلط اجتماعی یا نظام‌های اعتقادی رسمی پی می‌برد، ولی نمی‌تواند احساس خود درباره آن ارزش‌ها و نظام‌ها را به کلام درآورد، جزء برهه‌های نادری هستند که فرد در تماس با «حیث واقع» قرار می‌گیرد. این لحظه‌ها و دوره‌های زمانی، بسیار کوتاه و گذرا هستند، اما همواره موجد

احساس اضطراب در فرد می‌شوند؛ زیرا ساختگی بودن معانیِ مقبول در جامعه را آشکار می‌کنند. در این مواقع، فرد درمی‌یابد که واقعیات در پسِ نظام‌های گفتمانیِ مستور مانده‌اند و زبان هر گونه تماس با این واقعیات را ناممکن می‌سازد. از این رو، لاکان ابتلا به چنین وقوف مضطرب‌کننده‌ای را موجد «ضایعهٔ حث واقع» در فرد می‌داند. این ضایعه، کلام را نامنسجم و نافهمیدنی می‌کند. هم از این روست که سخنان افراد مبتلا به روان پریشی (یا گفته‌های راویان روان‌گسیخته در ادبیات داستانی مدرن)، گفتاری پریشان، نامرتب با «واقعیت» و نافهمیدنی جلوه می‌کند (همان: ۳۷).

۶- شعر از ماست که بر ماست از منظر دیدگاه لاکان

ناصر خسرو در سال ۳۹۴ در قبادیان بلخ به دنیا آمد. ناصر خسرو در علوم و فنون متدوال زمان خود استاد بود. او قرآن را از حفظ داشت و در علوم کلام، حکمت و ادیان مطالعات عمیقی داشت که از آثار آن در اشعارش نمایان می‌شود. برخی از آثار او شامل دیوان اشعار و سفرنامه می‌باشد. شعر «از ماست که بر ماست» از سروده‌های این شاعر گرانقدر است. این شعر از شعرهای نمادین است که در آن عقاب نماد انسانی مغرور و خودپسند است که همین غرور و خودپسندی او باعث نابودی او می‌شود:

(۱) روزی ز سر سنگ عقابی به هوا خاست و ندر طلب طعمه پر و بال بیاراست.

(ناصر خسرو، ۱۳۶۸: ۵۲۳)

معنی: روزی عقابی از سر سنگی به هوا پرید و برای یافتن خوردنی پرواز کرد.

لغت: خاست: بلند شد / طعمه: شکار / اندر: در.

آرایه: پر، بال و عقاب: مراعات نظیر / پر و بال بیاراست: کنایه از آماده پرواز شدن.

(۲) بر راستی بال نظر کرد و چنین گفت امروز همه ملک جهان زیر پر ماست.

(همان: ۵۲۳)

معنی: در حالی که بال‌هایش کاملاً باز شد این گونه گفت که امروز همه دنیا زیر پر من است.

آرایه: بر و پر: جناس / جهان: مجاز از همه موجودات / زیر پر ماست: کنایه مسلط هستم.

(۳) بر اوج چو پرواز کنم از نظر تیز می‌بینم اگر ذره‌ای اندر ته دریاست.

(همان: ۵۲۳)

معنی: هنگامی که در این بالا پرواز می‌کنم می‌توانم ذره کوچکی را در ته دریا ببینم.

لغت: نظر: نگاه / تک دریا: عمق دریا

آرایه: اوج و تک: متضاد / تکرار / واج آرایه (ر)

(۴) گر بر سر خاشاک یکی پشه بجنبد جنبیدن آن پشه عیان در نظر ماست.

(همان: ۵۲۳)

معنی: حتی اگر موجود کوچکی مانند پشه در روی زمین حرکت کند، جنبیدن آن پشه در نظر من آشکار است.

لغت: خاشاک: خار و خس، چوب و علف خوش / عیان: آشکار / وز: مخفف (و اگر)

آرایه: بر و سر: جناس / تکرار: پشه / در این بیت اغراق وجود دارد / بجنبد و جنبیدن: هم‌خانواده

۵) بسیار منی کرد و ز تقدیر نترسید بنگر که از این چرخ جفا پیشه چه برخاست.
(همان: ۵۲۳)

معنی: بسیار تکبر ورزید و از سرنوشت نترسید. ببینید که از این دنیای ستمکار چه عملی برخاست؟
لغت: منی: غرور ورزیدن / تقدیر: سرنوشت، قسمت / چرخ: آسمان / جفایه: ستمکار.
آرایه: منی کردن عقاب: تشخیص / چرخ: استعاره از آسمان و کنایه از روزگار / تکرار: خ؛چ؛ج و واج آرایه.
۶) ناگه ز کمینگاه یکی سخت کمانی تیری ز قضا و قدر انداخت بر او راست.

(همان: ۵۲۳)

معنی: ناگهان مرد تیرانداز نیرومندی از کمینگاه خود تیری به سوی عقاب رها کرد.
لغت: ناگه: ناگهان / سخت کمان: تیرانداز ماهر و زورمند / قضای بد: سرنوشت بد / راست: مستقیم و دقیق.
آرایه: سخت کمان: کنایه از تیرانداز ماهر / تکرار گ و ک و واج آرایه.
۷) بر بال عقاب آمد آن تیر جگر سوز وز عرش مر او را به سوی خاک فرو کاست.

(همان: ۵۲۳)

معنی: از سر نوشت بد، این تیر به سوی عقاب رفت و این تیر کشنده بر بال عقاب اصابت کرد و او را به سوی زمین فرود آورد.

لغت: جگردوز: کشنده / فروکاست: انداخت، افکند.

آرایه: جگردوز: کنایه از کشنده / اوج و خاک: تضاد / خاک: مجاز از زمین.

۸) بر خاک بیفتاد و بغلتید چو ماهی بگشود پر خویش سپس از چپ و از راست.

(همان: ۵۲۳)

معنی: عقاب در خاک افتاد و چون ماهی در خاک غلتید و بال‌هایش را از چپ و راست باز کرد.

آرایه: چو ماهی: تشبیه / چپ و راست: تضاد.

۹) گفتا: عجب است این که ز چوبی و ز آهن این تیزی و تندی و پریدن ز کجا خاست؟

(همان: ۵۲۳)

معنی: گفت: "باعث شگفتی است این که چوب و آهنی بیش نیست این همه برندگی و سرعت و پریدن را از کجا به دست آورده است؟"

آرایه: چوب و آهن: مجاز از تیر و کمان / تکرار (ی) در مصراع دوم و واج آرایه

۱۰) بر تیر نظر کرد و پر خویش بر او دید گفتا: ز که نالیم که از ماست که بر ماست!

(همان: ۵۲۳)

معنی: به سوی تیر نگاه کرد و پر خودش را بر آن تیر دید. گفتا: "از که بنالم که از خودمان است که علیه خودمان است.!"

لغت: زی: به سوی

آرایه: پر و بر: جناس / مصراع دوم: ضرب المثل / زی و زو: جناس

شعر «از ماست که بر ماست» ناصر خسرو قبادیانی که به عنوان ضرب‌المثل نیز به کار می‌رود، داستان عقاب مغروری است که در نهایت اسیر همین غرور می‌شود. در این شعر به منظور بررسی کاربرد نظریه ادبی لاکان ما با عقاب به عنوان سوژه طرفیم. به منظور بررسی کاربرد نظریه ادبی لاکان این شعر هر بیت آن را با ساحت‌های سه‌گانه نقد لاکان تطابق می‌دهیم:

در بیت اول این شعر ما با عقاب به مشابه کودکی مواجهیم که در مرحله ساحت خیال قرار دارد و متوجه مجزا بودن خود از جهان پیرامون و آسمان به عنوان مادر نیست و خود را متصل و وابسته به آسمان می‌داند.

در بیت‌های دوم و سوم و چهارم عقاب (کودک) با مشاهده بال خود (که در اینجا همان کاربرد آینه در مرحله آینه‌ای را دارد)، در می‌یابد که دارای شاکله مجزایی از آسمان (مادر) است.

در بیت پنجم شاعر به غرور عقاب اشاره می‌کند (بسیار منی کرد و ز تقدیر نترسید). این غرور و خود را مجزا دانستن از آسمان (مادر) و قدرت پرواز عقاب، او را بر آن می‌دارد که نیازی به آسمان و قدرت پرواز (مادر) ندارد.

در بیت ششم ما با حضور شکارچی طرف هستیم. شکارچی که در اینجا در نقش نام پدر وارد می‌شود، عقاب (کودک) را با تیری (قانون پدر) از آسمان (مادر) جدا می‌کند و او را از عرش آسمان (آغوش مادر) به زمین (هنجارها و قوانین اجتماعی جامعه) می‌کشاند.

در بیت‌های هفتم و هشتم عقاب (کودک) به مانند کودکی که از شیر مادر گرفته شده است، این فقدان و حرمان را بر نمی‌تابد و این خود سبب تشدید میل او به پرواز به سوی آسمان (مادر) به عنوان مصداق امیال می‌شود. عقاب (کودک) اکنون در مرحله ساحت نمادین قرار دارد. عقاب (کودک) برای رسیدن به مصداق امیال (پرواز و آسمان) ناچار به زبان متوسل می‌شود و به دنبال دلیل جدایی از آسمان با پرسش از خود در بیت نهم است.

در بیت دهم عقاب (کودک) در مرحله حیث واقع قرار دارد. حیث واقع که دست نیافتنی‌ترین حیطه تجربیات روانی است ابژه‌های دیگری کوچک هم‌چون تیر و پر را در بر می‌گیرد. هر کدام از این ابژه‌ها نمادی از فقدان (جدا شدن عقاب از آسمان) است. در این مرحله است که ابزار زبان قادر به بیان این فقدان نیست. عقاب (کودک) به ناچار به ابزار استعاره و مجاز مرسل و سایر تشبیهات ادبی متوسل می‌شود تا این رنج فقدان را شرح دهد.

نتیجه‌گیری

اشتیاق عقاب به پرواز و پرگشودن در آسمان، شکل تغییر یافته از میل مادر است. میل سرکشی که تا پایان عمر رهایمان نمی‌کند. سوژه هم‌چون کودکی ضعیف و درمانده به مادری حمایتگر پناه می‌برد تا با ایماژ خیالی یکی‌بودگی، احساس ناخودآگاهانه فقدان را تحمل کند. روان‌کاوی لاکانی نگاه جست‌وجوگرایانه خود از سطح ابراز شده سخن به عمق دلالت شده و نمادین آن معطوف می‌کند تا عمیق‌ترین لایه‌های ضمیر ناخودآگاه سوژه را جویا شود. از این رو، آسمان و قدرت پرواز، با اینکه با نقش مادر (مونث بودن) سنخیتی ندارند اما نظریه لاکانی به سطح آشکار کلام نظر ندارد؛ بلکه در هر کلامی دلالت‌های پیچیده و برآمده از ضمیر ناخودآگاه را می‌بیند. هر چند سوژه بیانگر (پرواز و آسمان) سوژه بیان شده (عقاب) را در سطح آشکار کلام کودک می‌نامد اما سوژه بیان شده به دنبال یافتن ابژه دیگری کوچک (مادر حمایت‌کننده) است.

مطابق با مفروضات نظریه روان‌کاوی، یکی از اصولی‌ترین سازوکارهای روان به خصوص در رویا، «جابه‌جایی» است. ما انسان‌ها ناخودآگاه نگرش عاطفی و یا نمادین خود را از یک ابژه (مصادق امیال) به ابژه‌ای دیگر انتقال می‌دهیم تا هدف واحدی را در شکل دیگر بیان کنیم. سوژه وارد شده در ساحت نمادین دچار حرمان شده است؛ یکی بودگی با مادر را می‌جوید که پس از پذیرش «نام پدر» و فراگیری زبان و به کارگیری آن، دیگر نمی‌توان با او یکی شد. یکی بودن عقاب با آسمان و روایت شاعر ایماژی است که حکایت از همین یکی بودگی دارد و تجربیات کودک نابالغ در ساحت خیالی را نشان می‌دهد. «جابه‌جایی» یک مکانیزم دفاعی است که به تحمل اثرات منفی جدایی و انشقاق کمک می‌کند، اگرچه هرگز نمی‌تواند آن را به طور کامل برطرف کند. در بخش‌های تاریک روان، نمادهای دیگر جایگزین تصویر مادر می‌شوند تا به طور موقتی درد و رنج این جدایی را کاهش دهند؛ اما این جابه‌جایی‌ها نمی‌توانند زخمی که از این انشقاق به وجود آمده را بهبود بخشند (همان‌طور که در زبان هم دالی جایگزین دالی دیگر می‌شود تا معنایی به دست آید، اما هیچ دالی نمی‌تواند معنای کامل و یکتایی داشته باشد). این تأثیر موقت و گذراست، نه دائمی و پایدار. جست‌وجوی سوژه برای یافتن «ابژه دیگری کوچک» در نهایت با شکست و ناامیدی همراه می‌شود.

منابع

- پابنده، حسین، (۱۳۸۸)، «نقد شعر زمستان از منظر نظریه روان کاوی لکان»، فصلنامه زبان و ادب پارسی، ۱۳۸۸ (۱۳)، ۴۲، ۴۶-۲۷.
- پین، مایکل (۱۳۸۰)، لکان، دریدا، کریستوا، ترجمه پیام یزدان جو، تهران: مرکز.
- فرضی، سارا و سیدمهدی زرقانی، (۱۳۸۸)، «تحلیل انقلاب روحی سنایی بر اساس نظریه ژاک لکان»، جستارهای ادبی، ۱۳۸۸، ۴۲، ۱۶۶، ۸۷-۱۰۹.
- فرضی، سارا و مهدخت پورخالقی (۱۳۸۸)، «تأویل حکایت دو زاهد از تاریخ بیهقی براساس نظریه ژاک لکان»، جستارهای ادبی، ۱۳۸۸، ۴۲، ۱۶۴، ۱۱۵-۱۴۲.
- قبادیانی، ناصر خسرو (۱۳۶۸)، دیوان اشعار، به تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق، جلد اول، چاپ سوم، تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
- کالر، جانانان (۱۳۹۰)، تئوری ادبی، ترجمه حسین شیخ الاسلامی، تهران: نشر افق.
- معمار، داریوش (۱۳۸۹)، تفریق جمعی، تحلیل آثار سیزده شاعر نوپرداز از نیما تا امروز، تهران: انتشارات نگاه
- موللی، کرامت (۱۳۹۲)، مبانی روان‌کاوی فروید لکان، تهران: نشر نی.
- هارلند، ریچارد (۱۳۸۸)، ابر ساختگرایی، فلسفه ساختگرایی و پسا ساخت گرایی، ترجمه فرزانه سجودی، تهران: انتشارات سوره مهر.
- هومر، شون (1394)، ژاک لکان، ترجمه محمدعلی جعفری و سید محمد ابراهیم طاهایی، تهران: ققنوس.
- Bertens, Hans. (2001). Literary Theories: The Basics. New York: Routledge.
- Cavallaro, Dani. (2001). Critical and Cultural Theory. London: The Athlone Press.
- Eagleton, Terry (1997), Literary Theory: An Introduction, 2nd ed. , Oxford: Blackwell.
- Lacan, Jacques (1978), "The Seminar of Jacques Lacan, Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis" ed. Jacques-Alain Miller, trans. Alan Sheridan (New York: W. W. Norton & Company.
- Lane, Richard J. (2006), Fifty Key Literary Theorist, London: Routledge.
- Makaryk, Irena R. (1997), Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms, Toronto: University of Toronto Press.
- Wright, Elizabeth (1998), Polity Press. Psychoanalytic Criticism: A Reappraisal, 2nd ed. , Cambridge: Polity Press.

The Application of Lacan's Literary Theory in Poetry: It is from us that it is upon us by Nasser Khosrow Ghobadiani

Abstract

Lacan is a prominent French philosopher and theorist who developed his ideas based on fundamental concepts of Freudian psychoanalysis, articulating them through innovative terminology and methodologies. He presents the notion of the unconscious as a distinctive enhancement and modification of classical psychoanalytic theory. Lacan's focus on language is a significant aspect of his Freudian thought; however, the role and importance of language in his expression of the unconscious extend far beyond the general linguistic considerations evident in Freud's theories. Utilizing Saussurean linguistics, Lacan establishes a novel framework for understanding the concept of the unconscious. This framework, which is absent in Freud's theory, exemplifies an interdisciplinary advancement of psychoanalysis. In this text, we will first elucidate Lacan's language-based theory regarding individual psychological development. To this end, we will particularly examine his perspectives on the "imaginary realm" and the "symbolic realm," along with related concepts. This descriptive-analytical study critically explores the application of Lacanian literary theory in the poem "It Is Ours That Is Upon Us" by Nasir Khusraw Qabadiani. The findings indicate that Lacanian theory does not merely focus on the overt level of discourse but rather delves deeper into its implications.

Keywords: Imaginary realm, Mirror stage, Symbolic realm, Lacan, It is from us that it is upon us, Nasir al-Khusraw.

تحلیل خطای آوایی فارسی‌آموزان در تولید واک‌های افتادهٔ زبان فارسی (مطالعه موردی فارسی‌آموزان جامعه المصطفی)

افتخار سادات هاشمی

دانش‌آموخته دکترای زبان‌شناسی دانشگاه تربیت مدرس. مدرس آژفا دانشگاه الزهراء، تهران، دافوس، تربیت مدرس

eftekhsadathashemi@gmail.com

چکیده

زبان‌آموزان زبان دوم/ خارجی براساس توانایی تلفظ و تولید صحیح آواهای زبان مقصد از سوی سخن‌گویان بومی آن زبان مورد قضاوت و ارزیابی قرار می‌گیرند. هر چه تلفظ فرد به تلفظ بومی‌مانند نزدیک‌تر باشد سخن‌گویان بومی آن زبان، کلام او را قابل فهم‌تر ارزیابی می‌کنند. در این مقاله سعی بر آن است تا خطای آوایی زبان‌آموزان ترک و عرب زبان در تولید واک‌های افتاده پسین و پیشین زبان فارسی /a/, /ɑ/ مورد بررسی قرارگیرد. روش کار به صورت تحلیلی-توصیفی و میدانی است. اطلاعات مربوط به نظام آوایی زبان‌های ترکی و عربی به صورت کتابخانه‌ای و با استناد به منابع معتبر آواشناسی گردآوری و جدول‌های کاملی از نظام واک‌های هریک از زبان‌ها به همراه اطلاعات مربوط به ساخت هجا در هر زبان ارائه شده‌است. داده‌های میدانی از آزمون پایانی شفاهی ۴۰ زبان‌آموز ازدو ملیت عرب و ترک که در دوره‌های آموزش زبان فارسی مرکز آموزش زبان فارسی و معارف اسلامی المهدی (عج) جامعه المصطفی العالمیه، در سطوح دو، سه و چهار شرکت کرده‌اند، انتخاب شده‌است. به این منظور ابتدا تفاوت‌ها و شباهت‌های نظام واک‌های زبان‌های فارسی، ترکی و عربی معرفی شده و سپس در چارچوب نظریه بهینگی و نسخه قوی بررسی مقابله‌ای منشا خطاهای زبانی زبان‌آموزان در تولید این واک‌ها مشخص می‌شود. یافته این پژوهش نشان می‌دهد که منشا خطای آواهای مورد بررسی، براساس انتقال از نظام واک‌های زبان مادری زبان‌آموزان است.

کلیدواژه‌ها: بررسی مقابله‌ای، نسخه قوی، واک افتاده، نظریه بهینگی، زبان فارسی، زبان عربی، زبان ترکی.

۱. مقدمه

آواشناسی مطالعه علمی آواهای زبان بشری است (حق‌شناس، ۱۳۷۸: ۱۱). به عبارت دیگر، آواشناسی به بررسی آواهایی می‌پردازد که سخنگویان زبان‌های گوناگون در گفتار خود به کار می‌گیرند (مدرسی قوامی، ۱۳۹۲: ۲). مطالعه آواهای زبانی نخستین گام در آموزش زبان است و مدرسان زبان می‌بایست نه تنها حروف نوشتاری زبان دوم/خارجی را آموزش دهند بلکه می‌بایست آواهای زبان مقصد را نیز در برنامه تدریس خود بگنجانند. برخی از مدرسان زبان نسبت به آموزش آواهای زبان مقصد به صورت هم‌زمان با آموزش سایر بخش‌های زبان بسیار مشتاق و علاقه‌مند هستند در حالی که برخی دیگر نسبت به این موضوع روی خوش نشان نمی‌دهند. شاید دلیل این تفاوت نظر را بتوان در این واقعیت یافت که بزرگ‌ترین مخالفان آموزش آوا در زبان دوم/خارجی این باشد که اندوخته آموزشی و زبانی آن‌ها یا فاقد علم آواشناسی است و یا هرگز فرصتی برای پرداختن به کاربرد آموزش آواها نداشته‌اند. زبان‌آموزان زبان دوم/خارجی براساس توانایی تلفظ و تولید صحیح آواهای زبان مقصد از سوی سخنگویان بومی آن زبان مورد قضاوت و ارزیابی قرار می‌گیرند. در نتیجه هر چه تلفظ فرد به تلفظ بومی مانند نزدیک‌تر باشد سخن‌گویان بومی آن زبان، کلام او را قابل فهم‌تر ارزیابی می‌کنند. در این مقاله خطاهای آوایی در تلفظ واژه‌های افتاده زبان فارسی ۴۰ فارسی‌آموز مدرسه المهدی جامعه‌المصطفی‌العالمیه، از ملیت‌های عرب و ترک مورد مطالعه قرار گرفته شده است، داده‌های میدانی این پژوهش از فایل‌های صوتی ضبط شده از آزمون پایانی فارسی‌آموزان عرب و ترک زبان (۳۴۴/۸۲ دقیقه زبان‌آموزان عرب و ۳۶۷/۶۵ دقیقه زبان‌آموزان ترک) جمع‌آوری شده و در چارچوب نظریه بهینگی و نسخه قوی از بررسی مقابله‌ای منشاء خطاهای آوایی تولیدشده، تحلیل و راهکارهایی برای آموزش تلفظ آن‌ها ارائه شده است.

۲. پیشینه پژوهش

در زمینه آموزش روش‌های آموزش تلفظ و یا بررسی مقابله‌ای نظام آوایی زبان‌ها در آموزش زبان فارسی مطالعات اندکی تاکنون انجام شده است که در ادامه به چند نمونه از آن‌ها اشاره می‌شود. خاکپور (۱۴۰۳) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود به بررسی آکوستیکی آهنگ گفتار فارسی‌آموزان عرب زبان پرداخته است. یک بررسی صوت‌شناختی از چگونگی تلفظ واژه‌های زبان فارسی توسط فارسی‌آموزان عرب‌زبان توسط صادق‌لی (۱۴۰۳) انجام شده است. مجیدی و صحرایی (۱۳۹۸) به بررسی و تحلیل نحوه آموزش تلفظ در مجموعه فارسی به فارسی پرداخته و سپس الگویی آموزشی ارائه کرده است. صفار مقدم و سجادی (۱۳۹۳) در مقاله خود با عنوان «واکاوی خطاهای زبانی تاجیکی‌زبانان براساس ساخت هجایی فارسی ایران و فارسی تاجیکی از منظر نظریه بهینگی» به بررسی تأثیرات ساخت هجایی زبان فارسی معیار تاجیکی بر تلفظ واژه‌های زبان فارسی معیار ایران و وام واژه‌های مشترک میان این دو زبان در چارچوب نظریه بهینگی می‌پردازد. پایان‌نامه کارشناسی ارشد ندا سام (۱۳۸۹) با عنوان «مشکلات و راهکارهای آموزش تلفظ زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان خارجی» به مسئله چگونگی تلفظ آواهای زبان فارسی می‌پردازد. در این پژوهش ابتدا بررسی مقابله‌ای نظام آوایی زبان فارسی با زبان‌های انگلیسی، فرانسه، روسی، چینی، عربی و ترکی استانبولی به انجام رسیده است.

۳. چارچوب نظری پژوهش

چارچوب نظری این پژوهش در یافتن و تحلیل منشا خطای فارسی‌آموزان، نظریه بهینگی و زبان‌شناسی مقابله‌ای نسخه قوی است.

۳-۱. نظریه بهینگی

نظریه بهینگی در سال ۱۹۹۳ میلادی در دست نوشته‌ای از پرینس و اسمولنسکی با عنوان «نظریه بهینگی: تعامل محدودیت‌ها در دستور زایشی» ارائه شد. این اثر در سال ۲۰۰۴ میلادی به چاپ رسید. رویکرد این نظریه در همه حوزه‌های زبان محدودیت مبناست و بیشترین تاثیر آن بر واج‌شناسی زایشی بوده است (راسخ مهند، ۱۳۸۳: ۴۲). نظریه بهینگی به جای قاعده‌ها با مجموعه‌ای از محدودیت‌ها سرو کار دارد. برون‌داد در این نظریه حاصل تعامل میان مجموعه‌ای از محدودیت‌های همگانی تخطی پذیر است. محدودیت‌ها با یکدیگر در تعامل هستند و برای رعایت کردن یک محدودیت بایستی از دیگری تخطی کرد و هیچ صورتی نیست که تمامی محدودیت‌ها را رعایت کند (دبیرمقدم، ۱۳۸۳: ۶۴۹-۶۴۸). دستور زبان جهانی در نظریه بهینگی بخشی با عنوان «محدودیت‌ها» دارد که همه محدودیت‌های زبان‌ها را در بر می‌گیرد. محدودیت‌ها جهانی‌اند و تنها تفاوت نظام‌مند بین زبان‌ها در رتبه‌بندی محدودیت‌هاست. بازنمایی زیرساختی و رو ساختی مرسوم در نظریه زایشی، در نظریه بهینگی با عنوان درون‌داد و برون‌داد به کار می‌روند، و به دلیل مفروض نبودن سطوح میانی، انطباق درون‌داد با برون‌داد مستقیم و بی‌واسطه است (کگر، ۱۹۹۹: VI). مک کارتی (۲۰۰۸: ۱۰) انگاره کلی نظریه بهینگی را به صورت زیر نشان می‌دهد. این بخش‌ها به علاوه مجموعه محدودیت‌های همگانی (CON) ساخت دستوری نظریه بهینگی را تشکیل می‌دهند.



انگاره (۱) انگاره کلی نظریه بهینگی

زایشگر یک ساز و کار صوری ریاضی گونه و جهانی است. وظیفه آن ایجاد ارتباط بین درون‌داد و برون‌داد است. به این صورت که از یک درون‌داد تعدادی گزینه برون‌دادی رقیب را زایش می‌کند که به لحاظ نظری تعداد گزینه‌ها می‌تواند بی نهایت باشد (مک‌کارتی، ۲۰۰۲: ۸-۱۰). ارزیاب نیز مانند زایشگر یک ساز و کار صوری و ریاضی گونه است که وظیفه ایجاد ارتباط بین درون‌داد و برون‌داد را بر عهده دارد به گونه‌ایی که پس از زایش گزینه‌های رقیب کار به ارزیاب سپرده می‌شود تا از بین آن‌ها پس از اعمال محدودیت‌ها گزینه بهینه را مشخص کند (مک‌کارتی، ۲۰۰۲: ۱۰، کگر، ۱۹۹۹: ۸). در نظریه بهینگی با دو دسته از محدودیت‌ها سر و کار داریم؛ محدودیت نشاننداری و محدودیت پایایی. محدودیت نشاننداری، ارزیابی خوش ساختی گزینه‌های برون‌داد را به عهده دارد و نسبت به درون‌داد دسترسی ندارد و در اصطلاح نسبت به درون‌داد کور است. این محدودیت هر گزینه بد ساختی را جریمه می‌کند. محدودیت پایایی وظیفه نظارت بر همانندی درون‌داد و برون‌داد را بر عهده دارد و به هر دو سطح، درون‌داد و برون‌داد، دسترسی دارد. این محدودیت هرگونه تفاوت میان گزینه‌های درون‌داد و برون‌داد را جریمه می‌کند (مک‌کارتی، ۲۰۰۴: ۱۴، کگر، ۱۹۹۹: ۹). نکته شایان ذکر در این نظریه آن است که تمامی زبان‌ها در مجموعه محدودیت‌های همگانی سهیم هستند.

تنها تفاوت زبان‌ها در نحوه رتبه‌بندی این محدودیت‌هاست که باعث می‌شود یک محدودیت در یک زبان خاص دارای رتبه بالاتر و عملاً فعال باشد و در زبانی دیگر دارای رتبه بسیار پایین‌تر و تاثیر مهمی بر تعیین صورت‌های برون‌داد نداشته باش (کگر، ۱۷۴: ۱۹۹۹).

۲-۳ بررسی مقابله‌ای زبان‌ها

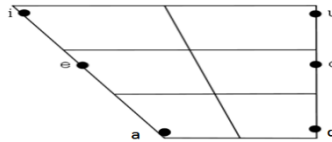
مطالعه علمی و نظام‌مند میان زبان‌ها به منظور مطالعه و بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های موجود بین زبان‌ها را بررسی مقابله‌ای زبان‌ها گویند (ضیاحسینی، ۱۳۸۷: ۱). بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های زبانی راه را برای مدرسان زبان، زبان‌شناسان، مولفان کتاب‌های آموزش زبان و مترجمان هموار می‌کند. در بیان اهمیت بررسی مقابله‌ای میان زبان‌ها در حوزه آموزش زبان می‌توان گفت که آگاهی از تفاوت‌ها و شباهت‌های میان دو یا چند زبان به پیش‌بینی و تبیین منبع و منشا خطاهایی که زبان‌آموزان زبان دوم/خارجی تولید می‌کنند، کمک می‌کند. سه نسخه از بررسی مقابله‌ای تاکنون ارائه شده‌است؛ نسخه قوی، نسخه ضعیف و نسخه تعدیل‌یافته، در ادامه هر یک از آن‌ها به ترتیب معرفی می‌شوند. در همین راستا می‌توان از نتایج بررسی مقابله‌ای بین زبان‌ها استفاده کرد تا در بحث آموزش زبان خطاهای زبان‌آموزان را پیش‌بینی کرد تا در صورت بروز چنین خطاهایی با ارائه راهکارهایی مناسب، یادگیری زبان دوم برای زبان‌آموزان تسهیل گردد. در این بین به دلیل اهمیت موضوع «تأثیر بین زبانی» (Interlanguage influence) در یادگیری زبان دوم زبان‌شناسان بسیاری از جمله لادو و واینریچ به طور دقیق‌تر به مباحثی از جمله انتقال مثبت و منفی پرداخته‌اند. لادو (۱۹۵۷) معتقد است بزرگترین مشکل یادگیری زبان دوم تداخل زبان مبدأ و مقصد است و این تداخل به خاطر تفاوت بین دو زبان است و تفاوت‌های بارز زبانی در صورت، معنا و کاربرد موجب دشواری زبان دوم می‌شود، به این دیدگاه، نسخه قوی بررسی مقابله‌ای گفته می‌شود. در سال ۱۹۷۰ اولر و ضیاءحسینی در تجزیه و تحلیل مقابله‌ای گونه متعادل را معرفی کردند. بر اساس این اصل در جایی که نیاز به تمایزهای دقیق بین زبان مادری و زبان هدف وجود دارد، یادگیری آواها، زنجیرها و معناها بسیار سخت خواهد بود (کشاورز، ۱۹۹۳: ۱۲). براون (۱۹۸۷: ۱۶۲) معتقد است هنگامی که بین آیتم‌های یادگیری در زبان مبدأ و مقصد شباهت وجود داشته باشد، تداخل زبانی بیشتری روی می‌دهد و هم‌چنین تفاوت‌های بارز راحت‌تر درک و در حافظه ذخیره می‌شوند درحالی که ممکن است تفاوت‌های ریز به دلیل تعمیم افراطی (Overgeneralization) نادیده گرفته شوند بنابراین برخلاف پیش‌فرض گونه قوی (Strong version) فرضیه بررسی مقابله‌ای، تفاوت‌های بزرگ‌تر همیشه باعث مشکلات بزرگ‌تر و بیشتر نمی‌شود (کشاورز، همان).

۴. نظام واکه‌ای زبان‌های فارسی، عربی و ترکی

نسخه قوی بررسی مقابله‌ای زبان‌ها، اساس تحلیل خطای این پژوهش است و به همین منظور برای یافتن منشا و ریشه خطاهای واکه‌ای فارسی‌آموزان آشنایی با نظام واکه‌ای زبان‌های مورد بررسی ضروری است.

۱-۴ نظام واکه‌ای زبان فارسی

واکه‌های زبان فارسی به دو طبقه طبیعی تقسیم می‌شوند: واکه‌های افراشته [i, u, ʔ], که مشخصه [long+] دارند به عبارت دیگر در تولید این واکه‌ها مشخصه کشیدگی وجود دارد و واکه‌هایی که افراشته نیستند مانند [a, e, o] با

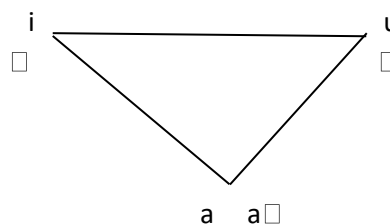


مشخصه [long-], واکه‌هایی که کوتاه تلفظ می‌شوند (ثمره، ۱۳۸۱: ۸۷-۸۶). به عقیده کن‌ورثی (۱۹۸۷) زبان فارسی دارای یک نظام کامل و رایج واکه‌ای در میان زبان‌های طبیعی است. ساخت هجا در این زبان در صورت زیر ساختی یا واجی (C)V(C)(C) و در صورت آوایی یا تولیدی به صورت (C)V(C)(C) است (کامبوزیا و هادیان، ۱۳۸۸).
انگاره ۱-Error! No text of specified style in document. واکه‌های زبان فارسی (کامبوزیا، هاشمی،

(۲۰۱۲)

۲-۴ نظام واکه‌ای زبان عربی

زبان عربی به لحاظ نظام واکه‌ای خود شناخته‌شده‌ترین زبان در میان زبان‌شناسان است زیرا دارای نظام واکه‌ای مثلث شکل کلاسیک است، مثلث واکه‌ای که بازمانده و یادآور زبان مادر خانواده زبان‌های سامی است (کامری، ۲۰۰۹: ۵۶۵). نظام واکه‌ای زبان عربی دارای سه جفت تقابل واجی است که شامل دو واکه افراشته و یک واکه افتاده است. این تصور که زبان عربی سه واکه دارد بدین معنی است که تعداد واقعی و قابل تمایز واکه‌ها در این زبان سه واکه [u, i, a] است. در واقع، این واکه‌ها پر بسامدترین واکه‌های زبان عربی هستند (خدابخشی، ۱۳۸۶: ۴۴). صورت کوتاه هر یک از این واکه‌ها واجگونه هر یک از واکه‌ها هستند که بسامد کاربردی بالایی نیز دارند (کامری، ۲۰۰۹: ۵۶۵).

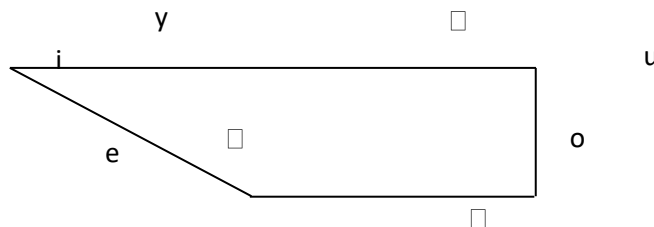


انگاره ۲-۴ واکه‌های زبان عربی (کامری، ۲۰۰۹: ۵۶۴)

شایان ذکر است که صورت کوتاه واکه‌های افراشته نیز در این جدول نشان داده شده‌اند. در سطح بازنمایی واجی هجای زبان عربی چهار صورت الگوی هجایی CV□, CV, CV□C, CVC قابل مشاهده است. در صورتی که ارزش هجایی پیش از سکوت را در بازنمایی آوایی این زبان بپذیریم بایستی به دو الگوی هجایی CVCC, CV□CC نیز قائل شویم (خدابخشی، ۱۳۸۶: ۷۰).

۲-۴ نظام واکه‌ای زبان ترکی

زبان ترکی از خانواده زبان‌های اورال-آلتایک است (کامری، ۲۰۰۹: ۵۲۰-۵۱۹ و کاتسرنر، ۱۳۷۶). این زبان دارای نظام واکه‌ای بسیار متقارن است. هشت واکه در سه مشخصه افراستگی، پسین بودن و گردی طبقه‌بندی می‌شوند (کامری، ۲۰۰۹: ۵۲۲). بارزترین تفاوت میان نظام واکه‌ای زبان فارسی و ترکی وجود واکه‌های /i, e, y, ɤ, ʊ, o/ است که از لحاظ افراستگی، گردی لب‌ها و پسین بودن با یک‌دیگر متفاوت هستند (همان، ۹) درحالی‌که در زبان فارسی مشخصه گردی لب‌ها با مشخصه پسین بودن همراه است. نظام واکه‌ای زبان ترکی بسیار متقارن است. هشت واکه در سه مشخصه افراستگی، پسین بودن و گردی طبقه‌بندی می‌شوند (کامری، ۲۰۰۹: ۵۲۲). واکه‌های زبان ترکی در جایگاه آغاز و پایان واژه و بین دو همخوان امکان حضور دارد (گوکسل و کرسلاک، ۲۰۰۶: ۱۰). واکه‌های /i, e, y, ɤ, ʊ, o/ از لحاظ افراستگی، گردی لب‌ها و پسین بودن با یک‌دیگر متفاوت هستند (همان، ۹). واکه‌های ترکی را می‌توان به صورت زیر نمایش داد:



انگاره. Error! No text of specified style in document. ۳-واکه‌های ترکی (کامبوزیا، هاشمی، ۱۳۹۷: ۴۲)

در نظام واج‌آرایی این زبان هجای VC و CVC هجای مرجح هستند و هجای CV محدودتر است (گوکسل و کرسلاک، ۲۰۰۶: ۱۲).

۵. تحلیل داده‌ها

در این بخش خطاهای آوایی که در جریان یادگیری زبان فارسی برای زبان‌آموزان عرب و ترک رخ می‌دهد، معرفی می‌شوند و منشأ و علت رخ‌داد خطا در چارچوب بهینگی پرینس و اسمولنسکی (۱۹۹۳) مورد تحلیل و بررسی قرار می‌گیرد. شایان ذکر است که تابلو بهینگی و تحلیل‌های آن از زاویه نظام آوایی زبان مبدا زبان‌آموزان (ترک و عرب) بررسی می‌شود، به عبارت دیگر، دلیل خطاهای تلفظی زبان‌آموزان مورد تحلیل و مطالعه قرار می‌گیرد.

۱-۵ خطای آوایی جایگزینی واکه افتاده پیشین /a/ فارسی به واکه افتاده پسین [ɤ] ترکی

در نظام واکه‌ای زبان ترکی شاهد چهار جفت واکه هستیم که از آن میان تنها واکه افتاده موجود در این نظام آوایی، واکه /ɤ/ است. به این ترتیب وجود واکه /a/ در نظام آوایی زبان ترکی مجاز نمی‌باشد. فارسی‌آموزان ترک زبان در مواجهه با واژه‌های دارای واکه افتاده پیشین /a/ خطای آوایی جایگزینی را با واکه افتاده پسین مرتکب می‌شوند. جدول داده‌های (۱-۵) نمونه‌ای از واژه‌های دارای واکه افتاده پیشین را نشان می‌دهد.

ردیف	واژه فارسی	واج‌نگاری به زبان فارسی	آوانگاری تلفظ فارسی‌آموزان ترک‌زبان
۱	هوا	/hav/	[hɤv]

[tʃbiʔat]	/tabiʔat/	طبیعت	۲
[bʃ(ʔ)zi]	/ba(ʔ)zi/	بعضی	۳
[zʃrd]	/zard/	زرد	۴
[pedʃrʃm]	/pedaram/	پدرم	۵
[mʃnzʃre]	/manzare/	منظره	۶
[tʃlʃbe]	/talabe/	طلبه	۷
[bey(ʔ)t]	/bey(ʔ)at/	بیعت	۸
[dʃ(ʔ)vʃt]	/da(ʔ)vat/	دعوت	۹
[sʃʃʃt]	/sʃʃʃat/	ساعت	۱۰

جدول داده‌های (۱-۵)

علت و منشا خطای فوق‌الذکر را در تابلو بهینگی (۱-۵) برای واژه /zard/ بررسی می‌کنیم:

Input: /zard/	*FLV	IDENT(place)
[zard] .۱	*!	
☞ [zʃrd] .۲		*

تابلو بهینگی (۱-۵)

زایشگر با دریافت درونداد /zard/ بی‌نهایت گزینه تولید می‌کند، که از آن میان دو گزینه که دارای ارتباط بیشتری با بحث دارند، انتخاب شده‌اند. محدودیت‌هایی که در نظام آوایی زبان ترکی برای تولید این واژه وجود دارد دو محدودیت است؛ محدودیت نشاننداری وجود واکه افتاده پسین (Front Low Vowel) و محدودیت وفاداری حفظ جایگاه تولید IDENT(place). گزینه نخست، [zard]، با داشتن واکه افتاده پیشین /a/ از محدودیت بالامرتبه *FLV تخطی مهلک می‌کند و از دایره رقابت خارج می‌شود. گزینه دوم، [zʃrd]، با جایگزین کردن واکه افتاده پسین /ʃ/ به جای واکه افتاده پیشین /a/ محدودیت بالامرتبه *FLV را ارضا می‌کند و به موازات ارضای این محدودیت نشاننداری، از محدودیت وفاداری حفظ جایگاه تولید تخطی می‌کند، اما از آنجا که این محدودیت در تابلو بهینگی (۱-۵) در رده پایین تابلو قرار دارد گزینه بهینه، گزینه دوم است زیرا کمترین تخطی را دارد و این تخطی هم از محدودیت پایین مرتبه تابلو است. و به این صورت است که زبان‌آموزان ترک در جریان یادگیری زبان فارسی خطای تلفظی جایگزینی واکه افتاده پسین /ʃ/ را با پیشین /a/ مرتکب می‌شوند.

۲-۵ خطای آوایی جایگزینی واکه افتاده پسین /ʃ/ فارسی با واکه افتاده مرکزی کشش‌دار [ʃ] عربی

واکه افتاده پسین /ʃ/ در نظام آوایی زبان عربی مجاز نمی‌باشد. در حقیقت همان‌طور که پیش‌تر بیان شد، نظام واکه‌ای زبان عربی سه جایگاه تولید دارد که از هر یک دو واکه تولید می‌شود؛ صورت کشیده و کوتاه. از این‌رو عرب‌زبانان فارسی‌آموز در سطوح ابتدایی یادگیری فارسی مرتکب خطای آوایی جایگزینی واکه افتاده پسین /ʃ/ با واکه افتاده مرکزی کشش‌دار [ʃ] می‌شوند. جدول داده‌های (۲-۵) نمونه‌ای از واژه‌های فارسی دارای واکه /ʃ/ را نشان می‌دهد.

ردیف	واژه فارسی	واج‌نگاری به زبان فارسی	آوانگاری تلفظ فارسی‌آموزان عرب‌زبان
۱	امامت	/em ^h mat/	[ma ^h mat]
۲	انسان	/ens ^h n/	[nsa ^h n]
۳	ازدواج	/ezdev ^h dG/	[zd ^h va ^h dG]
۴	احسان	/ehs ^h n/	[hsa ^h n]
۵	اعتماد	/etem ^h d/	[t ^h ma ^h d]
۶	مبايعه	/mob ^h je ^h e/	[m ^h ba ^h j ^h ☆ ^h]
۷	اجبار	/ed ^h b ^h r/	[d ^h ba ^h r]
۸	افتخار	/efte ^h r/	[fte ^h a ^h r]
۹	انتقال	/enteG ^h l/	[nt ^h Ga ^h l]
۱۰	امتحان	/emteh ^h n/	[mt ^h ha ^h n]

جدول داده‌های (۵-۲)

تابلو بهینگی (۵-۲) تحلیل خطای تولیدی واژه /emteh^hn/ را نشان می‌دهد.

Input: /emteh ^h n/	*FMV (Front Mid Vowel)	*BLV (Back Low Vowel)	IDENT (quantity)	IDENT(place)
[emteh ^h n] ۱.	*!*	*!		
[mt ^h h ^h n] ۲.		*!		**
[mt ^h ha ^h n] ۳.			*!	**

تابلو بهینگی (۵-۲)

سه گزینه از گزینه‌های زایشگر انتخاب شده و در تابلو بهینگی (۵-۲) قرار می‌دهیم، گزینه نخست با حفظ وفاداری نسبت به درونداد دو محدودیت بالامرتبه نشاننداری وجود واکه میانی پیشین /e/ وجود واکه پسین افتاده /h/ را نقض می‌کند. گزینه دوم، [mt^hh^hn]، با جایگزینی واکه‌های پیشین میانی /e/ با واکه ی [t^h] محدودیت *FMV را ارضا می‌کند اما هم‌چنان از محدودیت بالامرتبه دیگر *BLV، که همان وجود واکه پسین افتاده است تخطی مه‌لک می‌کند و سزاوار جریمه است و از دایره رقابت خارج می‌شود. گزینه سوم، [mt^hha^hn]، نه تنها محدودیت وجود واکه پیشین میانی را ارضا می‌کند بلکه محدودیت *BLV را با جایگزینی واکه افتاده کشیده [a^h] به جای واکه پسین افتاده /h/ ارضا می‌کند. اگرچه این گزینه، با ارضای دو محدودیت بالامرتبه از دو محدودیت وفاداری و پایین مرتبه حفظ کیفیت واکه (IDENT (quantity) و حفظ جایگاه تولید (IDENT (place) تخطی می‌کند اما به عنوان گزینه بهینه برای نظام آوایی زبان عربی توسط زبان‌آموزان عرب‌زبان انتخاب می‌شود.

۶. راهکارهای آموزشی

روش‌های آموزش زبان دوم/خارجی براساس جایگاه و میزان اهمیت آموزش تلفظ مدام دستخوش تغییر بوده و سبب شده تا تغییراتی در روش‌های آموزش این مهارت به وجود آید. در ادامه، برخی از روش‌های آموزش تلفظ، از قدیم‌ترین تا جدیدترین، معرفی و مناسب با هر راهکار نمونه‌ای از خطاهای زبانی فارسی‌آموزان مورد بررسی در قالب مثال بیان می‌شود.

۶-۱ تقویت شنیداری

تقویت شنیداری (Listening Reinforcement) یک از راهکارهای آموزش تلفظ است. همان‌طور که براون (۱۹۹۴) بیان کرده، مدرسان زبان بر این باورند که مهارت‌های زبانی درک و تولید که همان مهارت‌های شنیدن و گفت‌وگو باشد از طریق یک مدیوم، آموزش داده می‌شوند. از این رو هنوز و هم‌چنان بسیاری از آن‌ها علیرغم گرایش‌های آموزش زبان ارتباطی از رویکرد شنیدن- تکرار (Listen-repeat) استفاده می‌کنند. روش‌های استوار بر این مهارت تولیدمحور (Production oriented) هستند و تلاش در بهبود مهارت گفت‌وگوی زبان‌آموز دارند. بسیاری از این تکنیک‌ها بر تمرین جفت‌های کمینه (Minimal pairs) (جفت واژه‌هایی که از نظر معنایی کاملاً متفاوت اما در تلفظ فقط در یک آوا متفاوت هستند)، استوار است. تمرین جایگزینی جفت‌های کمینه در زمان رواج روش گفتاری- شنیداری (Audio- Lingual) معرفی شد و هنوز، هم به تنهایی و در سطح واژه و هم در سطح متن و جمله استفاده می‌شود. این تکنیک به زبان‌آموزان کمک می‌کند تا در مورد آواهای مشکل‌ساز در شنیدن آگاهی و هوشیاری یابند. در میان داده‌های مورد بررسی شاهد خطای آوایی جایگزینی واکه افتاده پیشین /a/ به واکه افتاده پسین [ʌ] در زبان ترکی و خطای آوایی جایگزینی واکه افتاده پسین /ʌ/ با واکه افتاده مرکزی کشش‌دار [a] در زبان عربی بودیم. برای اصلاح این خطاها و یا آموزش صحیح آواهای مذکور می‌توان نمونه جفت‌های کمینه زیر را براساس راهکار تقویت شنیداری تهیه کرد و در کلاس هنگام آموزش این آوا/حرف تدریس کرد.

نمونه جفت‌های کمینه خطای آوایی جایگزینی واکه /a/ با واکه [ʌ] در زبان ترکی و واکه /ʌ/ با واکه [a] در زبان عربی را در جدول (۶-۱) ^۲ مشاهده کرد.

واژه دارای واکه /ʌ/			واژه دارای واکه /a/		
معنا	آوانگاری	واژه	معنا ^۲	آوانگاری	واژه
بسیار قدیمی	/bʌstʌni/	باستانی	نوعی خوراکی	/bastani/	بستنی
حاضر	/ʌmʌde/	آماده	صورت سوم شخص گذشته مصدر «آمدن»	/ʌmade/	آمده
چوبی بلند برای اعدام مجرم	/dʌr/	دار	باب، حرف اضافه درون	/dar/	در
آنچه حمل شود، میوه	/bʌr/	بار	روی	/bar/	بر
انار	/nʌr/	نار	جنس مذکر	/nar/	نر
شغل	/cʌr/	کار	ناشنوا	/car/	کر
هوای متحرک	/bʌd/	باد	خوب نیست.	/bad/	بد
رسوم	/ʌdʌb/	آداب	احترام	/ʌadab/	ادب
دسته، قطعه پارچه برای پانسمان	/bʌnd/	باند	ریسمان	/band/	بند
پشت‌بام	/bʌm/	بام	شهری در کرمان، ویژگی صوتی	/bam/	بم

جدول ۶-۱

۴-۳-۲ تقویت لمسی

در این شیوه آموزش تلفظ، از حس لامسه کمک گرفته می‌شود. شاید بسیاری از مدرسان زبان بی‌آنکه نسبت به آن آگاه باشند از آن کمک می‌گیرند. سلس مورسیا (۱۹۹۶: ۲۹۶) این روش را تقویت لمسی نامید. یکی از کاربردهای آن در آموزش واکه افتاده پیشین /a/ فارسی برای فارسی‌آموزان ترک و آموزش واکه افتاده پسین /ɒ/ برای عرب‌زبانان استفاده کرد، به این ترتیب که آن‌ها از تفاوت فرم لب‌ها در تلفظ دو آوای افتاده پسین /ɒ/ و پیشین /a/ آگاه کرد؛ در تولید واکه /ɒ/ دهان به صورت کامل باز می‌شود، به دو سمت بالا و پایین، در حالی که، برای تولید واکه /a/ لب‌ها در امتداد خط لب‌خند به روی صورت باز می‌شوند.

۳-۳-۴ بازخورد صوتی

روش بازخورد صوتی (Audio feedback) که از دیرباز تاکنون در میان مدرسان زبان رواج داشته‌است، همان استفاده از ضبط صوت است (سلس مورسیا، ۱۹۹۶: ۳۰۰). نخست، برای شنیدن، دروندادی که توسط یک بومی‌زبان مقصد تولید شده به‌عنوان درونداد شنیداری در اختیار زبان‌آموز قرار می‌گیرد و سپس تولیدات زبانی زبان‌آموز به منظور کشف خطاها ضبط و بازپخش می‌شود (همان، و ۳۰۱). در این روش نه تنها زبان‌آموزان در معرض صدای یک فرد فارسی زبان قرار می‌گیرند و درونداد مناسبی به آن‌ها داده می‌شود بلکه از آن‌ها خواسته می‌شود پس از چندین بار شنیدن، از روی متن بخوانند و یا اگر درونداد یک گفت‌وگو است آن را بازآفرینی کنند و صدایشان ضبط شود. سپس اجرای آن‌ها بازپخش می‌شود و خطاهای تلفظی خود یا هم‌کلاس‌های خود را باید بیابند و اصلاح کنند. این راهکار قابل اجرا برای تمامی انواع خطاهای آوایی است.

۴-۳-۴ تکنیک صدای نمایشی

یکی دیگر از روش‌های آموزش تلفظ تکنیک صدای نمایشی (Drama voice techniques) است (سلس مورسیا، ۱۹۹۶: ۲۹۸). در این روش فشار روانی زبان‌آموز ناشی از موقعیت یادگیری کاهش و اعتماد به نفسش افزایش می‌یابد و به او اجازه داده می‌شود با صدای بلند، واضح و با تن‌های متفاوت صحبت کند، گویی که کلاس درس صحنه نمایش، شعرخوانی و اجرای آواز است (همان). در این روش هنگام آموزش تلفظ آواها می‌توان آواها را اغراق‌گونه تولید کرد، به گونه‌ای که تفاوت‌ها آشکارتر باشند. برای نمونه می‌توان به زبان‌آموزان عرب‌زبان تفاوت تولیدی واکه افتاده پسین /ɒ/ را به صورت اغراق‌آمیز با دهان باز به گونه‌ای که لب‌ها به سمت بالا و پایین بیشترین فاصله را از یکدیگر دارند تلفظ کرد. در میان داده‌های به‌دست آمده در این پژوهش شاهد آن بودیم که عرب‌زبانان واکه افتاده پسین /ɒ/ فارسی را متأثر از نظام آوایی زبان مادریشان به صورت واکه مرکزی افتاده کشش دار [a[□]] تلفظ می‌کنند. مشخصه فرم لب‌ها در واکه /ɒ/ به صورت باز است (بالا و پایین) در حالی که این مشخصه در واکه [a[□]] به صورت کشیده روی صورت (چپ و راست) است.

۵-۳-۴ گسترش وسایل ارتباط جمعی

یکی از پیشرفت‌های بزرگ در زمینه زبان‌شناسی پیدایش و ظهور وسایل صوتی، ویدیو و ضبط صوت‌ها و نرم‌افزارهاست. سلس مورسیا (۱۹۹۶: ۳۱۳) فهرستی از مزایای گسترش وسایل ارتباط جمعی ارائه کرده‌است:

- دسترسی به حجم وسیع متنوعی از نمونه‌های گفتاری بومی‌زبانان
 - ایجاد و خلق جلسات تمرین به گونه‌ای که زبان‌آموز کمترین ترس و استرسی از تولید خطا داشته باشد.
 - فرصت خودکنترلی و تنظیم سرعت آموزش براساس سرعت یادگیری
 - ارتباط فرد با فرد بدون نظارت دائمی مدرس
 - ایجاد فضای بازی و شاد و مفرح برای یادگیری
- دستگاه ضبط ویدیویی هم منبعی برای تامین محتوای آموزشی و هم تهیه بازخوردها، است. زبان‌آموزان می‌توانند نه تنها تولیدات گفتاری بومی‌زبانان را مشاهده و استفاده کنند، بلکه می‌توانند از تولیدات زبانی خود نیز فیلم تهیه کنند. از دیگر نوآوری‌ها در عرصه روش‌های آموزش تلفظ می‌توان به کامپیوتر و انواع نرم‌افزارها اشاره کرد. نرم‌افزارهایی که زبان‌آموز را قادر می‌سازد به صورت فردی ارزیابی‌ای از کیفیت تولیدات آوایی اش داشته باشد (همان، ۱۳۱۴). تکنولوژی‌های جدید امکان ارتباط هم‌زمان و غیرهمزمان (آموزش‌های از راه دور) را به وجود آورده‌است (اشبی، ۲۰۰۵). از سوی دیگر زبان‌آموزان خارج از محیط کلاس در معرض برنامه‌های رادیویی و فیلم‌ها و سریال‌های تلویزیونی، اطلاعات وب‌سایت‌ها، موسیقی‌ها و ترانه‌ها هستند که این امر به زبان‌آموزی آن‌ها و تقویت مهارت تلفظ آن‌ها کمک می‌کند (مومپان، ۲۰۱۱). پیدایش و وجود شبکه‌های اجتماعی فرصتی برای برقراری ارتباط میان زبان‌آموزان باهم و با مدرس زبان به وجود آورده‌است و پیش‌بینی می‌شود انقلابی بزرگ در آموزش زبان از طریق شبکه‌های اجتماعی به وقوع به پیوندد (همان). مدرس می‌تواند با ایجاد یک گروه در یکی از شبکه‌های اجتماعی با زبان‌آموزان خود خارج از ساعات کلاس در ارتباط باشد، و از طریق ارسال فایل‌های صوتی به تقویت مهارت تلفظ و آوایی زبان‌آموزانش کمک کند.

۷. نتیجه‌گیری

مشاهده کردیم که محدودیت‌هایی که در زبان مبدا (مادری) زبان‌آموزان از محدودیت‌های بالامرتبه هستند سبب انتخاب گزینه‌هایی به عنوان بهینه می‌شوند که آن گزینه‌ها در نظام آوایی زبان فارسی نه تنها بهینه نیست بلکه می‌تواند از گزینه‌هایی باشد که از محدودیت‌های بالامرتبه نظام آوایی زبان فارسی تخطی مهلک کرده و سزاوار جریمه است. در نتیجه می‌توان چنین استنباط کرد که ترتیب عملکرد محدودیت‌های نظام آوایی زبان فارسی با ترتیب عملکرد نظام آوایی زبان‌های ترکی، فرانسه و عربی متفاوت است. شایان ذکر است که برخی از گزینه‌های بهینه‌ای که توسط ارزیاب برای نظام آوایی زبان‌های مورد بررسی به عنوان بهینه انتخاب شده‌اند، از زمره گزینه‌هایی که از محدودیت‌های زبان فارسی تخطی مهلک کرده و به طور کامل از دایره رقابت حذف شده باشند، نیستند، و به همین دلیل است که درک تمایز تلفظ آن‌ها دشوار است و دقت و دانش زبانی بالایی را می‌طلبد. آنچه که توجه به آن در چارچوب زبان‌شناسی مقابله‌ای، نسخه قوی، ضروری است تاثیر انتقال منفی از زبان مادری زبان‌آموزان است که سبب تولید خطا در گفتار می‌شود. از میان خطاهایی که مورد بررسی قرارگرفت می‌توان چنین نتیجه گرفت که عامل اصلی در تولید خطاهای واکه‌ای تغییر کیفیت تولیدی برخی از واکه‌های مشابه در دو زبان مبدا و مقصد است. نکته پایانی در خصوص منشا خطاهای آوایی آن است که، اگرچه بررسی مقابله‌ای در برخی موارد به دلیل ناکافی بودن شواهد مورد نقد قرار گرفته‌است (وایتمن، و جکسون، ۱۹۷۲)، اما تاثیر دخالت زبان اول در یادگیری زبان دوم مسئله‌ای نیست که غیرقابل

انکار باشد به ویژه در ابعاد آوایی یادگیری زبان دوم/خارجی (براون، ۱۹۹۴: ۲۰۰). همان‌طور که سلس موریسیا و هاوکینز، (۱۹۸۵) اشاره می‌کنند، اهمیت بررسی مقابله‌ای لزوماً در پیش‌بینی خطاهای انتقالی نیست. بلکه توضیح پتانسیل خطاهای زبان‌آموز است که مدرس، روزانه با آن‌ها مواجه است. با توجه به آنچه بیان شد، می‌توان نتیجه گرفت که خطاهای آوایی زبان‌آموزان مورد مطالعه، ناشی از تاثیر انتقال منفی از زبان مادری آن‌هاست.

پی‌نوشت‌ها

- ۱- صورت زیرساختی بین خطوط مورب (/ /) و صورت روساختی بین براکت ([]) نشان داده می‌شود.
- ۲- در مثال‌های ارائه شده تلاش شده‌است از جفتهای کمینه‌ای استفاده شود که دارای تمایز معنایی هستند. زیرا زبان‌آموز با دانستن تفاوت معنایی میان دو واژه، به‌منظور برقراری ارتباط موفق، تلاش بر اصلاح خطای خود خواهد کرد.
- ۳- معنای واژه‌ها از فرهنگ فارسی «سخن» (۱۳۸۱) گردآوری شده‌است.

منابع

- انوری، حسن. (۱۳۸۱). فرهنگ فشرده سخن. تهران: سخن.
- ثمره، یدالله. (۱۳۸۱). آواشناسی زبان فارسی آواها و ساخت آوایی هجا، ویرایش دوم، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- حق‌شناس، علی محمد. (۱۳۷۶). آواشناسی، تهران: انتشارات آگاه.
- خاکپور، مریم. (۱۴۰۳)، بررسی آکوستیکی آهنگ گفتار فارسی‌آموزان عرب‌زبان، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، تهران: دانشگاه الزهرا.
- دبیرمقدم، محمد. (۱۳۸۳). زبان‌شناسی نظری؛ پیدایش و تکوین دستور زایشی، ویراست دوم، تهران: سمت.
- راسخ‌مهند، محمد. (۱۳۸۳). «معرفی نظریه بهینگی و بررسی تکیه در فارسی». مجله زبان‌شناسی، س ۱۹، ش ۱، پیاپی ۳۴، صص ۶۶-۴۲.
- سام، ندا. (۱۳۸۹). مشکلات و راهکارهای آموزش تلفظ زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان خارجی. پایان‌نامه ارشد. تهران: دانشگاه علامه طباطبائی.
- صادق‌لی، مونا. (۱۴۰۳). بررسی صوت‌شناختی واکه‌های زبان فارسی در گفتار فارسی‌آموزان عرب‌زبان. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. تهران: دانشگاه الزهرا.
- صفارمقدم، احمد. شهره سجادی. (۱۳۹۳). «واکاوی خطاهای تلفظی تاجیکی‌زبانان براساس ساخت هجای فارسی ایران و فارسی تاجیکی از منظر نظریه بهینگی». پژوهش‌نامه آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان، سال سوم، شماره پیاپی ۶، صص ۹۰-۶۵.
- ضیاحسینی، سیدمحمد. (۱۳۸۵). اصول و نظریه‌های آموزش زبان به غیرفارسی‌زبانان. سخن، تهران، ایران.
- کاتسرنر، کنت. (۱۳۷۶). زبان‌های جهان. ترجمه رضی هیرمندی، چ اول، نشر دانشگاهی، تهران.
- کامبوزیا، عالی‌ک. ز. (۱۳۸۵). واج‌شناسی: رویکردهای قاعده بنیاد. سمت، تهران، ایران.
- ، بهرام هادیان. (۱۳۸۸). «طبقات طبیعی در واکه‌های زبان فارسی»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ش ۱۵، زمستان، صص ۱۱۷-۱۴۴.
- ، افتخار سادات هاشمی. (۱۳۹۴). «انطباق واجی واکه‌های وام‌واژه‌های زبان عربی در فارسی: رویکرد بهینگی». جستارهای زبانی، دوره ۶، ش ۶، دی و بهمن، صص ۲۵۷-۲۲۹.
- ، افتخار سادات هاشمی. (۱۳۹۷). «انطباق واجی و وام‌واژه‌های زبان فارسی». کتاب بهار، تهران، ایران.
- مدرسی قوامی، گلناز. (۱۳۹۲). آواشناسی: بررسی علمی گفتار. سمت، تهران، ایران.
- مجیدی، شیوا. ر. م. صحرایی. (۱۳۹۸). «بررسی و تحلیل نحوه آموزش تلفظ زبان فارسی در مجموعه فارسی به فارسی»، مطالعات آموزش زبان فارسی، بهار و تابستان، ش ۴، صص ۸۴-۶۱.

هاشمی، افتخارسادات. (۱۳۹۵). انطباق واجی وام‌واژه‌های زبان فارسی در چارچوب نظریه بهینگی. رساله دکترا، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

- Ashby, Patricia (2005). «Innovation in Practical Phonetics Teaching and Learning. Proc. PTLC.
- Avery, P. and S. Erlich (1992) Teaching American English Pronunciation. Oxford: Oxford University Press.
- Brown A. (1992). Approaches to Pronunciation Teaching. London: Macmilan.
- Brown, Keith, (2006), Encyclopedia of Language and Linguistics, 2nd Edition, Boston: Elsevier.
- Celce, Murcia, M. (1996). Teaching Pronunciation A Reference for Teachers of English Speakers of other languages. UK: Cambridge University Press.
- (1987). Teaching Pronunciation as Communication. In J Morely (ED). Current perspectives on Pronunciation p. 1-12. Washington DC.
- Comrie, Bernard. (2009), The World's Major Languages, 2nd Edition, UK: Routledge Press.
- Kambuziya, A. E. S. Hashemi, (2011), "Russian Loanword Adaptation; Optimal Approach", Iranian Journal of Applied Language Studies, V. 3, No. 1, pp. 77-96
- Keshavarz, Mohammad Hossein. (2008). Contrastive Analysis & Error Analysis. Tehran: Rahnama.
- Lado, R. (1957). Linguistics Across cultures, Ann Arbor, University of Michigan press.
- McCarthy, J. J. (2008), Doing Optimality; Applying Theory to Data, UK: Blackwell.
- Mompean, Jose, A. Micheal Ashby, Helen Fraser. «phonetics Teaching and Learning; an over view of recent trends & directions». Conference Paper, Jan 2011, 17th International Congress of phonetic Sciences.
- Moyer, A. (1999). «Ultimate attainment in L2 phonology». Studies in Second Language Acquisition, 21, 81-108.
- Prince, A. P. Smolensky, (2004), Optimality Theory: Constraint Interaction in Grammar, UK: Blackwell.
- Whitman, R. L & Jackson, K. L. (1972). «The Unpredictability of Contrastive Analysis». Language Learning, 22(1), 29-41.
- Ziahosseiny. (2009). Contrastive Analysis of Persian and English and Error Analysis (3rd edition). Tehran: Rahnama.

Errors Analysis of Persian Learners in Producing the Low Vowels of Persian Language (a case study of Persian Learners at Al-Mustafa International University)

Eftekhar Sadat Hashemi

PhD in linguistics, Tarbiat Modares University

Invited Lecturer in Alzahra University and Dafus University

Abstract

This paper investigates the phonetic errors made by Turkish and Arabic learners of Persian in producing the front and back low vowels /a/ and /ɑ/ in Persian. The research employs an analytical-descriptive methodology combined with field-based data. Information on the vowel systems of Turkish and Arabic was collected through library research, referencing authoritative phonological sources, and comprehensive tables of each language's vowel system, along with their syllable structures, are provided. Field data were extracted from the final oral exams of 40 Turkish and Arabic learners enrolled in levels two, three, and four of Persian language courses at the Al-Mahdi (AJ) Center for Persian Language and Islamic Studies, affiliated with the international university of al-Mustafa. The study first outlines the similarities and differences between the vowel systems of Persian, Turkish, and Arabic, and then utilizes Optimality Theory and the Strong Version of the Contrastive Analysis Hypothesis to trace the root causes of learners' errors in producing these vowels. Findings indicate that the errors in the target vowels primarily originate from the transfer of the learners' native language vowel systems into Persian.

Key words: Contrastive Analysis, strong version, low vowel, Optimal Theory, Persian, Arabic, Turkish

مقایسه تک‌گویی‌های عاشقانه در لیلی و مجنون نظامی و دل‌دادگی

شهریار مندنی‌پور

لیلا هاشمیان

دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان

l.hashemian@basu.ac.ir

مهدی کرانی (نویسنده مسئول)

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان

Dr_hashemian@yahoo.com

چکیده

در این جستار یکی از انواع گفت‌وگو؛ یعنی تک‌گویی در لیلی و مجنون نظامی بررسی و آن با تک‌گویی‌های عاشقانه «دل‌دادگی» از شهریار مندنی‌پور مقایسه شده است. در این پژوهش به شیوه توصیفی - تحلیلی، بررسی شده است که تک‌گویی به عنوان شگردی برای بیان احساسات و عواطف درونی یک شخصیت داستانی، تا چه حد به کار می‌آید و نیز کاربرد این شیوه در دو دوره مختلف داستان‌سرایی فارسی چه تفاوت‌ها یا چه شباهت‌هایی با هم دارد و نظامی و مندنی‌پور چگونه این ابزار داستانی را به کار گرفته‌اند. همچنین این جستار شیوه دیگری از کاربرد تک‌گویی‌ها را در لیلی و مجنون نظامی نشان داد که در نوع خود جالب و قابل توجه است: بیان حالات درونی شخصیت به شکل آوازی از او و تبدیل شدن آوازهای عاشق و معشوق به گفت‌وگوهای دوسویه (دیالوگ). به‌طور کلی نتایج پژوهش نشان می‌دهد که تک‌گویی اگرچه به عنوان یکی از عناصر داستانی امروز سابقه چندانی در ادبیات فارسی ندارد؛ اما چنان که مشاهده شد، در لیلی و مجنون نظامی به عنوان اثر داستانی ادبیات گذشته ما نمود دارد.

کلیدواژه‌ها: نظامی، لیلی و مجنون، تک‌گویی، دل‌دادگی، مندنی‌پور.

۱. مقدمه

ادبیات را می‌توان با توجه به ساختار ادبی یا محتوا در انواع گوناگونی دسته‌بندی کرد. برای نمونه ادبیات داستانی یکی از این انواع و ناظر بر ساختار متن ادبی است و ادبیات غنایی ناظر بر محتوای متن. ادبیات داستانی عناصر و ویژگی‌هایی دارد که با وجود آن‌ها تکامل می‌یابد و با دیگر ساختارها متمایز می‌شود. عناصری هم‌چون شخصیت، گفت‌وگو، زمان، مکان، پی‌رنگ و...

از میان این عناصر، «شخصیت» و «گفت‌وگو» دو عنصر جدایی‌ناپذیر داستان‌اند و علاوه بر داستان به معنای امروزی، در قصه‌های گذشتگان نیز دیده می‌شوند. گفت‌وگو می‌تواند معرف شخصیت‌ها باشد؛ بنابراین در شخصیت‌پردازی این امکان را به داستان‌سرا می‌دهد تا شخصیت‌های داستانی را به گونه‌ای بهتر و باورپذیرتر به مخاطب خود معرفی نماید. «مهم‌ترین عاملی که شخصیت‌های داستان را واقعی جلوه می‌دهد، سازگاری صحبت‌های آن‌ها با ویژگی‌های شخصیتی آنهاست» (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۶۰۶)

گفت‌وگوی داستانی اشکال مختلفی دارد: گفت‌وگوی دو یا چند شخصیت با هم گفته‌های شخصیت اصلی داستان در برابر مخاطبی که خاموش است؛ اما سیاق داستان حضور او را نمایان می‌کند (تک‌گویی نمایشی) و گفته‌های درونی یک شخص (تک‌گویی درونی). تک‌گویی درونی مؤثرترین شگرد نمایش و شبیه‌سازی فرایندهای روانی است که امکان دارد تمام سطوح ذهنیت را شامل شود: ضمیر آگاه، نیمه‌آگاه و ناخودآگاه. این شگرد با تصویر شخصیت در بطن محتوای ذهن و نیز با فرایندها یا صناعات شبیه‌سازی جریان اندیشه سروکار دارد (حری، ۱۳۹۰). در مقابل تک‌گویی نمایشی این امکان را می‌دهد که افکار و احساسات شخصیت را پیش از آنکه در ذهن ساختاربندهی شوند، نمایش دهد (حری، ۱۳۹۰).

آثار داستانی گذشتگان ما تا زمان ورود داستان به معنای امروزی آن و اصطلاحات علمی داستان به ادبیات فارسی تا چه حد از فنون و عناصر داستانی بهره برده‌اند؟ چه تفاوت‌ها و تشابه‌هایی در به‌کارگیری عنصر «تک‌گویی درونی» در داستان‌های عاشقانه قدیم و معاصر (به طور خاص لیلی و مجنون و دل‌دلادگی) دیده می‌شود؟ تک‌گویی تا چه اندازه می‌تواند یاریگر داستان‌سرا در پیشبرد داستان باشد؟

۲. پیشینه پژوهش

پژوهشی با موضوع این گفتار به صورت تطبیقی در حد جستارهای نگارنده یافت نشد؛ اما در مقاله‌ای با عنوان «بررسی عناصر داستانی در خمسه نظامی» در قسمتی که مربوط به «لیلی و مجنون» نظامی است سخنی کوتاه درباره «ناله‌های درونی مجنون» و «واگویه‌های درونی داستان» به میان آمده است (ر. ک: موحدی، ۱۳۸۶: ۱۳۸). هم‌چنین مقاله دیگری به قلم محمدرضا حسنی جلیلیان و دیگران (۱۳۹۷) با عنوان «مقایسه و تحلیل شخصیت‌پردازی نظامی و دهلوی در گفت‌وگوهای لیلی و مجنون» به مونولوگ به عنوان بخشی از شخصیت‌پردازی نگاهی انداخته است.

مقالات و اثرات دیگری در حوزه تک‌گویی بدون مقایسه انجام شده است که به اختصار عنوان می‌شود. تسلیمی و مبارکی (۱۳۹۳) به بررسی کانون روایت و رابطه آن با جریان سیال ذهن در رمان دل‌دادگی پرداخته‌اند. ایشان عنوان می‌کنند که در دل‌دادگی در میان عناصر سازنده روایت، کانونی‌سازی حائز اهمیت است. مندنی‌پور به عنوان یک نویسنده رئالیست و مدرن به جای تک‌صدایی، صدای شخصیت‌های مختلف داستان را به گوش خواننده می‌رساند. در

این رمان، راوی دانای کل به سیلان ذهن‌های شخصیت‌های اصلی داستان رو می‌کند و با کانونی‌سازی درونی و بیرونی به بیان احساسات و عقاید و توصیف زمان و مکان‌های مختلف داستان می‌پردازد. این پژوهش به دلیل بررسی دل-دلدادگی حائز اهمیت است.

پژوهش‌های دیگری نیز در رابطه با تک‌گویی در آثار منظوم فارسی صورت گرفته که می‌توان به «انواع تک‌گویی در منظومه‌های عطار» (صرفی و اسفندیاری، ۱۳۹۱) و «گونه‌های تک‌گویی در مثنوی» (معین‌الدینی، ۱۳۸۷) اشاره کرد.

۳. روش پژوهش

این گفتار به روش توصیفی تحلیلی به مقایسه تک‌گویی‌های موجود در دو اثر «لیلی و مجنون» نظامی و «دل دلدادگی» شهریار مندنی‌پور می‌پردازد.

۴. تعاریف

تک‌گویی (مونولوگ) تک‌گویی نوعی از گفت‌وگوی داستانی است که خود بر دو نوع است: ۱. تک‌گویی درونی ۲. تک‌گویی نمایشی

«گفت‌وگو ممکن است میان دو شخصیت یا بیشتر صورت بگیرد یا تنها در ذهن شخصیت واحدی تحقق پیدا کند. در صورت اخیر، تک‌گویی درونی خواننده می‌شود. شیوه‌ای که افکار درونی شخصیت داستان را نشان می‌دهد و تجربه درونی و عاطفی او را غیرمستقیم نقل می‌کند و به لایه پیچیده زیرین ذهن دست می‌یابد و تصویرهای خیال و هیجانات و احساسات شخصیت را ارائه می‌کند و این شیوه مؤثری است که بعضی از نویسندگان برای معرفی و تکوین شخصیت و پیشبرد عمل داستانی از آن استفاده می‌کنند.» (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۶۲۱)

«گاهی تک‌گویی مخاطب دارد و کسی حرف می‌زند و مخاطب او در داستان ساکت است و خواننده غیرمستقیم به وجود مخاطب داستان پی می‌برد. به این شیوه روایت، تک‌گویی نمایشی می‌گویند.» (همان: ۶۲۳)

۵. مقایسه تک‌گویی‌ها

تک‌گویی‌ها مختص آثار داستانی امروز نیستند، بلکه در داستان‌های منظوم و مثنوی گذشته نیز گاه به حدیث نفس شخصیت‌ها برمی‌خوریم. یکی از نمونه‌های این آثار، «لیلی و مجنون» نظامی است. آنجا که تک‌گویی‌های سوزناک مجنون احساسات و عواطف او را برملا می‌سازد و آنجا که نمونه‌های هرچند اندکی از تک‌گویی‌های لیلی می‌بینیم. «دل دلدادگی» شهریار مندنی‌پور نیز به‌مانند «لیلی و مجنون» نظامی اثری داستانی با محتوای عاطفی است که در آن تک‌گویی‌هایی دیده می‌شود. این تک‌گویی‌ها گاه عاشقانه است و گاه مرثیه‌ای است برای بیان حالی که شخصیت در آن گرفتار آمده است. به هر روی گویای درون ناآرام شخصیت‌هاست. اگرچه این دو اثر در قالب‌های متفاوت (نظم و نثر) و در دوره‌های مختلف به وجود آمده‌اند؛ اما یافتن تشابه‌هایی میان آن‌ها سبکی عاشقانه در تک‌گویی‌ها را پدیدار می‌سازد.

شخصیت‌های دلدادۀ هر دو داستان نیز شباهت‌هایی با هم دارند: کاکایی و مجنون هر دو شخصیت دلدادۀ داستان‌اند که معشوقشان با دیگری ازدواج می‌کند. روجا با داوود و لیلی با ابن سلام. هر دو سر به کوه و بیابان دارند: «کاکایی اما از گالشی هم که چند ماه از سال را در محاصره برف به سر می‌برد منزوی‌تر بود. نه به‌خاطر متلک‌های مردمان به صورت زمخت و ریش زردچوبه‌ای‌اش که به‌خاطر دلش زیاد پابند روستای سیسکو نبود. زمانی از کوه سرازیر می‌شد با قلاب‌هایش و تور کوچکش. از راهی که تنها خودش می‌دانست می‌رفت به کناره پرتی از «سفیدرود» و جایی که کمتر پای آدمیزاد به آن می‌رسید اتراق می‌کرد. زمانی هم تله‌های دست‌سازش را به کول می‌کشید و بالا می‌زد به جنگل.» (مندنی‌پور، ۱۳۷۷: ۹۴ - ۹۵)

مجنون رمیده نیز در دشت سرگشته چو بخت خویش می‌گشت (نظامی: ۱۰۳)

نیز

وان شیفته‌دل به شوربختی	می‌کرد صبورایی به سختی
روزی دو سه در شکنجه می‌زیست	زان گونه که هر که دید بگریست
پس پرده درید و آه برداشت	سوی در و دشت راه برداشت
می‌زیست به رنج و ناتوانی	می‌مرد، کدام زندگانی؟
چون گرم شدی به عشق وجدش	بردی به نشاط گاه نچدش (همان: ۹۱)

کاکایی نیز می‌خواهد خود را به معشوقش برساند. او این تصمیم و تردید خود را در یک تک‌گویی در میانه جنگ و محاصره دشمن بیان می‌کند: «آتش دور است به من. تا برسد اینجا خیلی طول می‌کشد و می‌شود که این چشم‌های بدبختم را ببندم و یکی کمی بخوابم. سه شب است نخوابیده‌ام. همه‌اش توی راه بودیم. هی آمدیم، هی آمدیم. از هزار تا کجاها رد شدم روجا نزدیک شدیم به بهشت که می‌گویند یا دور شدم؟ بهشت که آنجا بود، یا نزدیک شده‌ام به بهشت شهیدها که می‌گویند... خدا! یک‌جوری به هم‌بگو بدانم. نه زبانم لال مثل پیغمبرها، یک‌جوری که قد فهم خودم مثل خودم باشد... آتش حالا حالاها نمی‌رسد به من... من نصفی خواب، نصفی بیدار، حالا کو تا برسد به من. سربازهای سیسکو هرچه می‌خواهند بگویند. من می‌مانم توی سیسکو که نزدیک آوشیان (روستایی که معشوقش آنجاست) باشم؛ چون همین خودم می‌دانم؛ چون بهشت من یعنی بهشت من آنجا هست.» (مندنی‌پور، ۱۳۷۷: ۱۰۳)

در کتاب اول از دل دلدادگی یکجا تک‌گویی‌ای از روجا می‌بینیم که می‌توان آن را نوعی جریان سیال ذهن برشمرد. «جریان سیال ذهن» به نویسنده کمک می‌کند تا زوایای پنهان ضمیر و وجدان شخصیت را بیشتر و بهتر بکاود و مطالبی پوشیده از زندگی شخصی او را بر مخاطب آشکار کند. «نویسندگان به مدد این صناعت فرایندهای ذهنی را در لایه‌ای روایت می‌کنند که در آن تأثیرات حاصل از دیده‌ها و شنیده‌ها با افکار و آرزوهای مغشوش برخاسته از ذهن نیمه‌هشیار درمی‌آمیزد.» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۲۰) تک‌گویی روجا هم جمله‌هایی به‌هم‌ریخته و آشفته دارد. درست مانند ذهن و اوضاع‌واحوال او. این تک‌گویی از نوع تک‌گویی‌های درونی است هرچند جملاتی خطاب به خدا، مادر یا داوود دارد؛ اما حاضر نبودن مادر و داوود در صحنه بیان این مونولوگ و نیز تغییر مداوم مخاطب‌های جملات، مانع از آن می‌شود که آن را تک‌گویی نمایشی به شمار آوریم.

«دلم را سنگ‌کن، دلم را سنگ‌کن تا ولی زیتون همین که بلند شود و نگه می‌دهد گشنه باشد یا نباشد و خدا یعنی چطور می‌شود که دو تا بچه از یک گوشت و پوست و خون از هم فرق... فرق دارم من با همه... و رفت که برود زیر

آوار فرار کند کمک بیاورد رفت و رو برگرداند و مرا نگاه کرد یک‌جور مظلوم و بیچاره‌ای که مجبور بود؛ ولی مظلوم بود... برو تو، برو به بزرگ‌مردن شدن... دلم را سنگ‌کن سنگ جهنم... چطور دلم آمد آن کار را بکنم؟ و دست‌هایم را می‌گیرد و زخم می‌شوم... ماتاو... ماتاو... بچه گرانم را... ول کرد داوود ما را و رفت...» (همان: ۳۳ - ۳۴)

نویسنده در این بخش از متن عواطف، نگرانی‌ها و آرزوهای شخصیت را از زبان ذهن او یعنی به شیوه تک‌گویی درونی باز می‌گوید و با جریان سیال ذهن پرورش می‌دهد که در نهایت به آفرینش تصاویری داستانی از بی‌کسی‌های زن در شب زلزله می‌انجامد. به عبارت دیگر در چنین تک‌گویی‌هایی شاهد تناسب بین احوالات شخصیت داستان با نحو جملات هستیم. برای نمونه چیزی که در مونولوگ‌های روجا توجه خواننده را به خود جلب می‌کند این است که گاهی قواعد زبانی رعایت نمی‌شود و جمله‌ها از نظم خاصی تبعیت نمی‌کنند. این جمله‌ها آینه ضمیر شخصیت‌اند و این امکان را به نویسنده می‌دهند تا درونیات شخصیت داستانی را به همان شکل آشفته و درهم بر سفیدی کاغذ بنشانند. «زنی که نانجیب که گرگ دم گوشش پچیچه می‌کند، آی وسط خرابه زمین وزمان تا توی کوه از فردا بعد از امشب اگر جان در ببرد پچیچه می‌کند که ببردش توی کوه بالای دور... چون هر کی جان به در برده؛ یعنی چی که یکی جان به در برده یکی مرده؟ پس گلنار بسته‌زبانم چی بود که جان در نبرد؟ پس مرداک نفس گرگ راست می‌گوید پس اگر می‌گویم راست نمی‌گوید پس چرا دیشب تا حالا یک قطره اشک نتوانسته‌ام بیاید توی چشم‌هایم؟» (همان، ۸۰)

این تناسب میان ذهنیات شخصیت‌ها با نحو جملات در تک‌گویی‌های نظامی کمیاب است و شاید یک دلیل آن را بتوان به منظوم بودن داستان او نسبت داد. به هر روی گاه نه تنها این تناسب از بین می‌رود؛ بلکه رد پای شاعر به عنوان یک عامل خارجی کاملاً مشهود است. (رک نظامی، ۱۳۷۶: ۷۴ - ۷۸)

گاهی تک‌گویی برای بیان یادها و خاطره‌هاست. یادها و خاطراتی که شاید اگر تک‌گویی نباشد چه‌بسا نویسنده، راوی و به تبع آن مخاطب از آن بی‌خبر است. درواقع نویسنده با استفاده از روش تک‌گویی درونی، گریزی به ذهن و ضمیر شخصیت داستانی خود می‌زند تا مخاطب را از آنچه که لازم است آگاه سازد: «گیج‌گیجی هفت‌ماهگی‌ام، گلناری‌ام، گلنار که ویار انار، انار داشتمی دلم آشوب شده مانده است... زار نمی‌زنم سر درد زایمان...» (مندنی‌پور، ۱۳۷۷: ۵۷) و به این ترتیب شخصیت داستان دلیل نام‌گذاری دخترش را روشن می‌کند: «اسمش را می‌گذارم گلنار حالا که این همه انار می‌خواستی. خودشه گل انار» (همان، همان جا)

گاهی هم تک‌گویی‌های شخصیت برای بیان حال و نگرانی‌های موجود در لحظه حال است:

بنشست و به های‌های بگریست کاوخ، چه کنم؟ دوی من چیست؟

آواره ز خان و مان چنانم کزکوی به خانه ره ندانم

نه بر در دیر خود پناهی نه بر سر کوی دوست راهی...

عشق تو ز دل نهادنی نیست وین راز به کس گشادنی نیست

با شیر به تن فروشد این راز با جان به درآید از تنم باز (نظامی، ۱۳۷۶: ۷۴ - ۷۸)

«کجا رفته‌اند زنده‌ها؟ می‌گویم گلنار بیا، می‌آید از توی حیاط، سرش سفید برف. مرده‌ها یعنی صدایی می‌شنوند؟»

(مندنی‌پور، ۱۳۷۷: ۶۰)

گاهی هم مونولوگ دریچه‌ایست به روی وجدان شخصیت داستانی، آن هنگام که ذره‌بین محاسبه در دست می‌گیرد و نیک و بد اعمال خویش را می‌کاود تا برای عاقبت شوم خود دلیلی بیابد: «پس حالا وسط این خرابه‌ها بزند بیرون

لکاته‌ای‌یم که رفتم نان بخرم هم لابد شاید می‌خواسته بوده‌ام بروم با آن مرداک غریبه که «کاکایی» اگر بود می‌کشتش، پس بعد داوود می‌فهمید که کنایه می‌زد که «زال مردک بیاید... می‌خواهم بیاید خانه‌ام بینم چقدر دروغ و نامردی، کدامان حقیم رودرو که بینم چی می‌شود حق و ته دلت.» می‌دانست و پس حالا من این‌طوری می‌زند بیرون برعکس جنازه‌ها که می‌روند زیر خاک... بیا هر جا هستی که نمی‌دانم می‌ترسم یک‌دفعه رفته باشم با زال مرداک... پس من حقم است این غضب خدا که به سرم آمده...» (همان، ۸۱ - ۸۲)

این نمونه هم دقیقاً از همان مواردی است که به اسرار درونی شخصیت‌ها مربوط است و اگر تک‌گویی درونی نباشد نویسنده به کدام بهانه می‌تواند ضمیر شخصیت داستانی را واکاود و پی‌رنگ داستان خود را استوار سازد؟
مونولوگ‌های نظامی در لیلیو مجنون چند خصیصه دارند که در زیر آن‌ها را با ذکر نمونه برمی‌شماریم.
۱. این تک‌گویی‌ها علاوه بر این که راز نهان گویندگان خود را برای خواننده یا شنونده آشکار می‌کند، ابزاری است که شاعر به یاری آن می‌تواند شخصیت معشوقان را از زاویه دید عاشقان به تصویر بکشد و بر زیبایی توصیفات خود بیفزاید یا در آن اغراق‌های توجیه‌پذیر به کار گیرد:

نالید و به ناله در نهانی	می‌گفت ز روی مهربانی
کای یار موافق وفادار	وی چون من و هم به من سزاوار
ای سرو جوانه جوانمرد	وی با دل گرم و با دم سرد
آی از در آنکه در چنین باغ	آیی و زدایی از دلم داغ
با من به مراد دل نشینی	من نارون و تو سرو بینی
گیرم ز منت فراغ من نیست	پروای سرای و باغ من نیست
آخر به زبان نیکنامی	کم زان که فرستیم پیامی؟ (نظامی، ۱۳۷۶: ۹۹)

۲. تک‌گویی‌های پرآن: نوعی مونولوگ در لیلی و مجنون نظامی هست که با حضور واسطه‌هایی تبدیل به دیالوگ می‌شود یا درست‌تر آن است که بگوییم به پیامی غیرمستقیم بدل می‌شود که از ضمیر گوینده بر می‌آید و در دل و زبان مردم می‌نشیند. از گوشی به گوش دیگر می‌پرد تا آنکه در نهایت به گوش معشوق برسد. معشوق نیز حدیث نفس خود را به آواز می‌خواند، آوازی که همان مسیر واسطه‌ها را طی می‌کند و به مقصد و مقصودش می‌رسد.

زین گونه میان آن دو دل‌بند می‌رفت پیام گونه‌ای چند (همان: ۹۵)

بنابراین، در این بخش از لیلی و مجنون با گفتارهایی روبه‌رو می‌شویم که اصل آن‌ها تک‌گویی‌های درونی (مونولوگ‌های) شخصیت داستانی است؛ اما در خلال داستان شکل دیالوگ به خود می‌گیرد (تک‌گویی سیال و پران) به این شکل که به مدد واسطه‌ها بین گوینده و مخاطب او ردوبدل می‌شود و حتی به پاسخ می‌رسد. در ادامه تک‌گویی بالا که از لیلی ذکر شد، مونولوگ مجنون از طریق رهگذری به گوش او می‌رسد:

ناکرده سخن هنوز پرواز	کز رهگذری برآمد آواز
شخصی غزلی چو دُر مکنون	می‌خواند ز گفته‌های مجنون
کای پرده‌در صلاح کارم	امید تو باد پرده‌دارم
مجنون به میان موج خون است	لیلی به حساب کار چون است؟
مجنون جگری همی خراشد	لیلی نمک از که می‌تراشد؟

مجنون به خدنگ خار سفته است لیلی به کدام ناز خفته است؟
مجنون به هزار نوحه نالد لیلی چه نشاط می‌سگالد؟
مجنون همه درد و داغ دارد لیلی چه بهار و باغ دارد؟
مجنون کمر نیاز بندد لیلی به رخ که باز خندد؟
مجنون ز فراق دل‌رمیده است لیلی به چه راحت آرمیده است؟ (همان: ۹۹ - ۱۰۰)

در واقع می‌توان گفت شاعر از این تک‌گویی‌ها برای رساندن پیام عاشق و معشوق به یک‌دیگر و پیشبرد داستان بهره می‌برد. گفته‌های لیلی و مجنون در دهان‌ها می‌گردد و سرانجام به گوش معشوق می‌رسد و او را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد:

لیلی چو سماع این غزل کرد بگریست و ز گریه سنگ حل کرد (همان، ص ۱۰۰)
۳. گاهی تک‌گویی‌ها در لیلی و مجنون نظامی حالتی را به خود می‌گیرند که گویی شاعر برای لحظاتی فراموش می‌کند که گوینده این جملات، شخصیت‌های داستان هستند نه خود شاعر. او آن‌چنان در هنر شاعری خود غرق می‌شود که برای مثال گاهی الفاظ و جملات حکیمانه خود را در دهان مجنون بینوا و از خود بیخود شده می‌گذارد. این حالت حداقل از دید خواننده امروزی که با داستان‌های امروزی آشناست عیب بزرگی شمرده می‌شود که در پی‌رنگ داستان خلل ایجاد می‌کند (اما در هر صورت نشانی از فنون شاعری دارد و بر داستان‌سرای ادبیات گذشته عیب نیست). برای نمونه این بخش از سخنان مجنون که در اصل داستان چند صفحه به درازا کشیده است:

بنشست و به های‌های بگریست کاوخ چه کنم؟ دواي من چیست؟
آواره ز خان و مان چنانم کز کوی به خانه ره ندانم
نه بر در دیر خود پناهی نه بر سر کوی دوست راهی...
بیکار نمی‌توان نشستن در کنج خطاست دست‌بستن
بی‌رحمتم این‌چنین چه ماندی؟ «ارحم ترحم» مگر نخواندی؟
آسوده که رنج بر ندارد از رنج روان خبر ندارد
سیری که به گرسنه نهد خوان خردک شکند به کاسه در نان
آن راست خبر از آتش گرم کو دست درو زند بی‌آزم
ای هم من و هم تو آدمیزاد من خار خشک، تو آدمیزاد

زرنیخ چو زر کجا عزیز است؟ زان یک من ازین به یک پشیز است... (همان: ۷۴ - ۷۸)

همان‌طور که از این ابیات پیداست آوردن تضمین، تمثیل و سخنان حکیمانه درخور عاشقی سرگردان چون مجنون نیست و این همه کلام و الفاظ پخته و ساخته نظامی است در دهان مجنون که البته با طول و تفصیل و اطنابی که در این بخش از داستان هست کمی خسته‌کننده نیز می‌شود.

نمونه‌ای نیز از تک‌گویی نمایشی در لیلی و مجنون دیده می‌شود که البته می‌توان به اعتبار اینکه مخاطب آن یک گوزن است آن را در زمره تک‌گویی درونی برشمرد:

گفت: ای ز رفیق خویشتن دور تو نیز چو من ز دوست مهجور
ای پیشرو سپاه صحرا خرگاه‌نشین کوه خضرا

چشم تو نظیر چشم یارم	بوی تو زدوست یادگارم
وز دام گشاده باد پایت	در سایه جفت باد جایت
هم در صدف لب تو بهتر	دندان تو از دهانه زر
هم بر زه جامه تو به شد	چرم تو که سازمند زه شد
ناریخته به چو زهر بر خاک	اشک تو اگرچه هست تریاک
در سوخته‌سینه‌ای بیرداز	ای سینه‌گشای گردن‌افراز
زان ماه حصاریت خبر هست	دائم که در این حصار سربست
حال دل من کنیش معلوم	وقتی که چرا کنی دران بوم
چونان که بخواهی آن‌چنانم	کای مانده به کام دشمنانم
رنجور من و تو نیز رنجور... (همان: ۱۲۷ - ۱۲۸)	تو دور و من از تو نیز هم دور

نتیجه‌گیری

یکی از عناصری که در داستان به شخصیت‌پردازی یاری می‌رساند، گفت‌وگو است. «تک‌گویی» نیز یکی از شیوه‌های بیان سخنان شخصیت‌هاست. این تک‌گویی‌ها چه به صورت نمایشی باشد یا به صورت تک‌گویی درونی، نشان‌دهنده درونیات (ذهن و ضمیر) شخصیت داستانی است؛ از این‌روی نویسنده یا شاعر می‌تواند زوایای پنهان شخصیت‌های داستانی را با این شگرد به خواننده نشان دهد. این شیوه اگرچه به عنوان یکی از عناصر داستانی امروز سابقه چندانی در ادبیات فارسی ندارد؛ اما چنان که دیدیم در لیلی و مجنون نظامی به عنوان اثر داستانی ادبیات گذشته ما نمود دارد و چه‌بسا در دیگر آثار داستانی نیز قابل‌بررسی باشد. یادآوری این نکته نیز خالی از لطف نیست که بررسی آثار گذشتگان با معیارهای امروزی ادبیات شاید در نگاه اول کاری بیهوده و تعصب بار به نظر برسد؛ اما مقایسه آثار ادوار مختلف با یک‌دیگر و دیگرگونه نگرستن به آثار ادبی گذشته می‌تواند مسیر طی شده را به جویندگان بهتر بنمایاند و نقشه راهی از آینده پیشروی ما قرار دهد.

منابع

- اسکولز، رابرت (۱۳۸۳)، *عناصر داستان*، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، نشر مرکز
- حری، ابوالفضل. (۱۳۹۰). وجوه بازنمایی گفتمان روایی: جریان سیال ذهن و تک‌گویی درونی. *پژوهش ادبیات معاصر جهان* (پژوهش زبان‌های خارجی)، ۱۶ (۶۱)، ۲۵-۴۰.
- حسنی جلیلیان، محمدرضا (۱۳۹۷)، «مقایسه تحلیل شخصیت‌پردازی نظامی و دهلوی در گفت‌وگوهای لیلی و مجنون»، *فصلنامه متن‌شناسی ادب فارسی*، شماره سوم (پیاپی ۳۹)، ۵۵-۷۲
- صرفی، محمدرضا و اسفندیاری، مهسا (۱۳۹۱). انواع تک‌گویی در منظومه‌های عطار، ادب و زبان، سال ۱۵، شماره ۳۲، صص ۱۲۹.
- معین‌الدینی، فاطمه. گونه‌های تک‌گویی در مثنوی. *پژوهش‌های ادبی*. ۱۳۸۷؛ ۵ (۲۱): ۱۳۳-۱۵۶.
- مندنی‌پور، شهریار (۱۳۷۷)، *دل‌دلدادگی*، تهران، انتشارات زریاب
- موحدی، محمدرضا (۱۳۸۶)، «بررسی عناصر داستانی در *خمسه نظامی*»، *دوفصلنامه تخصصی علوم ادبی*، شماره ۵، ۱۲۵ - ۱۵۵
- میرصادقی، جمال (۱۳۹۴)، *عناصر داستان*، تهران، نشر سخن
- نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۷۶) *لیلی و مجنون*، به تصحیح حسن وحید دستگردی، تهران، نشر قطره.

A Comparison of Romantic Monologues in Nizami's *Layla and Majnun* and *Del-e Deldadgi* by Shahriar Mandanipour

Abstract:

In this study, one type of dialogue—monologue—in Nizami's *Layla and Majnun* is examined and compared with the romantic monologues in *Del-e Deldadgi* by Shahriar Mandanipour. Using a descriptive-analytical approach, this research explores the extent to which monologue serves as a technique for expressing the inner emotions and feelings of a fictional character. It also investigates the differences and similarities in the use of this technique in two distinct periods of Persian storytelling and how Nizami and Mandanipour have employed this narrative tool. Additionally, the study reveals another unique application of monologues in Nizami's *Layla and Majnun*: the expression of a character's inner states through vocalization, transforming the lover and beloved's songs into two-sided dialogues. Overall, the findings indicate that while monologue, as a modern narrative element, does not have a long history in Persian literature, it is notably present in Nizami's *Layla and Majnun* as a literary work of our past.

Keywords: Nizami, *Layla and Majnun*, Monologue, *Del-e Deldadgi*, Mandanipour

کاربرد زبان در تعلیم و تربیت از منظر سعدی

عرفان هامون‌نورد

دانشجو کارشناسی رشته آموزش زبان و ادبیات فارسی

Erfan. hamon.1384@gmail.com

فاطمه ساجدی بازخانه

دانشجو کارشناسی رشته آموزش ابتدایی

Fateme.sajedi.1383@gmail.com

چکیده

حکیمی است فرزانه، عارفی است وارسته، نویسنده‌ای است مردمی و شاعری در حد اعلای فصاحت و بلاغت که آثار وی چه منظوم و چه منثور در برگیرنده اندیشه‌های والای تربیتی این اندیشمند توانا و عارف روشن ضمیر و معلم اخلاق است. آشنایی سعدی با فرهنگ و معارف اسلامی جلوه‌ای خاص به آثار گران سنگ وی بخشیده است. او به عنوان یک فیلسوف ارزشمند به بررسی اخلاق و نقش آن در مناسبات انسانی و اجتماعی می‌پردازد. پژوهش حاضر به روش مروری کتابخانه‌ای انجام شده است که هدف هدف از آن بررسی کاربرد زبان در تعلیم و تربیت از منظر سعدی بود. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که سعدی هماهنگی بین وراثت و محیط را مؤثر در تعلیم و تربیت می‌داند. وی نه محیط گرای مطلق و نه توارث گرای مطلق نیست بلکه این امور را نسبی می‌داند و برای آن حد و مرزی قایل است. وی اعتقاد دارد در امر تعلیم و تربیت عواملی چون جوهره و هویت افراد، تجربه، زمان، خواسته‌ها و تمایلات، توجه، موقعیت‌ها و... تأثیر فراوان دارد و تا زمینه‌های روحی و روانی در افراد فراهم نگردد، تعلیم و تربیت عملاً صورت نخواهد گرفت.

کلیدواژه‌ها: تعلیم و تربیت، زبان، سعدی.

مقدمه

امروزه دغدغه فکری بسیاری از اندیشمندان حوزه‌های مختلف معرفت بشری از فلسفه و روان‌شناسی گرفته تا علوم اجتماعی و سیاسی، حول ناشناخته‌ترین جنبه وجودی انسان یعنی زبان تمرکز یافته است. چرخش زبانی در فلسفه یا تمرکز مطالعات فلسفی بر موضوع زبان و کارکردهای آن موجب شده که بسیاری از اندیشمندان حوزه‌های علوم انسانی به موضوع زبان بیش از پیش توجه نمایند اکنون بسیاری از متخصصان علوم انسانی مترصد بهره‌گیری از دانشهای روز افزون زبانی در حوزه‌های تخصصی خود هستند. قوه ناطقه انسان از شگرف‌ترین توانمندیهای آدمی است که بسیاری آن را وجه تمایز اصلی انسان از دیگر موجودات دانسته‌اند این استعداد انسانی علاوه بر زمینه‌سازی درک و فهم انسان از خود و محیط پیرامون، موجب خواهد شد که آدمی با برقراری ارتباط با هم نوعان خود به جنبه اجتماعی وجود خویش تحقق بخشد.

در تعلیم و تربیت اگر هدف، جامعه باشد این افراد هستند که به وسیله آن‌ها باید طرح‌های خاص اخلاقی، اقتصادی و سیاسی پیاده شود. افراد باید آموزش ببینند و طوری پرورش پیدا کنند که همین طرح‌ها را در اجتماع پیاده کنند (مطهری، ۱۳۷۶: ۱۲۰). ثابت است اگر تمام مردم درصدد بر می‌آمدند که بدی‌های دیگران را انجام ندهند، نیازی به معلم نداشتند، هم‌چنان که شخصی از حضرت عیسی (ع) پرسید: «چه کسی تورا ادب کرد؟» فرمود: «کسی به تأدیب من برخاست جز اینکه نادانی نادان را ملاحظه و از آن خودداری کردم (فیض کاشانی، ۱۳۶۹: ۲۸). اگر تربیت، انتقال آگاهی و دانش و معرفت، توسط بزرگان و استادان به تربیت پذیران است، اگر دانش و بینش، گنجی است که در اختیار صاحب نظران و استادان و مربیان است، راز دست یابی به این سرمایه علمی و معنوی و به طور کلی کلید در گنج صاحب سخن و صاحب علم و تجربه در درجه نخست «پرسیدن» است و بر این اساس کوتاه‌ترین راه برای رسیدن به دانش و معرفت، در دو کلامه خلاصه می‌شود: «پرس تا بدانی» (ترابی، ۱۳۷۶: ۱۴۰). سعدی به گواهی آثارش به‌ویژه گلستان و بوستان، بیش از اغلب شاعران و سخن‌روایان خاور زمین در بند تعلیم و تربیت افراد بوده و نظریات تربیتی و اخلاقی خود را به وجهی پی گیر و جدی و در عین حال روشن و رسا بیان کرده است. تأکید بر اهمیت تعلیم و تربیت تا آنجا پیش رفته است که مراکز آموزش و پرورش آن روز؛ یعنی «مدرسه»‌ها را بر «خانقاه» و کانون‌های تجمع اهل طریق که در آن روزگار نامی و آوازه‌ای داشته‌اند برتر شمرده است (همان: ۱۳۸).

فرهنگ وبستر (۲۰۰۴) زبان را وسیله منظم ارتباط و انتقال عقاید و احساسات به وسیله کاربرد نشانه‌ها، اصوات حرکات و یا علامات متداولی که دارای مفاهیم معلومی، هستند، تعریف نموده است.

سوسور (۱۹۸۳) زبان را نظامی از نشانه‌ها دانسته که باید در علم نشانه‌شناسی که بخشی از روان‌شناسی اجتماعی است مورد بررسی قرار گیرد. او از یک سو زبان را نظامی نشانه‌ای دانسته و از سوی دیگر به جای توجه به زوایای فردی ذهنی و روان‌شناختی، زبان جنبه اجتماعی آن را نیز مدنظر قرار می‌دهد.

زندگی (۱۳۸۴) زبان را نظامی منسجم از قواعد و نشانه‌های قراردادی آوایی میداند که به صورت خلاق و بدون وابستگی به زمان و مکان در جوامع انسانی، ایفاگر نقشهای متعددی بوده که مهم‌ترین آن‌ها نقش ارتباطی است.

وارداگ (۱۹۷۲) زبان را نظامی از نشانه‌های صوتی اختیاری میداند که به منظور ایجاد ارتباط میان انسانها به کار میرود در اینجا منظور از عبارت نشانه‌های صوتی اختیاری همان نظام نشانه‌ای است که از قواعد و قراردادهای آوایی تشکیل شده‌اند. به رغم تعاریف متعدد ارائه شده از زبان توسط صاحب نظران جالب آن است که همه آنان عمدتاً

زبان را از جنبه اجتماعی و ارتباطی مورد ملاحظه قرار داده و مهم ترین نقش آن را برقراری روابط میان انسانها دانسته‌اند بنابراین در مقاله حاضر نیز بر همین جنبه ارتباطی تأکید شده و زبان را عبارت از نظامی از نشانه‌ها می‌دانیم که وسیله برقراری ارتباط و انتقال عقاید و احساسات است. در این جا اگر منظور از مفهوم ارتباط، گسترده‌تر شده و تمام گونه‌های ارتباط انسانی ارتباط با خود ارتباط با دیگری ارتباط با طبیعت و ارتباط با خدا را نیز مدنظر داشته باشیم، باز هم زبان نقش واسطه و قوام دهنده ارتباطها را بر عهده خواهد داشت. نشانه‌های کاربردی زبان می‌تواند صوتی یا غیرصوتی (فیزیکی) باشد در واقع زبان کلامی و زبان غیر کلامی هر دو می‌توانند در این تعریف بگنجانند. اکنون با عنایت به عنوان نوشتار حاضر توجه اصلی مقاله معطوف به جایگاه زبان در نوع خاصی از ارتباطات انسانی، یعنی تربیت بوده است. اندیشمندان برای کاوش در خصوص پدیده زبان به منظور افزایش و گسترش دانایی‌های انسان از دو رویکرد عمده تجربی و فلسفی استفاده نموده‌اند. رویکرد تجربی عمدتاً پیرامون بررسی و مطالعه علمی ماهیت و کارکردهای پدیده زبان و چگونگی ارتباط این پدیده با پدیده‌های دیگر است؛ در حالی که، در رویکرد فلسفی به بررسی عمیق ماهیت معنایی زبان و نحوه ارجاع آن پرداخته شده است (فرهنگ وبستر، ۲۰۰۴).

رویکرد کاوش تجربی منجر به دانش زبان‌شناسی به معنای مطالعه علمی زبان شده است. در این حوزه، موضوعات، مسائل و تقسیم‌بندی‌های مختلفی وجود دارد زیر رشته‌های این دانش را در سه گروه عمده جای داده‌اند گروه اول شامل زیر رشته‌هایی است که به منابع زبان و تحلیل آن‌ها مربوط می‌شوند و مراد از منابع زبان اجزای سازنده‌ای چون اصوات گفتاری، واجها، تک واژه‌ها و واژه‌ها، جمله‌ها و معانی بوده و زبان را به عنوان ابزاری برای بیان مافی الضمیر آدمیان ارتباط با دیگران تلقی نموده‌اند گروه دوم؛ شامل زیر رشته‌هایی چون زبان‌شناسی، عصبی، زبان‌شناسی روانی، زبان‌شناسی اجتماعی و زبان‌شناسی شناختی بوده که موضوع بحث هر یک از آن‌ها پیوند زبان با پدیده‌های دیگر است. سومین گروه؛ شامل زیر رشته کاربرد زبان بوده و کاربردشناسی زبان نام دارد. پرسش اصلی در این جا آن است که زبان در زندگی انسانها چه کارکردهایی دارد؟ رویکرد کاوش فلسفی در سیر تکوین خود حوزه‌ای تحت عنوان فلسفه زبان را به وجود آورده است. هرچند که با توجه به نوظهور بودن این گرایش، نظرات مختلفی درباره حد و مرزهای آن وجود دارد لیکن به طور کلی می‌توان گفت که در این حوزه ماهیت معنا و نحوه ارجاع آن، موضوع اصلی بررسی بوده و به مسائلی چون معناداری، استلزام نام گذاری، صدق و دلالت پرداخته میشود. در این میان حوزه‌های معرفتی دیگری نیز مانند فلسفه زبانی و فلسفه تحلیلی با گرایش‌های فکری متفاوت وجود دارند فلسفه زبانی رویکردی فلسفی است که وضوح و شفافیت بخشی به الفاظ زبان را تنها راه حل مسائل غامض فلسفی میداند و فلسفه تحلیلی عمدتاً با استفاده از شیوه تحلیل منطقی سعی در تجزیه و تحلیل مؤلفه‌ها و گزاره‌های اندیشه و زبان دارد (Halliday, ۱۹۷۹).

تفاوت عمده این دانشهای زبانی با رویکردهای قبلی ذکر شده در این است که رویکردهای قبلی هدف اصلی خود را یافتن دانشی درباره زبان قلمداد کرده و خود زبان برای آن‌ها موضوعیت دارد، در صورتی که رویکردهای اخیر میخواهند با پرداختن به ابعاد و وجوه مختلف زبان مسائل و مشکلات دیگری را بررسی و حل کنند و زبان صرفاً برای آن‌ها مبین راه و روش خواهد بود.

کاوش در پدیده زبان به منظور درک ماهیت کارکردها و کاربردهای آن با استفاده از شیوه‌های مختلف پژوهشی اندیشمندان را به مجموعه دانش‌هایی سوق میدهد که به دلیل وجود یک عامل مرکزی مشترک در تمامی آن‌ها یعنی زبان، می‌توان از آن‌ها با عنوان دانش‌های زبانی یاد کرد. این دانش‌ها که به طور روز افزونی در حال گسترش هستند

در افزایش درک و فهم ما از این پدیده بسیار مؤثرند. مفهوم تربیت از دید صاحب نظران، تعاریف متعددی داشته ولی در مقاله حاضر تعریف اتحادیه بین‌المللی پرورش نو ملاک قرار گرفته است. در این تعریف؛ تربیت عبارت است از فراهم کردن زمینه رشد کامل توانایی‌های هر شخص به عنوان فرد و نیز به عنوان عضو جامعه‌ای مبتنی بر همبستگی و تعاون؛ مقصود از این تعریف نیز آن نوع تربیتی است که از تحول اجتماعی جدایی ناپذیر بوده و حتی از نیروهای تعیین‌کننده این تحول محسوب می‌شود. موضوع اصلی تربیت نفس ناطقه انسانی و هدف غائی آن کمال مطلوبی است که منطبق با حقیقت انسان باشد، ضمن این که برای دستیابی به این هدف غایی اهداف کلی و جزئی نیز در نظر گرفته شده‌اند (Halliday, ۱۹۷۹).

این تعریف از تربیت امروزه به شکل وسیعی گسترش یافته است به طوری که تمامی انسانها را در سنین مختلف در بر گرفته و پای خود را نیز از نهادهای آموزشی فراتر نهاده و تمامی شئون زندگی انسانی در حوزه‌های فردی و اجتماعی را پوشش داده است.

بنابراین، از آنجا که زبان در پرورش قوای فکری و روحی هر جامعه و ارتقا و تکامل یک نسل نقش مهمی را ایفا می‌کند، لازم است مربیان و معلمان در امر آموزش و پرورش، تعلیم زبان را سرلوحه کار خود قرار دهند و با تقویت زبان کودکان، زمینه پذیرش هر نوع دانشی را برای آنان فراهم سازند. آنچه فرا روی خوانندگان قرار می‌گیرد، سعی دارد به بررسی شاخه روان‌شناسانه زبان و نیز نقش آن در تعلیم و تربیت بپردازد. سعدی در آثار گران سنگ خویش بر پرورش روحی و روانی افراد و نقش عقل در تکامل آدمی بسیار تأکید دارد که در این مبحث به مواردی از آن اشاره می‌کنیم:

الف: محیط؛ تعلیم و تربیت

سعدی درباره محیط و آثار آن در رفتار انسانی در موارد مختلف به این موضوع اشاره می‌کند. در شعر زیر، اثر محیط را بر روی فرد به زیبایی ترسیم می‌کند و آن را به باغچه‌ای تشبیه می‌کند که از گل، گل خوشبوی می‌سازد.

گلی خوش بوی در حمام روزی

رسید از دست محبوبی به دستم

بدو گفتم که مشک‌ی یا عبیری

که از بوی دلاویز تو مستم

بگفتا من گلی ناچیز بودم

ولیکن مدتی با گل نشستم

کمال هم نشین در من اثر کرد

و گر نه من همان خاکم که هستم

در این زمینه نیز باید با حدیث نبوی «کل مولود یولد علی الفطرة ان ابواه یهودانه و یُنصرانه و یمجسانه» هم توجه داشت سعدی اعتقاد دارد که محیط سالم و متناسب می‌تواند باعث تغییر هویت افراد شود و آن چه که بی ارزش و پست است در اثر محیط، عزیز و شایسته گردد (ذکر جمیل سعدی، ۱۳۷۳).

جامه کعبه را که می‌بوسند

او نه از کرم پيله نامی شد
با عزیزی نشست روزی چند
لاجرم هم چنو گرامی شد
یادآور می شود چنان چه انسان‌های پاک و وارسته با افراد پلید و ناشایست همراه و هم نشین شوند، ممکن است تحت تأثیر رفتار زشت و ناپسند آنان قرار گیرد و از حالت فرشتگی به حالت دیوانگی و شیطانی تبدیل گردد و فاسد شود.

گر نشیند فرشته‌ای با دیو
وحشت آموزد و خیانت و ریو
از بدان نیکویی نیاموزی
نکند گرگ پوستین دوزی
خلاصه کلام این که اگر انسان با پاکان و نیک سیرتان همراه شود در رفتار وی تأثیر خواهد داشت. انسان‌های پاک دل در محیط فاسد و انسان شرور و مفسد در محیط سالم، تغییر سیرت می دهند و تحت تأثیر تربیتی محیط و جامعه خویش قرار می گیرند، این محیط تربیتی است که انسان هر گونه که بخواهد پرورش می یابد (شیرازی، سعدی، گلستان، ۱۳۶۸).

با بدان یار گشت همسر لوط
خاندان نبوتش گم شد
یا:
پسر نوح با بدان بنشست
خاندان نبوتش گم شد
سگ اصحاب کهف روزی چند
پی نیکان گرفت و مردم شد

ب: وراثت و تعلیم تربیت ؛

سعدی نقش وراثت و استعدادهای خدادادی و فطرتی را در تربیت بسیار مهم دانسته که جنس ناقابل را غیر تربیت می داند؛

چون بود اصل گوهری قابل
تربیت را در او اثر باشد
هیچ صیقل نکو نداند کرد
آهنی را که بد گهر باشد
سگ به دریای هفتگانه بشوی
که چو تر شد پلیدتر باشد
خر عیسی گرش به مکه برند

چون بیاید هنوز خر باشد

سعدی کسانی را که تربیت اولیه نامناسب داشته‌اند و در برابر تعلیم و تربیت جدید استقامت و پایداری می‌کنند و به هیچ وجه حاضر به اصلاح رفتارهای خویش نیستند، به شدت آنان را سرزنش می‌کند و با استفاده از تشبیهات زیبا، به بررسی تاثیر استعداد ذاتی و گوهر وجودی می‌پردازد و می‌گوید:

پرتو نیکان نگیرد هر که بنیادش بد است

تربیت نا اهل را چون گردکان بر گنبد است

عاقبت گرگ زاده، گرگ شود

گر چه با آدمی بزرگ شود

سعدی به عنوان یک معلم برجسته و نمونه اخلاق که هدف وی تربیت انسانی آراسته به صفات نیک اخلاق و خصایل برجسته انسانی و کمالات معنوی است، فرزندان را که محیط در آنان تاثیر ندارد یا در برابر مناسب و شایسته مقاومت می‌کنند و بی تربیت و ناهموار و نامتعادل هستند، نکوهش می‌کند و آنان را از مارگزنده بدتر می‌داند (ترابی، علی‌اکبر، ۱۳۷۶).

زنان باردار ای مرد هشیار

اگر وقت ولادت مار زایند

از آن بهتر به نزدیک خردمند

که فرزندان ناهموار زایند

بر این اساس آیا سعدی محیط گراست یا توارث گرا؟ حقیقت این است که سعدی انسانی متفکر و دارای کلامی نافذ است. بیشتر حکایات و گفته‌های وی به صورت مناظره یا مکالمه دوطرفه است. بنابراین وقتی که به طرفداری از محیط سخن می‌گوید، در حقیقت نقش شخص مخالف با وراثت را بازی می‌کند و آن گاه که از توارث و استعدادهای ذاتی انسان بحث می‌کند، نقش شخص مخالف با محیط را بازی می‌کند. هنرمندی سعدی در امر تعلیم و تربیت این است که انسان باید همواره تعصب را کنار بگذارد و در این گونه مسایل به عنوان شخص سوم وارد عمل شود. مسایل را با دید نقادانه و تیز بینی بشکافد و از این موضوع نتیجه تربیتی مورد نظر را کسب نماید (شیرازی، سعدی، گلستان، ۱۳۶۸).

سعدی برای شخص تربیت شونده بسیار نقش اساسی قائل است وی عقیده ندارد که انسان را هر طور که بخواهیم می‌توانیم تربیت کنیم بلکه تأکید دارد چنان چه مربی مقاومت کند و شخصیت وی قبلاً به طور نامطلوبی شکل گرفته باشد، در آن صورت ایجاد تغییرات در رفتارهای وی بسیار مشکل خواهد بود مگر این که زمینه اصلاح در وی وجود داشته باشد و گرنه در شوره زار هرگز لاله نمی‌روید.

این شاعر بزرگ قطعاً تأثیر محیط را در امر تعلیم و تربیت مهم می‌داند و آن را به رسمیت می‌شناسد و گرنه چه لزومی داشت که سال‌های طولانی از عمر خویش را در سیر آفاق و مسافرت به اقصا نقاط جهان سپری کند. سعدی به ما سفارش می‌کند آنانی که تربیت پذیرند و دارای زمینه‌های لازم برای تربیت هستند باید مورد توجه قرار گیرند و گر نه کسانی که همه چیز را به سخره می‌گیرند و کبر و خود خواهی وجود آنان را فرا گرفته است و رفتارشان غیر قابل تغییر می‌باشد، بیهوده نباید زحمت کشید و اوقات را صرف آنان کرد (ترابی، علی‌اکبر، ۱۳۷۶).

شمشیر نیک از آن بد چون کند کسی
نا کس به تربیت نشود ای حکیم کس
باران که در لطافت طبعش خلاف نیست
در باغ لاله روید و در شوره زار خس

زمین شوره سنبل برنیارد
در او تخم و عمل ضایع مگردان
نکویی با بدان کردن چنان است
که بد کردن به جای نیک مردان
آری لازمه اثر پذیری در محیط مناسب و جدید این است که زمینه عینی و ذهنی قبلی هم فراهم شود.
آهنی را که موریانه بخورد
نتوان برد از او به صیقل رنگ
با سیه دل چه سود گفتن وعظ
نرود میخ آهنین در سنگ
پس برای تربیت درست انسان می بایست استعداد ذاتی و درونی با محیط اجتماعی هماهنگ و هم سو شوند و در
تربیت شونده انگیزه‌ای ایجاد کند تا تعلیم و تربیت در وی مؤثر باشد.

چو کنعان را طبیعت بی هنر بود
پیمبر زادگی، قدرش نیفزود
هنر بنما اگر داری نه گوهر
گل از خارست و ابراهیم از آذر

سعدی را باید مبرز ترین مربیان و معلمان اخلاق ایران خواند. چنانکه او می‌کوشد مسایل اخلاقی تربیتی را نه به عنوان موعظه کننده بلکه تلاش کرده است تا مفاهیم و محتوای زیبای اخلاقی را با تکیه بر قدرت معنوی انسانها مورد ارزیابی قرار دهد و هدفش در این راه تربیت انسانهای نمونه و جامعه‌ای که اگر فاضله نباشد، لا اقل سالم و دور از نقص عمده باشد. موارد تعلیمی سعدی که در آثارش بوفور آشکار است، همه قسمتهایی رل شامل می‌شود که مقصود آنها «آموختن» باشد. از قبیل علم، فلسفه، اخلاق و علوم اجتماعی (شیرازی، سعدی، گلستان، ۱۳۶۸).

سعدی در دو کتاب «گلستان» و «بوستان» یک دوره حکمت عملی را گنجانیده که اسلوب او نه تنها در زبان فارسی بلکه در دیگر زبانها تازگی دارد. از نکات اخلاقی که در قالب پند و اندرز و در کسوتی از الفاظ دلنشین و اشعاری نغز بیان می‌کند. ابایی ندارد که مورد خطاب پادشاه یا اینکه درویشی هم مسلک خودش باشند. به سلطان تعلیم می‌دهد که رضای رعیت و آبادانی کشور، بهترین وسیله دفاعی و بر عکس نارضایتی مردم اخگری است کم شعله که هر دم انتظار خاشاکی دارد تا بر افروزد و ملک و ملت را یکسره در شرار خود بسوزاند.

از طرف دیگر درویشان را می‌ستاید، اما نیرنگ برخی از آنان را نکوهش می‌کند. اسراف و پر خوری آنان هم گاهی به باد استهزاء گرفته می‌شود. درسهای اخلاقی وی در قالب وعظ و خطابه به همین منوال رفتارهای مناسب فردی و اجتماعی ادامه می‌یابد. برای هر کسی شناخت خیر و صلاح را از شر و خلاف و تمیز بین این دو نیز از نظر سعدی از میزانهای اخلاقی و به تعبیری انتخاب اصول صحیح تربیتی و اخلاقی جایگاهی مهم و اساسی دارد. سعدی البته وظیفه مربی را در شناخت این دو عنصر خوب و بد و یا به عبارتی صلاح و خلاف را بسیار موثر می‌داند و معتقد است که معلم وظیفه دارد که نه بطور مستقیم که بصورت غیر مستقیم به طالب علم کمک نماید تا او بتدریج موازین اخلاقی را بشناسد و فرق بین خوب و بد را تشخیص دهد. شاگرد با یاری مربیان امتیازات انسانی را بعد از شناخت، به انتخاب آن پرداخته و از این طریق به تکامل روحی نایل خواهد شد. اما از نظر سعدی معلم باید از دو امتیاز برخوردار باشد. یکی اینکه مقتدر باشد که شاگردان از او حساب ببرند. دوم گفتار او با کردارش یکسان باشد (فروغی، محمدعلی، کلیات سعدی، ۱۳۶۳).

از دیدگاه سعدی هدف تربیت همانست که انسان طوری تربیت شود که بتواند خودش را در اعمال گوناگون با جامعه وفق داده، جنبه‌های عقلانی خود را تقویت نماید. زیرا رشد و تعالی عاطفی و عقلی و اخلاقی و حتی تربیت دینی تنها در سایه داشتن شخصیت عقلانی شکل می‌گیرد. شیخ در مواعظ تربیتی خود اشاره دارد که تنها وسیله‌هایی خود و دیگران عقل است و آنچه عقل را نیرو می‌بخشد، علم است. علم برای عمل کردن و هر علمی که عمل در آن نباشد هم‌چون زنبور عسل است که نیش دارد اما عسل نمی‌دهد. علم بدون عمل از آن جهت که بر مبنای عقل استوار نیست انسان را در یک جا نگه‌میدارد و مانند «خر آسیاب» تنها دور خود می‌چرخد و از جای خویش فراتر نمی‌رود. بنابر این علم بدون عمل فقط نخوت و غرور بوجود می‌آورد.

باید دانست که سعدی در مواعظ عقلانی مانند «اپیکور» شکاک است و اعتقاد دارد که وعظ را باید شنید و سپس آنرا با معیارهای عقل ارزیابی کرد. اگر عقل، سنگینی و یا پر وزنی آنرا تشخیص داد، عمل به آن واجب است. از طرف دیگر سعدی در پذیرفتن مسایل تربیتی و فضیلت‌ها کورکورانه عمل نمی‌کند و نا دانسته نمی‌پذیرد. یعنی نه «فریب دشمن» را می‌خورد و نه «غرور مداح». و این شاید به الگوهای تربیتی سقراط نزدیک است.

اما لازمه رسیدن به موفقیت‌های عقلانی داشتن تخصص و مهارت و به تعبیری «تجربه» می‌باشد. یعنی علاوه بر داشتن عقلی تیز باید مربی دارای تجربه باشد. از نظر شیخ شیراز آموختن علم بدون عمل و تجربه کاری بی ارزش است. زیرا «دو کس رنج بیهوده بردند و سعی بی فایده کردند. یکی آنکه اندوخت و نخورد و دیگری آنکه آموخت و نکرد» (تراپی، علی‌اکبر، ۱۳۷۶).

علم چندان که بیشتر خوانی

چون عمل در تو نیست نادانی

نه محقق بود نه دانشمند

چار پایی بر او کتابی چند

بطور کلی تربیت از نظر سعدی چهار مرحله دارد: ۱-دینداری و رعایت پرهیز گاری ۲-داشتن عقل ۳-دانستن معنی

سخن ۴-اعتماد و اتکا به نفس.

اما اسلوب تربیتی به عقیده سعدی نخستین مورد «اعتدال» است. یعنی در تربیت بیم و امید و یا تشویق و تهدید لازم است همراه یک‌دیگر بکار روند.

درشتی و نرمی به هم در، به است
چو رگزن که جراح و مرهم نه است
درشتی نگیرد خردمند پیش
نه سستی که نازل کند قدر خویش

شیوه تربیتی دیگر از نظر سعدی آنست که شاگرد را باید به سختی عادت داد و واقعیت دشواری زندگی را به او فهماند. این روش در ایران قدیم رایج بوده و کودکان را به دوری از «ناز و نعمت» که نهایتاً به تنبلی و راحتی زیان آور منجر می‌شود سفارش می‌کردند تا در آینده به سختی‌ها و مصایب زندگی خو گرفته و مقاومت نمایند. جامعه امروزی متأسفانه در آموزشها درست بر عکس عمل می‌شود و کودکان را طوری تربیت می‌کنند و سوژه‌های آموزشی را به آنان می‌فهمانند که در آینده تاب مقاومت در برابر مشکلات را نخواهند داشت. مثلاً الگوی گذراندن «هفت خوان» در فرهنگ گذشته ما اسطوره و جایگاهی ارجمند داشته است. لیکن اخیراً کودکان برنامه‌هایی مشاهده می‌کنند که قهرمان داستان با یک اشاره و یا فشار دادن یک کلید عوامل رفاهی مانند: ماشین، خانه و یا باغ به آسانی در اختیار قهرمان قرار می‌دهد که بیشتر به معجزه شبیه است تا یاد دادن مسایل تربیتی. نمونه کامل آن «کاتون»‌های تلویزیونی چنین رسالت اشتباهی را به انجام می‌رسانند. بنابر این از دیدگاه سعدی پرورش استعدادها و کودکان برای مبارزه در زندگی وظیفه «پدران» می‌باشد و اگر در تربیت اطفال غفلتی شود دیگر قابل جبران نخواهد بود. افصح المتکلمین اهمیت تربیت را تا به آنجا رسانده است که به نظر او هرگاه کودکانی سایه پدر بر سرشان نباشد وظیفه تربیت و آموزش آنان به عهده بزرگان و صاحبان مکت است که برایشان پدری کنند (شعار، جعفر، گزیده قطعات سعدی، ۱۳۷۰).

سعدی گوشزد می‌کند که علم بدون عمل کافی نیست و تعلیمات کتابی به تنهایی مفید نبوده و دردی را درمان نمی‌کند. علم بی عمل درخت بی ثمر است که فایده‌ای از آن بر نمی‌خیزد.

نکته بعدی در عقیده سعدی به تربیت که بسیار مهم و در خور توجه است اینکه: باید کودک را از همنشینی بد دور نگاه داشت. زیرا:

گر نشیند فرشته‌ای با دیو
وحشت آموزد و خیانت و ریو
از بدان نیکویی نیاموزی
نکند گرگ پوستین دوزی

توجه به تربیت ابتدا از خانواده آغاز می‌شود و راهی دارالتعلیم شده بدست مربیان و متعلمان سپرده می‌شود. سعدی معتقد است که هر انسانی هوش و استعداد و عادات نیکو و یا زشت را از والدین به ارث می‌برد و بنا بر این کسی که فطرتاً شایسته است تربیت در او تأثیر داشته و کسی که نا مستعد است تربیت در او موثر نیست. کودکان مستعد را هم باید از همان کودکی پرورش داد وگرنه در بزرگی تربیت آنان دشوار خواهد بود:

هر که در خردیش ادب نکنند
در بزرگی فلاح از او برخاست

چوب تر را چنان که خواهی پیچ

نشود خشک جز به آتش راست

عقیده سعدی در برخی مسایل تربیتی چون: تاثیر عوامل ارثی و محیط در رفتار فرد انکارناپذیر می‌باشد. او مانند یک روان‌شناس امروزی علاوه بر تاثیر محیط و وراثت، به عوامل دیگری هم‌چون: تفاوت‌های فردی، تمایلات و خواسته‌ها، نیازها و تجربیات گذشته افراد را موثر می‌داند. کسانی که رذالت را از پدران خود به ارث برده‌اند و یا خوی نا شایسته پدران از زمان کودکی در فطرت آنان تقویت شده باشد، قابلیت تربیت را از دست می‌دهند و «تربیت نا اهل را چون گردکان بر گنبد است» پس انسانها مانند زمین مزروعی هستند که اگر شوره زار باشد، بذرافشانی در آن عملی است باطل. مگر خاک زمین را تبدیل کنند و یا تخمی در آن بیفشانند که شوره زار استعداد پرورش آن تخم را داشته باشد.

زمین شوره سنبل بر نیارد

در او تخم و عمل ضایع مگردان

نکویی با بدان کردن چنان است

که بد کردن بجای نیک مردان

البته با توضیح خود سعدی این مسئله معلوم می‌شود که وی اصل وراثت را در کارهای خیر و شر افراد موثر نمی‌داند بلکه اتلاق تربیت نا پذیری عده‌ای را ناشی از مقاومت متعلم می‌داند که پیش از آن روحش به طور نا مطلوبی شکل گرفته و باصلاح امروزی تربیت غیر اخلاقی در او تثبیت شده است. از این رو تغییر رفتار و جانشین کردن اصول اخلاقی پذیرفته شده به جای آن کاری دشوار و شاید گاهی غیر ممکن به حساب آید. سعدی بیشتر بر محیط تکیه دارد و آنرا مهم می‌داند. سیر و سیاحت سعدی و کسب علم و تجارب ارزنده برترین نمونه اعتقاد وی به محیط است. وگرنه در شیراز می‌ماند و هیچگاه تغییر محیط نمی‌داد. با پذیرش اصل تاثیر گذاری محیط مناسب لازمه اش این است که زمینه عینی و ذهنی قبلی هم باید فراهم شود (شعار، جعفر، گزیده قطعات سعدی، ۱۳۷۰).

آهنی را که موریانه برد

نتوان برد از او به صیقل رنگ

با سیه چه سود گفتن وعظ

نرود میخ آهنی در سنگ

پرتو نیکان نگیرد هر که بنیادش بد اس

تربیت نا اهل را چون گرکان بر گنبد است

عاقبت گرگ زاده گرگ شود

گر چه با آدمی بزرگ شود

«یکی از وزرا پسری کودن بود. پیش یکی از دانشمندان فرستاد که مرین را تربیتی میکن مگر که عاقل شود. روزگاری تعلیم کردش و موثر نبود. پیش پدرش کس فرستاد که این عاقل نمی‌باشد و مرا دیوانه کرد.

چون بود اصل گوهری قابل

تربیت را در او اثر باشد

هیچ صیقل نکو ندند کرد

آهنی را که بد گهر باشد

سگ به دریای هفتگانه بشوی

چون که تر شد پلیدتر گردد

خر عیسی گرش به مکه برند

چون بیاید هنوز خر باشد»

سعدی در مسایل تربیتی عنایتی فراوان به تاثیر محیط بر فرد آموزنده دارد و این نظریه را در جای جای آثارش

گوشزد کرده است. تاثیر پذیری محیط بر فرد در اشعار زیر بخوبی نمایانست که متعلم را به باغچه و گل تشبیه می‌کند:

«گلی خوشبو در حمام روزی

رسید از دست محبوبی بدستم

بدو گفتم که مشکی یا عبیری

که از بوی دلاویز تو مستم

بگفتا من گلی نا چیز بودم

ولیکن مدتی با گل نشستم

کمال همنشین در من اثر کرد

وگر نه من همان خاکم که هستم»

شیخ اجل اعتقاد دارد که محیط سالم و متناسب می‌تواند موجب تغییر اصل و هویت افراد شود و هر چیز پستی در

اثر دخالت محیط به لباسی شایسته در آید.

«جامه کعبه را که می‌بوسند

او نه از کرم پيله نامی شد

با عزیزی نشست روزی چند

لاجرم هم چنو گرامی شد»

در امر تربیت اصلی واضح وجود دارد و آن همنشینی افراد با یک‌دیگر است. امروزه معلمین اخلاق و روان‌شناسان

نیز بر این قضیه صحه گذاشته اند. پس سعدی هم توجه خاصی به همنشینی انسانهای پاک و معصوم با افراد نا پاک و

ناشایست داشته است. انسان از کودکی لوح نا نوشته ایست که قلم محیط بر آن نقش ایجاد می‌کند. پس انسانهای پاک

اگر در محیطی فاسد قرار گیرند و یا برعکس شخصی فاسد و شرور در جامعه‌ای سالم زندگی کند، محیط تربیتی است

که انسان را هر گونه که بخواهد رشد می‌دهد (شعار، جعفر، گزیده قطعات سعدی، ۱۳۷۰).

پ) تأثیر معلّم و مربی

اگر آموزنده‌ای به دانش و گفته‌های خود جامعه عمل نپوشاند و صرفاً در نقش یک موعظه گر ظاهر شود؛ نه تنها کار تربیتی نکرده، بلکه ضد تربیت عمل کرده است. جالب است که همه فراگیران از کنار چنین افرادی بابتی اعتنایی می‌گذرند و اگر به جبر و قهر پای درس و کلاس چنین افرادی بنشینند، حاضر غایب اند. به طور کلی میزان ارزش و اعتبار آموزندگان و تربیت کنندگان به میزان هماهنگی گفتار و کردار آنان بستگی مستقیم دارد. سعدی در گلستان می‌آورد: «فقیهی پدر را گفت: هیچ از این سخنان رنگین دلاویز متکلمان در من اثر نمی‌کند، به حکم آن که نمی‌بینم مرایشان را فعلی موافق گفتار.»

ترک دنیا به مردم آموزند
خویشتن سیم و غله اندوزند
عالمی را که گفت باشد و بس
هرچه گوید نگیرد اندر کس
عالم آن کس بود که بد نکند
نه بگوید به خلق و خود نکند
عالم که کامرانی و تن پروری کند
او خویشتن گم است که را رهبری کند؟

ج) تشویق و تنبیه

باور سعدی آن است که باید در کارهای تربیتی، درشتی و نرمی را درهم آمیخت؛ نه یکسره خشم و خشونت پیشه کرد و نه لطف و نرمی را فقط اختیار نمود. از نگاه سعدی، کار تعلیم و تربیت به کار پزشکان جراح مانند است که برای حفظ سلامت جسم انسان، پاره‌ای از بدن را می‌شکافند و بعد از شکافتن، خود نیز روی آن مرهم می‌گذارند تا درمان شود. در حکایت هجدهم باب هشتم گلستان آمده است: «خشم بیش از حد گرفتن وحشت آرد و لطف بی وقت هیبت ببرد. نه چندان درشتی کن که از تو سیر گردند و نه چندان نرمی که بر تو دلیر شوند.»

درشتی و نرمی به هم در به است
چون فاصد که جراح و مرهم نه است
درشتی نگیرد خردمند پیش
نه سستی که ناقص کند قدر خویش

اگر چه تنبیه در مواردی خاص و ویژه بهترین و شاید تنهاترین وسیله بیداری است؛ در اکثر موارد تشویق بر آن برتری دارد، چون تنبیه اصالت ندارد. پیامبر خدا نیز می‌فرماید: «رحمت من از غضب من پیشی گرفته است». تشویق، اصولاً باعث انبساط خاطر و موجب حسن توانمندی در انسان می‌شود و تشویق است که انسان را در خود شکوفا می‌کند و او را دلگرم می‌سازد و میل به کمال و رشد را در انسان افزایش می‌دهد.

سعدی نیز تشویق را مناسب‌تر و سزاوارتر از تنبیه می‌داند روشن است که تهدید و تنبیه نه تنها کار ساز نیستند بلکه موجب گستاخی و دلیری می‌شوند و انسان را به عکس العمل‌های منفی و غیر منطقی وا می‌دارند. پس فراموش

نکنیم که با هر بیمی و تهدیدی نشانی از امید همراه کنیم و تا جایی که ممکن است از تنبیه پرهیز کنیم و تشویق را جایگزین نماییم.

در باب هفتم بوستان می خوانیم:

به خردی درش زجر و تعلیم کن
به نیک و بدش وعده و بیم کن
نو آموز را ذکر و تحسین و زه
ز تویخ و تهدید استاد، به

(د) رعایت تفاوت‌های فردی

سعدی با اعتقاد به تفاوت استعدادها و اختلافات فردی می پذیرد که ممکن است با تربیتی واحد و یکسان عده‌ای بهره‌ای ببرند و عده‌ای دیگر نه. باید همگان بپذیریم که فرزندان، نوآموزان و دانش آموزان در امر یادگیری و فراگیری بسیار با هم تفاوت دارند. گاهی مطالبی آموزنده و مؤثر ممکن است برای عده‌ای قابل فهم نباشد اگر چه موضوع اختلافات فردی برای همه قابل فهم است، متأسفانه کم‌تر مورد توجه قرار گرفته است.

از نگاه سعدی، دانش آموزان براساس استعداد و توان خود از تعلیم و تربیت بهره می گیرند. سعدی در حکایت ششم از باب هفتم گلستان می نویسد: «پادشاهی پسری را به ادیبی داد و گفت این فرزند توست، تربیتش هم چنان کن که یکی از فرزندان خویش. ادیب خدمت کرد و سالی چند براو سعی کرد و به جایی نرسید و پسران ادیب در فضل و بلاغت منتهی شدند. ملک دانشمند را مؤاخذت کرد و معایت فرمود که وعده خلاف کردی و وفا به جا نیاوردی. گفت: بررأی خداوند روی زمین پوشیده نماند که تربیت یکسان است و طبایع مختلف.

گرچه سیم و زر زسنگ آید همی
در همه سنگی نباشد زر و سیم
بر همه عالم همی تابد سهیل
جایی انبان می کند جایی ادیم

نتیجه‌گیری

اصلی‌ترین بحث زبان، تعلیم و تربیت آن است. اگر زبان کودکان به خوبی سخن نگوید، در مسیر رشد عمومی، رشد اجتماعی و اخلاقی وی مشکلات مهمی ایجاد می گردد و مشکلات تربیتی فراوانی برای خانواده، خود و اجتماع فراهم می سازد. قبلاً نقش زبان در زندگی بشر را متذکر شدیم. این وسیله ارتباطی به قدری مهم است که امروزه متخصصان، زبان‌آموزی را از وظایف مهم آموزش و پرورش می دانند. در تمام کشورهای دنیا، آموزش زبان قسمت عمده برنامه‌های درسی را تشکیل می دهد. زبان در تربیت اندیشه و تفکر آدمی نیز نقش مهمی ایفا می نماید. گفتیم زبان مجرای است که اندیشه از کانال آن عبور می کند و به دیگران انتقال می یابد. شخص هنگامی که با هم‌نوع خود به تبادل افکار می پردازد، می خواهد اندیشه اش را در قالبی زیبا و نیکو بریزد تا به خوبی تفهیم گردد. زبان نه تنها منتقل کننده افکار است، بلکه به پرورش نیروی تفکر کمک می کند. «ژان پیاژه» که از مهم‌ترین روان‌شناسان شناختی است و امروزه کمتر

کتابی در مورد روان‌شناسی وجود دارد که نظرات او را تبیین نکرده باشد، در ارتباط با زبان و تفکر می‌گوید: «زبان به کار فکر کردن می‌آید؛ بدین معنا که کودک به مدد زبان فکر می‌کند و شخص به وقت فکر کردن حرف می‌زند. پس اگر زبان نباشد، فکر کردن هم نخواهد بود. وقتی گفتیم انسان به مدد فکر حرف می‌زند، خواه ناخواه خواهیم گفت به مدد زبان، زندگی می‌کند. پس زبان وسیله زندگی کردن فرد است و جانوران چون زبان ندارند و به عبارت دیگر چون فاقد بیولوژی زبان هستند، از زندگی روانی انسانی دور می‌مانند. بنابراین، تربیت زبان به تربیت تفکر نیز می‌انجامد. معمولاً از طرز سخن گفتن افراد به نوع تفکر آنها نیز می‌توان پی برد. کسانی که سخنان بیهوده و هجو می‌گویند و زبان خود را به هر سخن زشت و ناپسندی می‌آلایند، طرز تفکر و اندیشه خود را نیز نشان می‌دهند. یکی از دانشمندان می‌گوید: «چه زبان و اندیشه را عین هم بدانیم و چه ندانیم، یک چیز مسلم است و آن اینکه در اغلب موارد، اندیشه مستلزم به کار بردن زبان است و چگونگی زبان در چگونگی اندیشه تأثیر بسیار دارد. بنابراین، برای سالم سازی و رشد و گسترش دامنه تفکر باید به سالم سازی و رشد و گسترش زبان توجه فراوانی نماییم. سخنان اخلاقی سعدی با کلماتی منشور و منظوم که خواننده را خوش آید بصورت پند و اندرز و اغلب در لباس تمثیل بیان شده است. در باب هفتم بوستان و گلستان عقاید خود را در مبحث «تعلیم و تربیت» به عامه مردم و علمای تربیتی ابراز داشته است. زیرا می‌داند که انسان در هر سنی نیاز به هدایت و راهنمایی دارد. در آثار سعدی زمانی می‌توان به تناقض گویی حکم کرد که این موارد بر سایر مسائل تربیتی غلبه داشته باشد. ما امروزه مسائل را بر مبنای پیشرفت علم می‌سنجیم و فرضیه و آزمایشات گوناگون را برای شناخت مجهولات معیار قرار می‌دهیم. سوال ایجاست که آیا در مورد دید گاه سعدی در قرن هفتم هم باید به چنین قضاوتی نشست؟ بد نیست اشاره شود که در میان اشعار و حدود ۲۸۹ داستان و جملات کوتاه گلستان تنها پنج مورد تناقض در آثار شیخ یافته‌اند و این موارد اندک نباید مستمسکی برای بهانه گیران قرار گیرد.

منابع

ذکر جمیل سعدی (۱۳۷۳)، مجموعه مقالات و اشعار به مناسبت بزرگداشت هشتادمین سالگرد تولد سعدی، گردآوری کمیسیون ملی یونسکو، در ۳ جلد، چاپ چهارم، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی؛
 ترابی، علی‌اکبر (۱۳۷۶)، جامعه‌شناسی ادبیات فارسی، تبریز: فروغ آزادی؛
 شعار، جعفر، گزیده قطعات سعدی (۱۳۷۰)، مقدمه حسن انوری، تهران، نشر علمی؛
 شیرازی، سعدی، گلستان (۱۳۶۸)، تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: خوارزمی؛
 فروغی، محمدعلی، کلیات سعدی (۱۳۶۳)، چاپ چهارم، تهران: نشر امیر کبیر؛
 زندگی، بهدن (۱۳۸۴) زبان آمو ی. تهران: سمت

Webster (2004). Merriam-Webster's collegiate dictionary, 11th Ed, U. S.
 Saussure, F. (1983). Course in General Linguistics, Harris, R. (Tran). London: Duckworth.
 Wardhaugh, R. (1972). Introduction to linguistics, McGrawhill book co, New York
 Halliday, M. A. K. (1979/1980). Three Aspects of Children's Language Development: Learning Language, Learning through Language, Learning about Language. Oral and Written Language Development: Impact on Schools. Proceedings from the 1979 and 1980 IMPACT Conferences, ed. Yetta Goodman, Myna Hausser, and Dorothy Strickland. Urbana, IL: International Reading Association and National Council of Teachers of English.

کاوش در عناصر فرهنگی بازنمایی شده در سفرنامه‌های عصر صفویه (شاه سلیمان صفوی) با تکیه بر سفرنامه‌های شاردن، تاورنیه، کمپفر، کاری

فرزانه هراتی

دانشجوی ارشد ایران‌شناسی، دانشگاه گیلان

farzaneharati1997@gmail.com

سید مجتبی میرمیران

استادیار گروه ایران‌شناسی، دانشگاه گیلان

mirmiran@guilan.ac.ir

چکیده

آنچه امروز اندوخته فرهنگی ماست و بر اساس آن عمل می‌کنیم ریشه در گذشته و خاستگاه‌های خود دارد. از این منظر، مطالعه فرهنگ و آداب و رسوم پیشینیان می‌تواند در روشن‌سازی وضعیت فعلی نور راهی باشد در سفری پرنشیب و فراز. یکی از راه‌های برافروختن این نور شناخت خود در آینه دیگری است؛ واقعیت‌های فرهنگی پس از گذشت از فرایندهای عمیق ذهن مشاهده‌گر دچار بازنمایی و برساختگی در متن جدید می‌شوند؛ بنابراین آثاری هم‌چون سفرنامه می‌توانند برای شناخت و درک برهه‌هایی کم‌نور مانند صفویه در ایران که آثار تاریخی کمی از خود برجای نهاده، مفید باشد. در این پژوهش به چهار سفرنامه که همگی در انعکاس اوضاع ایران عصر شاه سلیمان صفوی مشترک هستند، پرداخته‌ایم. روش تحقیق توصیفی تحلیلی و با مراجعه به اسناد کتابخانه‌ای و موجود انجام شده است. نتیجه پژوهش حاکی از آن است که ایرانیان آن زمان مردمانی مهربان، منعطف و ساده‌دل بوده، زندگی ساده و معمولی داشته‌اند؛ این نوع زندگی در مقابل تجملات و زینت در دربار صفویه خودنمایی می‌کرده است. در این پژوهش به سایر عناصری مانند پوشش، شغل، مراسم، آیین‌ها و رسوم مردم عادی و دربار نیز پرداخته شده است.

کلیدواژه‌ها: عناصر فرهنگی، فرهنگ، صفویه، سفرنامه.

مقدمه

سفرنامه‌ها یکی از معتبرترین منابع برای شناخت ویژگی‌های اجتماعی و فرهنگی هر جامعه هستند (میرزایی و پروین، ۱۳۸۲: ۸۰). درواقع، یک سفرنامه برداشت شخصی یک سیاح از سرزمینی دیگر و مردمانش، آداب و رسوم و دیده‌ها و شنیده‌هاست (بنی اقبال و حیدری، ۱۳۸۸: ۱۲). فرد سفرنامه‌نویس بعد از بازگشت یا در حین سفر شروع به نوشتن دیده‌ها و تجربیات خود می‌کند که فارغ از بحث راستی‌آزمایی این نوع نوشته‌ها، معمولاً از نظر اطلاعات فرهنگی و تاریخی و اجتماعی منبعی غنی برای پژوهشگران قلمداد می‌شوند. رونق روابط سیاسی و تجاری ایران و اروپا در دوران صفویه، سیاحان زیادی را به ایران کشانید (سپهری، ۱۳۹۴: ۱۶۲؛ اکبری و علایی، ۱۴۰۳: ۶۹)؛ البته بیشتر سفرنامه‌هایی که اکنون در دست داریم مرتبط به دوره قاجار است (حدود ۴۸ سفرنامه)؛ از دوران صفوی مواردی هم چون سفرنامه شاردن، سفرنامه کمپفر، دلاواله و اولتاریوس و برادران شرلی موجود است.

از میان سفرنامه‌های یادشده، چهار سفرنامه شاردن، تاورنیه، کمپفر و کارری در عصر شاه سلیمان به تحریر درآمده و این اشتراک، علت رجوع به این چهار اثر در این پژوهش بوده است. ژان شاردن فرانسوی در طی سفرهای تجاری خود برای فروش جواهرات و سنگ به دربار صفوی، ایران و اوضاع اجتماعی و فرهنگی عصر شاه عباس دوم و شاه سلیمان را به خوبی به تصویر کشیده و از دیده‌ها و تجربیات خود کتابی ده جلدی به دست آورده است (شاردن، ۱۳۳۵). ژان باتیست تاورنیه، جهانگرد فرانسوی که در مجموع نه بار بین سال‌های ۱۶۳۲ تا ۱۶۶۸ به ایران سفر کرد؛ سفرنامه به‌جامانده از وی دوران سلطنت شاه صفی، شاه عباس دوم و شاه سلیمان را روایت می‌کند. تاورنیه در بیان اوضاع سیاسی و اجتماعی ایران آن عصر کم‌وکاستی در نوشتار خود به‌جای نگذاشته است (تاورنیه، ۱۳۸۳: ۸).

انگلبرت کمپفر در سال ۱۶۸۳ با هیئتی پزشکی و روسی وارد ایران شد و به مدت بیست ماه در ایران و اصفهان عصر سلطان سلیمان اقامت داشت؛ نتیجه این سفر سفرنامه‌ای از این محقق آلمانی است که شرح دیده‌ها و تجربیات وی در ایران بوده است (کمپفر، ۱۳۶۳). کارری در سال ۱۱۰۵ ه. ق و مصادف با سلطنت شاه سلیمان صفوی وارد ایران شد. وی یادداشت‌های ارزنده‌ای در خصوص وضعیت مردم آن روزگاران ثبت کرده است؛ همان‌طور که خود کارری نیز بیان می‌کند قلمرو صفویان آن زمان از نظر پهنا وسیع بوده و از شرق با تیموریان و از غرب با عثمانیان همسایه بوده است (کارری، ۱۳۴۸: ۱۵۸).

نکته‌ای که همیشه در بررسی سفرنامه‌ها باید بدان توجه داشت، رعایت حد انصاف و اعتدال است. درست است که با مطالعه این قبیل آثار سعی در شکل‌دهی تصویری از ایران آن زمان داریم، اما باید دانست نویسنده آنچه برایش اتفاق افتاده است روی کاغذ آورده و در این نوع نوشته‌ها معمولاً علل درونی، انگیزه‌ها و عوامل ساختاری کلی بیان نمی‌شود. برای مثال کارری در بازدید از مسجد بزرگ قم، بدین نکته اشاره می‌کند که فردی به استقبال وی آمد و او را برای بازدید راهنمایی کرد، بر خلاف تاورنیه که گفته بود مسیحیان را بدین محل اجازه ورود نیست (همان: ۵۵).

روش به کار گرفته‌شده در این پژوهش روش توصیفی - تحلیلی بوده است؛ منابع در دست شامل متن ترجمه‌شده چهار سفرنامه بعنوان منابع اصلی و سپس مراجعه به دیگر مقالات و پژوهش‌های مرتبط با سفرنامه‌های عصر صفویه هستند که هر یک به نوعی با موضوع این پژوهش ارتباط دارند.

همان‌طور که واضح است اطلاعات وسیعی از وضعیت فرهنگی اجتماعی آن روزگار در سفرنامه‌ها منعکس شده است؛ ابتدا مفاهیم کلی پرتکرار و مشابه از دل هر سفرنامه بیرون کشیده شد و با تحلیل بعدی، مشترکات در گروه‌هایی

تحت عناوین خاص مرتب شد؛ شاکله اصلی این پژوهش همین محورهای پرتکرار در بین سفرنامه‌ها بوده که به خواننده تقدیم می‌شود.

۲. پیشینه پژوهش

درباره سفرنامه‌ها و به‌ویژه عصر صفوی پژوهش‌های مختلفی انجام شده است؛ بهرام‌زاده و دادبخش (۱۳۹۸) پژوهشی دارند با عنوان سفرنامه و سفرنامه‌نویسان عصر صفویه که به تفصیل راجع به سفرنامه‌نویسان و اطلاعات آن‌ها توضیح داده‌اند. نزدیک‌ترین پژوهش به این پژوهش، تحقیقات سپیده سپهری بر فرهنگ و رسوم ایرانیان عصر صفویه است که با تکیه بر دو سفرنامه شاردن و تاورنیه نگارش شده و این ویژگی‌ها را در چند دسته‌بندی خلاصه و ارائه کرده است (سپهری، ۱۳۹۳). نمونه دیگر پژوهشی است از میرزایی و رحمانی که بطور کلی به فرهنگ و شخصیت ایرانیان در سفرنامه‌های خارجی از صفویه به بعد پرداخته و در چند محور کلی این خصایص را دسته‌بندی کرده است (میرزایی و رحمانی، ۱۳۸۷). در کنار این قبیل پژوهش‌های کلی، سایر تحقیقات هر یک از منظر و دریچه‌ی خاصی به موضوع عصر صفویه بر اساس سفرنامه‌ها پرداخته‌اند؛ موسیقی، تجارت، مذهب شیعه، زنان، بهداشت و مدارس و دیگر مقولات آن زمان.

برای مثال، شادجو در پژوهش خود راجع به تجارت در عصر صفوی بر اساس سفرنامه شاردن اطلاعاتی گردآورده است و روند این موضوع را در طول دولت صفوی مورد بررسی قرار داده است (شادجو، ۱۴۰۳). پژوهش دیگری نیز با عنوان تصویرشناسی ایرانیان عصر صفوی از رهگذر بررسی امثال و اصطلاحات فارسی در سفرنامه رافائل دومان در دست است که به طور خاص بر اصطلاحات رایج عصر صفویه و تحلیل آن پرداخته است (صنیعی و قبول، ۱۴۰۱). هم‌چنین کار پژوهشی بخشی بر برنامه‌های آموزشی عصر صفویه که با تکیه بر سفرنامه‌های آن زمان انجام شده، نمونه دیگری در این موضوع است (بخشی، ۱۴۰۱)؛ البته تعداد این قبیل پژوهش‌ها اندک نیست؛ ولی به دلیل پرهیز از تطویل سخن در اینجا به همین نمونه‌ها بسنده می‌کنیم.

۳. عناصر فرهنگی

سیمای فرهنگی عصر صفوی در محورهای گوناگونی بازتاب یافته است که در این بخش به آن خواهیم پرداخت.

۳-۱. مذهب

بر اساس روایت‌های تاریخی، مذهب رسمی ایران عصر صفویه اسلام شیعی بوده است و با رسمی شدن اسلام از سوی دولت، دین نقش مهم‌تری هم می‌یافته و با اندیشه و باور افراد در می‌آمیخته است؛ کاری از وجود این باور در شاهان مسلمان یاد می‌کند که یک شاه صفوی مسلمان هیچ‌گونه برداشت و مصرف شخصی از منبع مالیاتی و وجوه بیت‌المال برای خود قائل نمی‌شد (کاری، ۱۳۴۸: ۸۰) و معتقد بر اصلی بوده‌است که می‌دانیم در مبنای حلال و حرام تعریف می‌گردد. هم‌چنین در این خصوص می‌توان به اتفاق بین مردم و آزادکردن زندانیان اشاره کرد که در زمان بیماری سلطان سلیمان و به جهت بهبود حال و بعد از فوت به جهت آموزش ایشان انجام می‌گردید (همان: ۸۷، ۸۸).

باور به دین اسلام و مذهب شیعه در عمیق‌ترین لایه‌های زندگی مردم عصر صفوی رسوخ کرده بود؛ در جای جای این سفرنامه‌ها از اندیشه مذهبی در زندگی روزمره مردم یا برگزاری مناسبات چه از سوی شاه چه مردم توصیفات به عمل آمده که خود، نفوذ اندیشه اسلامی را تأیید می‌کند. برای مثال، تاورنیه و کاری از عید قربان و مراسم عاشورا مفصلاً توصیفات و جزئیات آورده و کاری از آراستن شتر در محلات و جمع‌آوری خیرات نوشته است (کاری، ۱۳۴۸: ۹۶؛ تاورنیه، ۱۳۸۳: ۸۶-۹۳).

بخشش و خیرات در دین اسلام و نتایج آن یکی از مفروضات و مستحبات است؛ پابندی ایرانیان به این موضوع نیز در سفرنامه هر چهار سیاح بیان شده و باور به این نکته که خیرات موجب آمرزش گناهان، شفای بیماران و گشایش امور می‌شده بین مردم رواج داشته است؛ کاری از مقروضینی می‌گوید که به مساجد متحصن می‌شده و با این کار، از دسترس طلبکاران در امان می‌مانده‌اند (کاری، ۱۳۴۸: ۵۵). کمپفر نیز از موقوفات دینی مردم برای امامزاده‌ها می‌گوید که صرف مخارج نگه‌داری و تأمین معاش متولیان امامزاده‌ها می‌شده است (کمپفر، ۱۳۶۳: ۱۳۴). در واقع بسیاری قوانین و احکام در زندگی جاری مردم تأثیر پذیرفته از مذهب بوده است.

طبیعی است در جامعه مذهبی عصر صفوی، مقام‌های مذهبی برجسته و دارای جایگاه بوده باشند؛ همان‌طور که کمپفر و شاردن فصلی را به روحانیون اختصاص داده‌اند (کمپفر، ۱۳۶۳: ۱۲۱-۱۴۴؛ شاردن، ۱۳۳۵: ۸-۴۰۶-۴۲۰) یا کاری در بیان مقام صدر یا نواب، وی را دارای صلاحیت برای اداره مساجد و قضاوت می‌دانسته که از نزدیک‌ترین افراد به شاه صفوی بوده است (کاری، ۱۳۴۸: ۱۲۹). در سفرنامه تاورنیه نیز از صدر که رئیس شریعت بوده و اداره امور اوقاف بر دوش وی بوده، یاد شده است (تاورنیه، ۱۳۸۳: ۲۵۹). وقفیات نیز هم در بین مردم رواج داشته هم شاهان قسمت اعظم دارایی خود را وقف می‌کرده‌اند (شاردن، ۱۳۳۵: ۸-۴۱۵).

موضوع مهم دیگر که ذکر آن خالی از لطف نیست، وجود ادیان دیگر در ایران عصر صفوی مانند مسیحیت، یهودیت و گرایش‌های صوفیانه است. آن‌طور که از سفرنامه‌ها برمی‌آید، وجود ادیان دیگر در کنار مذهب رسمی اسلام مانعی حس نمی‌شده و این افراد برای برگزاری مراسم خود نیز آزاد بوده‌اند. همان‌طور که هر نویسنده نیز بخش یا فصلی از کتابش را به رسوم دینی غیرمسلمان‌ها اختصاص داده است. کاری به تفصیل فصل هفتم را به رسوم ارامنه پرداخته (کاری، ۱۳۴۸: ۹۷-۱۰۸) یا شاردن که از صوفیان و بیان حالات و مجالس ایشان مفصلاً در فصل پنجم سخن رانده است و البته اشارات وی مبنی بر مغضوب بودن این گروه نزد روحانیون نیز خواندنی است (شاردن، ۱۳۳۵: ۵-۲۷۶-۴۰۷).

۳-۲ مشاغل

آن‌طور که پیداست، در دوران صفوی به دلیل تشکیلات دیوانی گسترده، روادید بیشتر با اروپا و لزوم حکومتی منسجم برای اداره کشور، مشاغل گوناگونی نیز وجود داشته است؛ بنا بر پژوهش کرمی و فرزاد، مشاغل این عصر یا مرتبط و برانگیخته از دستگاه دیوانی و دولتی بوده یا صبغه و ریشه دینی داشته‌اند؛ برخی مشاغل مانند سمساری یا زرگری امروزه هم به همین شکل در بین مردم رواج داشته و گروهی نیز مانند دلاکی یا فصاحی کارکرد خود را در طول زمان از دست داده‌اند (کرمی و فرزاد، ۱۳۹۵: ۱۰). هم‌چنین تاورنیه نیز از سه گروه اهل شمشیر، اهل قلم و اهل صنعت و کشاورزان در فصولی جداگانه و مفصل یاد کرده است (تاورنیه، ۱۳۸۳: ۲۴۳-۲۸۳).

همان‌طور که پیش‌تر هم در نتیجه پژوهش کرمی و فرزاد بیان شد، مشاغل آن زمان طبق مطالعه چهار سفرنامه، دارای دسته‌بندی خاصی است. گروهی از مشاغل وابسته به دربار و حکومت بوده؛ مانند حاکمان ایالات، نظامیان، خواجه‌باشی‌ها و حرم‌سرایان و دیگر افرادی که به نحوی با دربار پیوند می‌خورده‌اند؛ در تقدیم این عناوین متعدد شاه اختیار تام داشته و دربار معمولاً جایی مملو از حسدورزی و سعایت برای کسب مقام بوده است (شاردن، ۱۳۳۵/۸: ۲۳۲-۲۶۵)؛ کاری نیز از فهرست انواع مشاغل در دربار صفوی با ذکر وظایف غافل نمانده است (کاری، ۱۳۴۸: ۸۱-۸۴). در کنار مشاغل دولتی، روحانیون و جامعه‌ی روحانیت نیز به طریقی با دربار در ارتباط بوده‌اند؛ به طوری که متولیان مساجد نیز تحت نظر نواب تعیین می‌شده‌اند (کمپفر، ۱۳۶۳: ۱۲۱).

هم‌چنین پرداختن به شغل و معیشت مردم عادی آن عصر حائز اهمیت است چرا که برای درک فضای فرهنگی اجتماعی یک دوره، مردم نیروی اصلی یک میدان بوده و تعیین‌کنندگی با صفات و خصایصی است که به مردم عادی مرتبط می‌شود. شغل مردم هر ولایت تا حد زیادی تحت تأثیر اقلیم آن منطقه بوده است؛ برای مثال در تبریز صنعتگران و باغبانان را شاهدیم، اصفهان به علت مرکزیت، تجار فراوان و پیشه‌وران و صنعتگران در خود داشته و شهر دیگری مانند بندر لنگه به علت مسیر تجاری خود به هند و عربستان، تجار و صیادان مروارید بسیار در خود جای داده بوده است. در این میان، اصفهان به علت مرکزیت و نقش سیاسی میدان با جای دادن محل جلوس و اقامت شاه و هم‌چنین با تپندگی اقتصادی، وجود مساجد شاه و لطف‌الله، مرکز توجه بین شهرها بوده و بیشترین تنوع شغلی در این شهر به چشم مخاطب می‌نشیند.

تاورنیه از شغل‌هایی با ماهیت پیشه‌وری اعم از کفاشی، آهنگری، صنف کارگران ابریشم‌باف و شغل‌هایی با درآمد کمتر مانند شکسته‌بندزن نام می‌برد (تاورنیه، ۱۳۸۳: ۲۶۶) و کاری نیز در توصیفات از هر شهری، پیشه‌ی غالب مردم آن شهر را برشمرده است؛ برای مثال از صنعتگران تبریز و انواع مختلف مشاغل در بازار اصفهان یاد می‌کند (کاری، ۱۳۴۸: ۳۲، ۷۷، ۸۱). هم‌چنین تجارت خارجی ایران مبتنی بر صدور کالاهایی مانند ابریشم، چرم، روناس، پسته و مربا به خارج از مرزهای ایران و کشورهای اروپایی و هند بوده است (تاورنیه، ۱۳۸۳: ۲۷۱-۲۷۲)؛ این موضوع در سفرنامه‌های دیگر نیز تأیید و تأکید شده است.

شاید بیان دیدگاه شاردن در خصوص وضعیت مشاغل در ایران خالی از لطف نباشد. در فصل هفدهم از مجلد چهارم و ذیل عنوان فنون و صنایع ایران شاردن نکاتی را درباره‌ی نوع مشاغل و روحیه کار جمعی در ایران برمی‌شمرد که به طور خلاصه می‌توان گفت، وی معتقد است ایرانیان بالطبع تنبل و سست هستند و تمایلی به اختراع یا اکتشافات جدید ندارند؛ ابزار کارشان ساده و کم بوده و در نهایت میل به فرمان‌برداری داشته و اعتراض و اجتماعی میان این ملت شکل نمی‌گیرد (شاردن، ۱۳۳۵/۴: ۲۹۴-۲۹۹)؛ البته وی در روشن‌سازی فضای فکری و نبوغ ایرانیان این مطالب را ادا کرده است.

۳-۳ رفتار و عادات زندگی ایرانیان

آن‌طور که از سفرنامه‌نویسان برمی‌آید، ایرانیان افرادی خوش‌برخورد، متمدن و مهربان بوده که رفتاری صلح‌آمیز با خارجی‌ان و پیروان دیگر مذاهب داشته‌اند (کاری، ۱۳۴۸: ۱۴۱-۱۴۲؛ شاردن، ۱۳۳۶/۴: ۱۴۷). شاردن نیز ایرانی‌ها را مردمی دارای طبیعت نرم و سازگار و مؤدب معرفی می‌کند (شاردن، ۱۳۳۶/۴: ۱۴۳). از دیگر ویژگی‌های ایرانیان

می‌توان به در لحظه زندگی کردن و نداشتن فکر به آینده و به نوعی خوش‌گذرانی اشاره کرد که این موضوع با توجه به شرایط خاص اجتماعی و حاکمیت استبدادی تاریخی با فرهنگ ایرانیان گره خورده است (اسماعیلی مهرا و همکاران، ۱۳۹۶: ۷۵). میرزایی و رحمانی از تقدیرگرایی و تسلیم بودن در بین ایرانیان سخن می‌رانند که این خود عامل رکود و تن‌نهادن به قضا و قدر و در نتیجه فقدان عمل‌گرایی بوده است (میرزایی و رحمانی، ۱۳۸۷: ۶۲). در تأکید این سخن، شاردن نیز ایرانیان را افرادی بی‌اعتنا و خون‌سرد نسبت به مصیبت‌ها و آینده می‌شناسد (شاردن، ۱۳۳۶: ۴/۱۴۳).

بسیاری عادات و رفتارها ریشه در دین و تفکر اسلامی ایرانیان داشته است؛ مانند روحیه تسلیم و رضا در برابر مشیت الهی یا اعتقاد به عدالت و عقوبت اخروی (همان: ۵/ ۴۰۸). باور به آمرزش گناهان و ثواب با ساختن مساجد توسط ثروتمندان (کاری، ۱۳۴۸: ۵۴) و بستن حرز به بازو (همان: ۱۳۰)؛ یا باور به نجس بودن کاتولیک‌ها و همراه نشدن در غذاخوردن با ایشان به علت باور به نجس شدن غذا در اثر تماس با فرد کاتولیک (همان: ۳۹)؛ این موضوع در سفرنامه کمپفر هم آمده است (کمپفر، ۱۳۶۳: ۱۷۳).

از عادات دیگر ایرانیان پابندی به رسوم، اعیاد و مناسبات خاص مانند نوروز بوده است. تاورنیه به آداب برگزاری اعیاد در بین مردم و بزرگان اشاره کرده (تاورنیه، ۱۳۸۳: ۲۸۷) و کاری از الزام به این رسم تا جایی می‌گوید که مردم اگر پول هم نمی‌داشته‌اند قرض گرفته تا بتوانند لباس تمیز و نو بپوشند (کاری، ۱۳۴۸: ۱۴۷). کمپفر نیز به جشن و شادی بین مردم در نوروز توجه داشته است (کمپفر، ۱۳۶۳: ۱۸۴).

در حالی که شاردن و تاورنیه از بدکلامی و فحاشی ایرانیان گفته‌اند، کاری اما معتقد است آداب اجتماعی در بین مردم بسیار رایج بوده و دشنام‌دادن در مجامع عمومی مجازات داشته است (کمپفر: ۱۳۹؛ شاردن، ۱۳۳۶: ۴/ ۱۴۹). سیاحان، ایرانیان را افرادی چاپلوس و تملق‌گو به‌ویژه برای کسب مقام و موقعیت در دستگاه دولتی شناخته و از زودباوری و جاه‌طلبی ایرانیان نوشته‌اند (کاری، ۱۳۴۸: ۱۴۲؛ کمپفر، ۱۳۶۳: ۱۷۰). تاورنیه نیز در کتاب خود به این تعارفات و تملقات ایرانیان اشاره کرده است (تاورنیه، ۱۳۸۳: ۲۸۶).

آن‌طور که پیداست، ایران صفویه دارای نظم ساعتی شبانه‌روزی بوده است؛ روز به چهار قسمت تقسیم می‌شده که آغاز هر بخش به جز ظهر را با صدای طبل و نقاره اعلام می‌کرده‌اند (کاری، ۱۳۴۸: ۱۴۶؛ تاورنیه، ۱۳۸۳: ۳۰۵). دانستن این نکته جالب است که قیمت‌ها هفتگی از سوی محتسب، کسی که عهده‌دار امور غذایی بوده، اعلام می‌شده و اگر در این میان کسی تخطی می‌کرد با وی برخورد جدی می‌شده است (کاری، ۱۳۴۸: ۱۳۹).

مردم آن زمان ایران، دارای نام خانوادگی برای نامیدن نبوده و افراد با انتساب به فرد دیگری یا از روی کار و پیشه خود نامیده می‌شده‌اند؛ القابی مانند میرزا یا بیگ هم در این بین استفاده می‌شده است (همان: ۱۴۴؛ تاورنیه، ۱۳۸۳: ۲۸۴). در واقع استفاده از لقب برای نامیدن در دوران صفویه بسیار متداول بوده و بخصوص شاهان و درباریان القاب خاص داشته‌اند. تاورنیه نیز خود از لقب کبیر برای شاه عباس در نوشته‌اش استفاده کرده است (تاورنیه، ۱۳۸۳: ۱۸۸). خرافات در زندگی مردم زمان صفویه نقشی همیشگی داشته است؛ حتی این مسئله در دربار شاهی هم وجود داشته به‌طوری که حتی در کوچک‌ترین امور مانند تعیین ساعت گردش یا ورود به اندرونی از منجمان مشورت گرفته می‌شده است (شاردن، ۱۳۳۵: ۵/ ۱۳۰)؛ باور به سعد و نحس بودن زمان مناسبی برای برش لباس و تاج‌گذاری شاه سلطان حسین (همان: ۹۳) نمونه دیگری از این دست مثال‌ها است.

تاورنیه در سفرنامه خود به این نکته اشاره می‌کند که ایرانیان چه به حکم اجبار یا قناعت، درگیر شکم و تنوع خوراکی‌ها نیستند (تاورنیه، ۱۳۸۳: ۳۰۷). رجب‌پور و اسدی به نقل از اولثاریوس در پژوهش خود می‌گویند: بسیاری از ایرانیان در روز یک وعده کامل نهار ندارند و به مقداری میوه، کره یا پنیر اکتفا می‌کنند (رجب‌پور و اسدی، ۱۴۰۱: ۶). البته این قناعت‌پیشگی در خوراک منتهی به مردم ساده بوده و اعیان و دربار از انواع خوراک‌ها و غذاهای گوناگون و به قول کمپفر تنقلاتی که چون کوه روی هم انباشته می‌شده بهره‌مند بوده‌اند (کمپفر، ۱۳۶۳: ۲۴۲).

۳-۱ ازدواج

طبق آنچه سیاحان تعریف می‌کنند، ازدواج طبق قوانین اسلام اجرا می‌شده و در سن پایین صورت می‌گرفته؛ نکته قابل توجه این است که اگر بچه‌ای از ارتباط با زنی از راه تجارت یا صیغه به دنیا می‌آمده، دارای حقوق قانونی می‌شده است (کاری، ۱۳۴۸: ۱۳۲؛ تاورنیه، ۱۳۸۳: ۳۱۵).

مراسم عروسی نیز تا حد زیادی شبیه به آنچه امروزه تصور می‌کنیم بوده؛ داماد به دنبال عروس رفته و این دو در مشایعت اقوام و نزدیکان به خانه می‌آیند، جالب این است که کاری از مهریه هم صحبت می‌کند و اشاره به داستانی از تاورنیه در سفرنامه‌اش می‌کند که در ادامه گفته او را تصریح می‌کند (کاری، ۱۳۴۸: ۱۳۳)؛ گویا آن زمان هم بزرگان فامیل طی جلسه‌ای مهریه را تعیین می‌کرده‌اند. در مورد طلاق نیز قوانین امروز و آن زمان تفاوتی در اصول ندارند (همان: ۱۳۳).

هم چنین ایرانیان اعتقاد به چندهمسری داشته و مردان کنیزان زیادی را به عقد خود درمی‌آوردند؛ حتی تجارت کنیزکان تاتاری نیز در آن زمان وجود داشته است (همان: ۱۴۹)؛ اما در عین حال نمی‌توان این قاعده را به همه نسبت داد و صرف وجود این قاعده بخصوص در دربار صفوی به معنای رواج آن در بین مردم نبوده است (نظری مقدم، ۱۴۰۲: ۱۱۲). می‌توان در این مقال، از حرم‌سرای شاهی نیز یاد کرد که در سفرنامه شاردن وسعت آن برابر با شهری بوده و دارای قوانین و مقررات مربوط به خود بوده است؛ حکمرانی بر حرم‌سرا بر عهده خواجه‌سرائی بوده و هر قسمت شامل منصب و مقامات خاصی می‌شده است؛ حرم بخش‌های مختص به خود مانند مسجد و حتی گورستان نیز داشته است (شاردن، ۱۳۳۵: ۸؛ ۳۷۵-۳۷۸).

۳-۲ سوگواری

تاورنیه از مناسبات لحظه مرگ تا خاک‌سپاری متوفی کامل توضیح می‌دهد و شیون عجیب زنان، ذکر فضایل اخلاقی متوفی، کسب اجازه از قاضی شهر برای شست‌وشوی مرده تا اندازه قبر و علم بر دوشان و اعتقادات پس از مرگ ایرانیان را که مشابه امروز است، به تصویر می‌کشد (تاورنیه، ۱۳۸۳: ۳۲۱). هم‌چنین شاردن نیز به تعارفات مرسوم در مناسبات خاک‌سپاری اشاره کرده که به معنای درخواست طول عمر و سلامت برای بازمانده‌ها بوده (شاردن، ۱۳۳۵: ۴/۱۶۳)؛ موضوعی که امروزه نیز میان مردم ایران متداول است.

کاری نیز با چشم خود مراسم تشییع و خاک‌سپاری شاه سلیمان صفوی را دیده و نوع آداب این مراسم را به تصویر کشیده‌است. ابتدا خیرات و نذورات در بین مردم پخش‌شده و سپس تختی حامل جنازه شاه از پیش می‌رفته و بدنبالش نفرات اول سیاسی و درباریان قدم برمی‌داشته‌اند و بدین ترتیب جمعیت از پی متوفی و همراه با نوحه‌خوانی

و ناله‌ی روحانیان دنبال می‌شده؛ جالب این که در پس این جمعیت تختی که نوار سبز و قرمز داشته برای پیش آمدهای احتمالی حمل می‌شده است (کارری، ۱۳۴۸: ۹۳).

۳-۴ پوشش

آن‌گونه که کارری نقل می‌کند: «ایرانیان غالباً خوش‌لباس‌اند و سالانه برای این موضوع هزینه زیادی می‌کنند» (کارری، ۱۳۴۸: ۱۳۵). پوشش ایرانیان غالباً پیراهن‌هایی بلند که تا زانو می‌رسیده، بوده که آستین‌های بلند و باریک داشته است؛ روی این جبهه یا پیراهن، لباس دیگری می‌انداخته‌اند که اغلب هم دگمه‌هایش را نمی‌بسته‌اند (تاورنیه، ۱۳۸۳: ۲۹۳). جنس غالب لباس‌ها نخ، حریر یا کتان بوده و این پوشش با چکمه‌هایی ساق‌دار و کلاه‌هایی که با پر یا در میان ثروتمندان با سکه تزئین می‌گردیده، کامل می‌شده است (کارری، ۱۳۴۸: ۱۳۴). شاردن نیز از تنوع رنگ میان لباس‌های ایرانیان سخن گفته و به ناپسند بودن رنگ مشکی در باور مردم اشاره کرده است (شاردن، ۱۳۳۵: ۴: ۲۱۶).

پوشش زن‌ها در این دوران از شلوار، پیراهن بلند و دامنی که روی شلوار می‌افتاده تشکیل می‌شده است؛ زنان موهای خود را می‌بافته و روسری بزرگی که تا بالای شکم می‌رسیده بر سر می‌انداخته‌اند (کارری، ۱۳۴۸: ۹۸، ۱۳۵). شاردن نیز به این حفظ پوشش در زنان اشاره داشته و بیان می‌کند زنان برای بیرون رفتن از خانه روی همه لباس‌ها چادر بلند سفیدی انداخته و فقط مردمک چشمانشان پیدا بوده است (شاردن، ۱۳۳۵: ۴: ۲۱۷). زنان صفویه شلوارهای بلند به پا می‌کرده و کفش زنان و مردان معمولاً شبیه یک‌دیگر بوده است (ولی قوجق و مهرپویا، ۱۳۹۶: ۱۱۵).

در همین راستا، نقوی و مراثنی پژوهشی درباره کلاه‌های مرسوم این دوران انجام داده‌اند که به طور خلاصه می‌توان گفت در عصر صفوی هر کس بسته به جایگاه و مقام اجتماعی خود مدل کلاه یا دستار مخصوصی استفاده می‌کرده است (نقوی و مراثنی، ۱۳۹۱: ۱۵).

۳-۵ خوراک

شاردن و تاورنیه به کم‌خوری و قناعت‌پیشگی در امر غذاخوردن بین ایرانیان سخن رانده و در این خصوص شاردن علت این امر را کم‌تحرکی، نبود تنوع مواد غذایی و مصرف توتون فراوان مردمان عصر صفوی می‌داند (شاردن، ۱۳۳۵: ۴: ۲۳۴). لبنیات، میوه، گوشت و برنج از ترکیبات اصلی خوراک مردم بوده و هم‌چنین در آداب غذاخوری ایران، رضایت از پخت و شکایت‌نکردن بین همگان متداول بوده است (همان: ۲۳۷). از دیگر رسوم مرتبط با این موضوع، مهمان‌نوازی با همه بوده به طوری که در خانه‌ها به وقت صرف غذا باز بوده و هر کس وارد می‌شده برایش غذا می‌آورده‌اند؛ باقی‌مانده غذا نیز میان نیازمندان پخش می‌شده است (همان: ۲۵۴).

تاورنیه نیز رسم خوان‌سالاری بر سر سفره را عنوان می‌کند به این معنا که آنکه بزرگ‌تر است برای دیگران غذا کشیده و این به معنای نوعی حرمت‌گذاری به وی بوده است (تاورنیه، ۱۳۸۳: ۳۱۳)؛ همین نکته در سفرنامه کارری نیز عنوان شده است؛ به علت ممنوعیت تناول در ظروف نقره و طلا در دین اسلام، ظروف غذای ایرانیان از جنس چینی یا سفالی بوده و فقط شاهان در ظروف زرین غذا می‌خورده‌اند (کارری، ۱۳۴۸: ۴۰، ۱۴۵).

۳-۶ معماری

معماری ایران عصر صفوی را بسته به نوع بنا می‌توان به دو بخش تقسیم نمود؛ نخست عمارت شاهی، ابنیه و بناهای بزرگان و متمولان شهر، مساجد و کاروان‌سراها؛ بخش دوم به معماری ساختمان‌های معمولی، دکان‌ها و خانه‌های مردم اختصاص دارد. در بررسی هر چهار اثر، به توصیف نویسنده از عمارت شاه صفوی و ابنیه مهم برمی‌خوریم و بیان جزئیات ساخت همراه با معماری ویژه به کار رفته در اثر خود حکایت از معماری خاص این دوران دارد.

به طور کلی آنچه شاردن از معماری ایران دیده است، پرداختن به درون و نمای داخلی خانه بوده تا برون و ظاهر آن (شاردن، ۱۳۳۵/ ۴: ۳۱۵). تاورنیه نیز معتقد است ایرانیان به علت تمایل به تجمل، زیباترین اسباب زندگی خود را در قسمت بیرونی خانه قرار می‌دهند (تاورنیه، ۱۳۸۳: ۳۷). برای ساخت خانه از خشت، آجر و گچ آهک استفاده می‌شده و سقف خانه‌ها گنبدی و مدور بوده است (همان: ۳۱۶-۳۲۰) و برای تزئین درون خانه‌ها نیز نقاشی می‌شده است (همان: ۳۲۱).

بیشتر بناها دارای نهر آب و درختان سبز و کشیده و فضای باغ بوده، ساختمان‌ها به طوری طراحی و ساخته می‌شده که از هر طرف در و پنجره‌ها سبب ورود باد به داخل خانه و جریان هوای مطلوب می‌شده است. توصیفات کمپفر از عالی‌قاپو، کاخ چهل ستون و باغ خلوت صفوی همراه با متعلقات می‌تواند یافته‌های بالا را تأیید نماید (کمپفر، ۱۳۶۳: ۲۰۲-۲۲۰). کاری نیز در توصیف از مساجد، به کاشی‌کاری‌های رنگی و نقوش هندسی دیوارها، کنده‌کاری‌های به زبان عربی، شیوه ساخت و حتی پله‌های منبرها توجه داشته و از کاربرد رنگ‌های آبی، لاجوردی و بنفش در کاشی‌کاری‌ها می‌گوید (کاری، ۱۳۴۸: ۲۹). علاوه بر مساجد، معماری ابنیه خاص، کاروان‌سراها و خانه‌های حاکمان و اشخاص شاخص آن زمان نیز توجه کاری را به خود جلب می‌کرده است؛ اغلب خانه‌ها از فضای باغ و بوستان شروع می‌شده و درون هر یک با توجه به شهر و مصالح در دست به نوع خاص و با ذوق و قریحه ساخته می‌شده است. هم چنین نمونه‌های اعلای این توصیفات را می‌توان از فصل پنجم به بعد در توصیف از مساجد، باغ‌ها، کلیساها و محله‌های اصفهان و بخصوص دربار شاه صفوی مشاهده کرد (همان: ۳۶-۴۲).

۳-۶-۱ سیمای شهر و خانه‌ها

هر کدام از سیاحان مورد مطالعه، از مسیر خاصی به ایران وارد شده و لازمه سفر گذشتن از شهرهای متعددی بوده که مبنای بحث فعلی در این بخش است. کاری از شهرهای تبریز، کاشان، قم، اصفهان و شیراز تا بندر لنگه عبور کرده و در وصف هر شهر سیمای شهری، خانه‌ها و نظافت شهر را به تصویر نشانده است؛ برای مثال از زیبایی کاشان، آبادی شیراز و عظمت پاسارگاد بیان می‌کند (کاری، ۱۳۴۸: ۵۸، ۱۷۹، ۱۸۱-۱۹۰).

وجه مشترک در این چهار سفرنامه، پرداختن به اصفهان به عنوان مرکز سیاسی ایران آن روزگار و محل اصلی اقامت در طول سفرشان است. کمپفر در توصیف اصفهان از آب سالم و هوای مطبوع به دلیل درختان و پل‌های فراوان یاد می‌کند؛ هم‌چنین شهر را دارای خیابان‌ها و کوچه‌های عریض می‌داند. کمپفر هم‌چنین از وجود ملیت‌های گوناگون هندی، گرجی، روس و عرب در اصفهان یاد می‌کند که در انتخاب پوشاک، زبان و دین آزاد بوده‌اند (کمپفر، ۱۳۶۳: ۱۸۵-۱۹۸). تاورنیه شهر اصفهان را شهری ناپسند، دارای کوچه‌های تنگ و غالباً کثیف معرفی کرده و مانند دیگر هم‌قطاران اصفهان را نه آن چنان زیبا که بنا بر گفته خود بر پایه واقعیت توصیف کرده است (تاورنیه، ۱۳۸۳: ۴۰-۶۴).

کاری نیز به آبادی اصفهان ناشی از زاینده‌رود و فضای زیبای چهارباغ در کنار بیان بازارهای کثیف و کوچه‌های باریک توجه داشته است (کاری، ۱۳۴۸: ۶۲-۶۷).

شاردن بخش مفصلی از جلد هفتم سفرنامه‌اش را به اصفهان اختصاص داده و آن را شهری زیبا، دارای بناهای مجلل و بازارهای بزرگ و کاروان‌سراهای وسیع می‌شناسد (شاردن، ۱۳۳۵/۷: ۵۶). در توصیف اصفهان، به میدان شاه، کاروان‌سراها، مسجد و بازار شاه و مکان‌های مرتبط با این شهر پرداخته است (همان: ۴۹-۳۳۴). در کنار خانه‌ها، کاروان‌سراها هم به طور منظم توصیف و ترسیم می‌شده‌اند که معمولاً آجری یا سنگی ساخته می‌شده و دارای یک فضای داخلی بزرگ بوده که اتاق مسافران دور تا دور این حیاط جای داشته است؛ توصیفات شاردن از کاروان‌سرای اصفهان در جلد هفتم نمونه‌ای از نوع معماری خاص این قبیل بناها است (همان: ۹۵-۹۷).

۳-۷ بهداشت مردم

در موضوع بهداشت و شست‌وشو، سفرنامه‌نویسانی هم‌چون برادران شرلی (Sherley Brothers) و تکتاندر فون (Tectander Von) به عادت وضوگرفتن ایرانیان اشاره داشته‌اند (رجب‌نژاد و اسدی، ۱۴۰۱: ۸). خود کاری نیز این عادت ایرانیان را این طور بیان می‌کند: «ایرانیان مسلمان قبل از نماز دست و روی خود را با آب جاری می‌شویند» (کاری، ۱۳۴۸: ۱۴۳). هم‌چنین، شاردن در نوشته‌های خود از عادات نظافت شخصی و ناخن‌گرفتن ایرانیان در روزهای جمعه سخن به میان می‌آورد (رجب‌نژاد و اسدی، ۱۴۰۱: ۸). کاری نیز به این نکته توجه می‌کند که در بین مسلمانان رسم است که مرده‌های خود را کنار مساجد شست‌وشو می‌دهند (کاری، ۱۳۴۸: ۲۳). هم‌چنین به کوتاه‌کردن ریش و سبیل در بین مردان هم اشاراتی دارد (همان: ۱۴۳-۱۴۴).

آن‌گونه که از سفرنامه تاورنیه بر می‌آید مردم ایران نسبت به برخی اصول بهداشتی بخصوص زمان عبادت یا غذاخوردن پایبندی خاصی داشته و نسبت به بعضی اصول هم الزام خاصی حس نمی‌کرده‌اند؛ به طور مثال، با آب راکد حوض خانه‌هایشان وضو گرفته در حالی که همان آب راکد منبع کثیفی و بیماری بوده است (تاورنیه، ۱۳۸۳: ۲۹۰) یا بعد مهمانی دست‌هایشان را با آب گرم حتماً می‌شسته‌اند (همان: ۳۱۴). کمپفر نیز از دستمال سفره و ظرفی که مخصوص تخلیه آب دهان مهمانان در پذیرایی‌های دربار بوده صحبت به میان آورده است (کمپفر، ۱۳۶۳: ۲۵۷).

در واقع، بسیاری عادات مردم که جنبه بهداشتی و نظافت داشته با عقاید دینی ایرانیان گره‌خورده بوده است، برای مثال وضو یا غسل و استحمام. در واقع چون شاهان صفوی به برگزاری مناسک و مراسم دینی پایبندی خاصی داشته، از این روی سعی در فراهم‌سازی آب تمیز و امکانات بهداشتی می‌کرده‌اند (ایران‌پور و همکاران، ۱۴۰۱: ۴). از لحاظ تمیزی شهرها، مسئولانی متصدی این امر بوده‌اند؛ اما آن‌ها نیز بیشتر میدان‌ها و جلو خانه اعیان و ثروتمندان اصفهان را تمیز می‌کرده‌اند (کاری، ۱۳۴۸: ۶۴). در خصوص بیماری و بیمارستان هم تاورنیه بیان می‌کند در ایران مانند اروپا بیمارستان خوبی وجود ندارد و فرد یا به طبیب مراجعه می‌کرده یا طبیب به بالینش می‌آمده؛ درمان به روش‌های سنتی انجام و اغلب بی‌نتیجه پایان می‌یافته است (تاورنیه، ۱۳۸۳: ۳۰۳).

۳-۸ تحصیلات و مدارس

سفرنامه‌های شاردن، تاورنیه و کمپفر بیش از سایر نوشته‌ها به وضعیت تحصیل و مدارس ایران پرداخته‌اند؛ این افراد معمولاً نظام آموزشی ایران را با اروپای آن زمان مقایسه می‌کرده و طی این فرایند نظام آموزشی ایران بی‌نظم شناخته می‌شده درحالی که این شناخت عمیق نبوده و ایران آن زمان از نظر آموزشی دارای قوانین و مقررات خاص خود بوده و مدرسان درحوزه تخصصی خود و به روش‌های سخنرانی و پرسش و پاسخ تدریس می‌کرده‌اند (بخشی، ۱۴۰۱: ۶۸). با این وجود تاورنیه ایرانیان را مردمی علاقه‌مند به دانش و با پشتکار در تحصیل شناخته و به تعلیم کودکان در سنین پایین اشاره می‌کند (تاورنیه، ۱۳۸۳: ۲۶۱).

زبان دستگاه اداری و دیوانی ترکی، زبان علم عربی و مردم هم فارسی صحبت می‌کرده‌اند؛ به علت فقدان صنعت چاپ، متون خطی در مدارس مورد استفاده بوده است (کاری، ۱۳۴۸: ۱۴۸)؛ شاردن نیز از خطوط متداول در مدارس ایران که هفت نوع نستعلیق، نسخ، دیوانی و مانند آن‌ها بوده نام برده و از کیفیت تحصیل در مدارس ایران و نپرداختن به پزشکی و حقوق بین ایرانیان نوشته است (شاردن، ۱۳۳۵: ۵ / ۳۷-۵۲).

۳-۹-۱ اوضاع اجتماعی سیاسی

ایرانیان در طول تاریخ خود، همواره حکومت و اعتلای سیاسی را با رنگ مذهب، جایگاهی قدسی پنداشته و بر این عقیده استوار بوده‌اند که شاه، ورای حکومت، منزلتی الهی داشته و سلطنت حق وی است؛ شاید به همین علت است که تسلیم در برابر فرمان شاه و رضا دادن بر قوانین را وظیفه خود قلمداد می‌کرده‌اند؛ این نکته از چشم سفرنامه‌نویسان مورد مطالعه نیز پنهان نمانده همان‌طور که شاردن به این موضوع در جلد هشتم نگاشته خود اشاره می‌کند (شاردن، ۱۳۳۵: ۸ / ۱۳۸).

دربار، محلی بوده است سراسر تجمل و فریب و رقابت برای دستیابی به آنچه بیشتر است؛ کمپفر به این نکته اشاره دارد که هر فردی تلاش می‌کند خود یا آشنایی از خود را به هر نحوی به دربار نزدیک کرده تا بتواند از منافع این کار بهره‌مند گردد (کمپفر، ۱۳۶۳: ۱۷۰). مردم جامعه‌ی ایران که از دربار و مناسبات آن به دور بوده‌اند غالباً سرگرم زندگی خود و درگیر با زندگی روزمره بوده؛ گاهی از مالیات و ظلم حکام به شاه پناه می‌برده و در اغلب موارد بنا بر آنچه سفرنامه‌نویسان می‌گویند مشغول گذران زندگی در لحظه بوده‌اند. در واقع با وجود هزینه‌های زیاد دربار در پذیرایی از مهمانان خارجی و تجملات، مردم غالباً در فقر و نداری به سر می‌برده، خانه‌هایی گلی و محقر و ساده داشته‌اند درحالی که تنها آخور و زین اسب‌های شاهی از جنس طلا بوده است (همان: ۴۱، ۹۳، ۱۱۴).

۳-۹-۱-۱ اطلاعات سیاسی و نحوه حکمرانی

نوع حکومت خاندان صفوی، استبدادی بوده و شاه صفوی بر خوردارترین و با امکانات‌ترین فرد در کشور بوده است (تاورنیه، ۱۳۸۳: ۲۴۱). به طور کلی، دولت صفوی در اموری مانند مذهب، صدور قوانین کلی برای زندگی افراد، اقتصاد و امور نظامی دخالت همه‌جانبه داشته و در حوزه حقوقی و قانون‌مندی شهروندان هم نقشی اجرایی داشته است. اولویت خواست شاه بوده و شاردن در این خصوص بیان می‌دارد البته مردم در همه امور مطیع فرمان شاه خود بوده، مگر هنگامی که شاه خلاف دین به امری فرمان دهد (شاردن، ۱۳۳۵: ۸ / ۱۵۸). وی هم‌چنین از نبود هیئت منظم

دولتی در دربار گفته و در عین حال اشاره می‌کند برای هر امری گماشته و مسئولی تعیین شده تا بدان کار پردازد (همان: ۱۶۳).

بعد از شاه، صدراعظم و سپس حاکمان ولایات در مسند قدرت بوده‌اند. حاکمان هر کدام سپاه و عمارت مخصوص به خود را داشته و از عایدی و مالیات بخشی را به دربار می‌فرستاده‌اند. آن‌طور که کاری می‌نویسد، در مجموع، هشتاد و دو ایالت به دست خوانین و حاکمان اداره می‌شده و لزوم دوام در جایگاه خانی که بسیار مطلوب بوده، ستم‌نکردن بر مردم و راضی نگاه‌داشتن ایشان بوده است (کاری، ۱۳۴۸: ۱۶۹).

درون هر ایالت به مانند دربار شاه، عناوینی بعد از حاکم وجود داشته که هر یک مسئول بخشی از کار ایالت بوده است؛ مانند داروغه یا دیوان‌بیگی که مستقیم از سمت شاه برای اجرای قوانین و نظارت بر کار خان گماشته می‌شده است؛ این مراتب دیوانی و نیز بی‌اطلاعی شاه از وضعیت واقعی حکام زمینه را برای انواع سوءاستفاده‌ها فراهم می‌کرده که از چشم سفرنامه نویسان نیز پنهان نمانده است (همان: ۱۸۰).

یکی از نکات جالب که شاردن بی‌توجه از آن نگذشته؛ این است که شاهان صفوی به رسم پیشینیان خود از افراد غیربومی و غیرایرانی برای مناصب و مشاغل دولتی بهره می‌برده‌اند و اگر کسی به ایران متواری گشته یا در جنگ مغلوب ایران می‌شده، می‌توانسته در دربار ایران واجد شغل و مقام شود (همان: ۱۹۷-۱۹۹). در توضیح از ساختار سیاسی ایران، تاورنیه مفصلاً به سه طبقه پرداخته است که به اختصار درباریان، علما و صنعتگران معرفی می‌شوند (تاورنیه، ۱۳۸۳: ۲۴۳). صدراعظم، نظامیان و دیگر منصبان دربار صفوی همگی در این طبقه قرار می‌گیرند. کاری در فصل ششم از بخش دوم کتاب خود کل نظام سلسله مراتبی و مشاغل درباری و ساختار نظامی را به شرح و تفصیل بیان کرده است و در پایان خود اظهار می‌دارد تشریفات و مشاغل دربار ایران در مشرق‌زمین منحصر به فرد است (کاری، ۱۳۴۸: ۱۶۴-۱۷۰). مناصب دینی و قضات و عالمان در دسته‌بندی دیگر قرار گرفته که معمولاً مورد احترام مردم بوده‌اند و در نهایت مردمان عادی، پیشه‌وران و بازرگانان در جامعه آن روزگاران در کنار القاب و مناصب درباری در کنار یک‌دیگر می‌زیسته‌اند.

از خلال نوشته‌هایی مانند سفرنامه، برخی رسوم دربار روشن و واضح می‌گردد؛ برای مثال کاری به پرورش ولیعهدان در حرم اشاره می‌کند (همان: ۱۰۶) یا تاورنیه و شاردن که به رسم کور کردن جانشینان بالقوه شاه پرداخته‌اند (تاورنیه، ۱۳۸۳: ۲۴۱-۲۴۳؛ شاردن، ۱۳۳۵: ۸: ۱۶۴-۱۶۶). هم‌چنین در بیان وضعیت سیاسی آن عصر از نقش زنان در حرم‌سرا و تأثیرگذاری آنان در تصمیمات شاه صفوی نباید غافل ماند.

۳-۱۰ فراغت

در واقع مفهوم فراغت برای ایرانیان هم به معنای سرگرمی و تفریح بوده است، هم نوعی ورزش و بدن‌آزمایی. شاردن از ورزش‌هایی مانند شمشیربازی، تیراندازی با کمان، سوارکاری و چوگان بین جوانان نام برده و هر یک را برای خواننده تصویر کرده است (شاردن، ۱۳۳۵: ۴: ۱۷۸-۱۸۳). در کنار این ورزش‌ها، شعبده‌بازان، حقه‌بگیران و بندبازانی بوده که در جشن‌ها و مناسبات مردم را سرگرم می‌کرده‌اند. بین خود مردم بازی‌هایی چون تخته‌نرد و شطرنج رایج بوده و کشیدن قلیان نیز از تفریحات مورد علاقه در مرد و زن بوده است.

تاورنیه به نوع خاص تفریح ایرانیان در باغ و طبیعت اشاره داشته که با پهن کردن قالی در باغ و نشستن بر آن تعریف می‌شده؛ بر خلاف اروپایی‌ها ایرانیان به گردش و قدم‌زدن نمی‌پرداخته و ساکن بوده‌اند (تاورنیه، ۱۳۸۳: ۲۸۹). کاری نیز آنچه دیده و نوشته است در راستای تجربیات دیگر سفرنامه‌نویسان بوده و از معرکه‌گیران و بازی‌هایی هم‌چون بازی کمان و کبوتربازی یاد کرده است (کاری، ۱۳۴۸: ۱۴۳). هم‌چنین وی از شکار که تفریح مخصوص شاه صفوی بوده و از تربیت یوزپلنگ و حیوانات درنده به این منظور و برای تفریح شاه سخن گفته است (همان: ۶۹، ۱۴۴).

۱۱-۳ زنان در عصر صفویه

در رابطه با موضوع زنان، باید به حساسیت این گروه در بستر مناسبات فرهنگی و اجتماعی آن زمان توجه شود؛ تنها با توجه به پوشش خاص زنان در عصر صفوی، می‌توان دریافت حوزه زنان و پیرامون آن تا چه حد می‌توانسته از چشم فردی خارجی و غیر هم‌جنس جدا بماند؛ به همین علت است که در سفرنامه‌های این عصر به موضوع زنان کمتر پرداخته شده و آنچه می‌دانیم اطلاعات اندکی از زنان دربار و بخش دیگری از زنان است که در مجالس، به رقصندگی یا تجارت می‌پرداخته‌اند؛ از زنان طبقه متوسط آگاهی چندانی در دست نیست. آنچه می‌توان گفت این است که در حقیقت زنان این دوره، دارای شغل دستگاهی یا مشخصی نبوده و اغلب خانه‌دار می‌شده یا به آرایشگری و قابلمگی اشتغال داشته‌اند؛ گروهی نیز رقاصه‌ها و روسپی‌ها بوده که البته از محل درآمد خود به دولت مالیات پرداخت می‌کرده‌اند؛ زنان دربار نیز به کار سوزندوزی علاقه داشته‌اند (کریمی و فرزاد، ۱۳۹۵: ۱۰).

کمپفر به طبقه‌بندی زنان در حرم‌سرا توجه داشته و از زنانی می‌گوید که در نقاشی، آواز و یا ریسندگی و علم ریاضی ماهر بوده‌اند؛ هم‌چنین از ملکه مادر به‌عنوان نفر اول حرم‌سرا یاد می‌کند (کمپفر، ۱۳۶۳: ۲۲۷). تاورنیه هم‌چنین از وضعیت منفعلانه و مستور بودن زن در خانه نوشته است؛ به طوری که زن چه در حرم‌سرا و چه در خانه، مطیع شوهر بوده و دستاورد خاص دیگری نداشته است (تاورنیه، ۱۳۸۳: ۳۰۰).

۱۲-۳ هنر

در مجموع و با آنچه از هنر معماری، تزیین ساختمان‌ها و نقاشی ایرانیان خوانده می‌شود؛ می‌توان چنین برداشت کرد ایرانیان در هنر به طبیعت روی داشته و هنر نیز در میان ایشان به مانند دیگر مقولات، پیچیدگی نداشته و از سادگی و صداقت روح برمی‌آمده است. همان‌طور که شاردن نیز در این خصوص از مهارت ایرانیان در طراحی گل و برگ در نقاشی‌هایشان می‌گوید (شاردن، ۱۳۳۵ / ۷: ۴۴). هم‌چنین از خط فارسی، نگاره‌های مینیاتور در حواشی نوشته‌ها، موسیقی ایرانیان در جلد پنج و از داستان‌سرایی و شاعری ایرانیان در جلد ششم سفرنامه خود به تفصیل همراه با نمونه و مثال سخن رانده است.

تاورنیه نیز به مانند شاردن بعد از پرداختن به خط و نقاشی، از هنر ملیله‌دوزی و زری‌بافی و مهارت بافت آن در بین ایرانیان سخن گفته و مهارتشان در آمیختن طلا و نقره با پارچه را افزوده؛ هم‌چنین از توضیحات حکاکی نقوش بر فولاد شمشیر و سلاح‌ها نیز خواننده را بی‌بهره نگذاشته است (تاورنیه، ۱۳۸۳، ۲۶۶ - ۲۶۹).

۴ نتیجه‌گیری

با کنار هم گذاشتن اجزای تشکیل‌دهنده این بوم نقاشی، در پایان این پژوهش توانستیم تصویری از ایران عصر صفوی به دست بیاوریم. ایرانی که وسعتی پهناتر از امروز داشته و تنوع مردمانش نیز بیشتر بوده است. نوع نگاه مردم به شاه و رفتار شاه با مردم را دانستیم و حال اگر روزی، جایی بخوانیم که پیرمردی در گذار بود و غافل از همه‌ی سلطان و سپاهش، شاه بر سبیل ملایمت بر وی غضب نگرفت و فرمود تا سپاهیان هر یک سکه‌ای طلا به وی بدهند برایمان دور از ذهن نخواهد بود؛ چرا که با رسم و آداب این زمان، مردم و مناسبات آن زمانی تا حدودی آشنا شده‌ایم.

با این مقدمه، می‌توان از ویژگی‌های کلی مهربانی و ساده‌دلی مردم، پیوند عجیب و قطع‌نشدنی با مذهب، باورهای بر اساس خرافه و انعطاف در برابر شرایط را در ایرانیان آن زمان جست. ایرانی عصر صفوی، فردی است مشتاق به علم و دانستن و البته از این حیث گره‌خورده با فضایی رخوت‌آلود و ساکن. چه‌بسا در تحلیل آنچه به‌عنوان منش جمعی امروزه بحث می‌شود نیاز به رجوع به همین فرهنگ نهادینه‌شده در خود جمعی باشد.

تأکید این پژوهش بر عناصر فرهنگی حاصل از سفرنامه‌ها بوده است، تا جای ممکن تلاش شده است موضوعات مرتبط با زندگی و شیوه آن بیان شود. با این وجود سفرنامه‌ها اطلاعات تاریخی، جغرافیایی و موضوعات دیگر را نیز به تفصیل روشن کرده‌اند؛ برای مثال سیاحان در بازدید از جغرافیای شهری ایران، با کم‌آبی و خشک‌سالی در این کشور آشنا شده و به آن اشاره کرده، یا از لابه‌لای توضیحات و خاطراتشان اسامی و شخصیت‌های اثرگذار جلوه‌گر می‌شود که هر کدام بسته به ذائقه خواننده وی را سیراب می‌سازد.

از نظر پوشش، مذهب، مشاغل و سایر دسته‌بندی‌های ذکرشده در این پژوهش این‌طور می‌توان نتیجه گرفت که جامعه ایران صفوی جامعه‌ای ساده بوده که ارکان اصلی تشکیل‌دهنده‌اش شاه، مذهب و مردم بوده‌اند. صنایع جدید، برنامه‌ریزی و آینده‌نگری نه در مراتب بالا و نه در میان مردم رواج نداشته، سامان‌دهی بهداشت عمومی و تحصیلات صورت نمی‌گرفته و اگر مردم خود بدان پایبند بوده، بر اساس انتخاب شخصی ایشان و احکام دینی صورت می‌گرفته است.

امید است با هشیاری بیشتری نسبت به تاریخ خود قلم روشنی در دست بگیریم و با نور علم و به دور از تعصبات، خود برای شناخت فرهنگ خود قدم برداریم؛ همان‌طور که می‌فرماید: «که یکی چراغ روشن ز هزار مرده بهتر».

منابع

- اسماعیلی مهرا، حمید، بیگدلی، علی، ادریسی، مهری، (۱۳۹۶)، بررسی اخلاق اجتماعی ایرانیان در سفرنامه‌های اروپایی (سفرنامه‌های صفویه و قاجار)، فصل‌نامه علمی پژوهشی تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی، شماره ۲۹: ۷۱-۹۹.
- اکبری، منوچهر، علایی، سعید، (۱۴۰۳)، بررسی محتوایی سفرنامه‌های عصر قاجار، متن‌پژوهی ادبی، شماره ۱۰۱: ۶۳-۸۶.
- ایرانپور، سارا، پاریزی خراسانی، ابراهیم، علی‌رحیمی، صادق، (۱۴۰۱)، وضعیت بهداشت و سلامت در عصر صفوی از دید سفرنامه‌های خارجی، مجله تاریخ پزشکی، ۱۴ (۴۷).
- بخشی، موسی الرضا، (۱۴۰۱)، برنامه‌ها و منابع آموزشی مدارس عصر صفوی بر اساس سفرنامه‌های سیاحان اروپایی، پژوهش‌های تاریخی ایران و اسلام، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، دوره ۱۶، شماره ۲، ص ۵۱-۷۴.
- بنی اقبال، ناهید، حیدری، آزاده، (۱۳۸۸)، تحلیل محتوای سفرنامه‌های ترجمه‌شده سیاحان انگلیسی درباره ایران، فصلنامه دانش‌شناسی، شماره ۶، ۱۱-۲۴.
- بهرام زاده، محمد، دادبخش، مسعود، (۱۳۹۸)، سفرنامه‌ها و سفرنامه نویسان دوره صفویه، مطالعات ایران‌شناسی، ۱۵: ۱-۱۵.
- تاورنیه، ژان باتیست، (۱۳۸۳)، سفرنامه تاورنیه. ترجمه حمید ارباب شیروانی، تهران: نشر نیلوفر.
- رجب‌نژاد، محمدرضا، اسدی، شهربانو، (۱۴۰۱)، بررسی انتقادی از سفرنامه نویسان دوره صفویه در زمینه بهداشت و سلامت، مجله تاریخ پزشکی، ۱۴ (۴۷).
- سپهری، سپیده، (۱۳۹۴)، بررسی مقایسه‌ای بازتاب فرهنگ و رسوم ایرانیان عهد صفوی در سفرنامه‌های شاردن و تاورنیه، فصل‌نامه تخصصی تحلیل و نقد متون زبان و ادبیات فارسی، ۱۶۱-۱۹۰.
- شادجو، مرضیه، (۱۴۰۳)، تجارت ایرانیان عصر صفوی بر اساس سفرنامه ژان شاردن، دوازدهمین کنفرانس بین‌المللی زبان، ادبیات، تاریخ و تمدن - گرجستان، <https://civilica.com/doc/2103731>
- شاردن، ژان، (۱۳۳۵)، سفرنامه شاردن، ترجمه محمد عباسی، تهران: امیرکبیر.
- صنّعی، فرزانه، قبول، احسان، (۱۴۰۱)، تصویرشناسی ایرانیان عصر صفوی از رهگذر بررسی امثال و اصطلاحات فارسی در سفرنامه رافائل دومان، پژوهش‌های زبان و ترجمه فرانسه، ۵(۲)، - 1071. 80372. 2023. 10.22067/rltf.
- کاری، جووانی فرانچسکو جملی، (۱۳۴۸)، سفرنامه کاری، ترجمه عباس نخجوانی و عبدالعلی کارنگ، وزارت فرهنگ و هنر، اداره کل فرهنگ و هنر آذربایجان شرقی.
- کرمی، اعظم، فرزاد، عبدالحسین، (۱۳۹۵)، کتابشناسی توصیفی مشاغل و منصب‌ها در دوره صفویه، کنفرانس بین‌المللی ادبیات و زبان‌شناسی. <https://sid.ir/paper/828085/fa> SID.
- کمپفر، انگلبرت، (۱۳۶۳)، سفرنامه کمپفر، ترجمه کیکاوس جهان‌داری، انتشارات خوارزمی، چاپ سوم، تهران.
- میرزایی، حسین و پروین، امین، (۱۳۸۲)، نمایش دیگری: جایگاه غرب در سفرنامه‌های دوره ظهور مشروطیت، تحقیقات فرهنگی (۹). ۷۷-۱۰۵.
- میرزایی، حسین، رحمانی، جبار، (۱۳۸۷)، فرهنگ و شخصیت ایرانیان در سفرنامه‌های خارجی، فصل‌نامه تحقیقات فرهنگی، شماره ۳: ۵۵-۷۷.
- نظری مقدم، جواد (۱۴۰۲)، چگونگی بازنمایی هویت زن ایرانی در سفرنامه‌های عصر قاجار، فصل‌نامه مطالعات ملی، (۲)، ۱۰۱-۱۲۴.
- نقوی، منیره سادات، مراثی، محسن، (۱۳۹۱)، مطالعه تطبیقی کلاه مردان در سفرنامه‌ها و نگاره‌های دوران صفوی با تأکید بر دیوارنگاره‌های کاخ چهلستون اصفهان، نشریه مطالعات تطبیقی هنر، سال دوم، شماره سوم. ۲-۱۷.
- ولی قوجق، منصور، مهرپویا، حسین، (۱۳۹۶)، مطالعه تطبیقی پوشش زنان در سفرنامه‌ها و نگاره‌های دوره صفویه، دو فصل‌نامه علمی ترویجی پژوهش هنر، شماره ۱۳: ۱۰۹-۱۲۳.

Abstract

What we have today as our cultural heritage and the basis for our actions is rooted in the past and our origins. From this perspective, studying the culture, customs, and traditions of our ancestors can shed light on the current situation, serving as a guiding light in a journey full of ups and downs. One way to kindle this light is to recognize ourselves through the mirror of another. Cultural realities, after undergoing deep processes of the observing mind, are subject to re-presentation and construction in a new context. Therefore, works like travelogues can be useful for understanding and comprehending dimly lit periods, such as the Safavid era in Iran, which left behind few historical traces. This study examines four travelogues that all share reflections on the state of Iran during the reign of Shah Soleiman of the Safavid dynasty. The research methodology is descriptive-analytical, based on library and archival sources. The findings of the study indicate that the people of that time were kind, flexible, and simple-hearted, leading simple and ordinary lives. This contrasts with the luxury and ornamentation that were evident in the Safavid court. The study also explores other elements such as clothing, occupations, ceremonies, rituals, and customs of both ordinary people and the court.

Keywords: Cultural elements, culture, Safavid, travelogue

نقد فرمالیستی شعر گفت‌وگویی معاصر در دو حوزه زبان و زیباشناسی

مرضیه همتی

دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کاشان

marziehhemati@yahoo.com

فاطمه سادات طاهری

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه کاشان

taheri@kashanu.ac.ir

چکیده

این پژوهش با رویکردی فرمالیستی به بررسی اشعار گفت‌وگویی معاصر در دو ساحت، عوامل زبان‌شناسانه و زیباشناسانه می‌پردازد. از آنجاکه زبان گفت‌وگو، رساترین و بهترین ابزار انتقال مفاهیم به مخاطب است، شاعران بسیاری از این شیوه استفاده می‌کرده‌اند، در این میان به کارگیری عنصر گفت‌وگو برای تبیین مفاهیم مختلف سیاسی و اجتماعی، یکی از ویژگی‌های رایج شعر معاصر فارسی است. نگارندگان می‌کوشند به شیوه تحلیلی - توصیفی مبتنی بر شعر گفت‌وگویی معاصر و پاسخ به این پرسش‌های بنیادی که هدف شاعران معاصر از به کارگیری فراوان شیوه گفت‌وگو در شعر چیستو برای برجسته‌سازی سخنان خود از کدام خلأقیت‌های زبانی و شگردهای هنری استفاده کرده‌اند؟، با ذکر شواهد شعری استدلال‌کنند شاعران معاصر برای اثرگذاری بیشتر بر مخاطب و اقناع بهتر وی، به فراوانی از عنصر گفت‌وگو در شعر خویش استفاده کرده‌اند و برای جذب بیشتر مخاطب خود با به کارگیری واژه‌های امروزی، کم‌کاربرد، محاوره و گاه بیگانه و متعلق به لهجه‌ها و گویش‌های غیررسمی، ترکیب‌سازی، باستانگرایی‌های واژگانی و نحوی به برجسته‌سازی زبانی پرداخته‌اند و در سطح موسیقایی درونی از گونه‌های تکرار برای تأکید کلام خویش استفاده کرده‌اند و با به کارگیری تشبیه، استعاره، کنایه‌های عامیانه، تضاد، تناسب، حس آمیزی و متناقض‌نماهای خلأقانه ترکیبی به توسعه معنایی گفت‌وگوهای خویش پرداخته‌اند تا به بهترین وجه ممکن از هنجارهای معمول زبان و منطق طبیعی کلام فاصله بگیرند و با آشنایی زدایی‌های زبانی و معنوی به اقناع درونی مخاطب برای پذیرش اندیشه‌ها و احساسات خود دست یابند.

کلیدواژه‌ها: نقد فرمالیستی، شعر گفت‌وگویی معاصر، برجسته‌سازی زبان، موسیقی درونی، موسیقی معنوی.

۱. مقدمه

گفت‌وگو به معنای ارتباط کلامی بین گوینده و مخاطب، جریانی از معناست که میان دو طرف جاری می‌شود و به فهم تازه منجر می‌شود و افراد و جوامع را به یک‌دیگر می‌پیوندد. طرفین گفت‌وگو به دنبال تبدیل اندیشه‌ها یا اطلاعات خویش را به معرفت مشترک نیستند؛ بلکه می‌کوشند با مشارکت یک‌دیگر چیزی را بیافرینند (خانیک، ۱۳۸۷: ۱۷۲). دیالوگ می‌تواند در میان چندین نفر و اتفاق بیفتد؛ حتی یک شخص هم می‌تواند در درون خود دیالوگ داشته باشد. گفت‌وگو به پیدایش نوعی فهم تازه منجر می‌شود (بوهم، ۱۳۸۱: ۳۲).

هدف از گفت‌وگو، حل مسئله نظری یا رفع مشکلی عملی است و سازوکار گفت‌وگو، فهم سخن «دیگری» است و نه حمله به «دیگری» و نقد او و دفاع از «خود»؛ بدین ترتیب گفت‌وگو، مکالمه‌ای است که شرکت‌کنندگان در آن برای رسیدن به هدفی واحد که حل مسئله مبتلا به همه آنهاست، به فهم و نقد سخن یک‌دیگر می‌پردازند. در فرآیند گفت‌وگو فهم سخن، زمینه‌ساز نقد آن و نقد، سبب وضوح مدعا و حل تدریجی مسئله می‌شود (خانیک، ۱۳۸۷: ۱۷۳). در ادب پارسی، گفت‌وگو همراه با توسعه فرهنگی و سیاسی جامعه و پختگی شعر و نثر رشد کرده است. در ادبیات معاصر، مضامین گفت‌وگو از حوزه اخلاق به حیطه‌های سیاسی و اجتماعی، فرهنگ محاوره و نقد جامعه‌شناسانه و روان‌شناسانه وارد شده است و توصیف در ساختار شعر، اهمیت بسیار دارد. گفت‌وگو در شعر معاصر در خدمت نوعی داستان‌وارگی قرار گرفته است و در محورهای گوناگون؛ یعنی گفت‌وگوهای دوطرفه با مخاطب آشکار یا نهان، گفت‌وگوهای چندجانبه و گفت‌وگوی با خویش‌نمایان می‌شود. شاعران معاصر با بهره‌گیری از عناصر مختلف زبانی و شگردهای ادبی توانسته‌اند با عنصر گفت‌وگو به اقناع مخاطب دست‌یابند و به تحلیل و توصیف بیشتر وقایع و رویدادهای سیاسی، اجتماعی، عاشقانه و فلسفی دست‌یابند؛ زیرا زبان گفت‌وگو، رساترین ابزار انتقال مفاهیم به مخاطب است.

مقاله حاضر می‌کوشد با پاسخ به این پرسش‌ها که شاعران شعر گفت‌وگویی معاصر از کدام عناصر برجسته‌سازی زبانی و عوامل موسیقایی منطبق بر نقد فرمالیستی در اشعار خود استفاده کرده‌اند و هدفشان از به‌کارگیری این عناصر آشنایی‌زدایانه چیست؟ عوامل زبان‌شناسانه و موسیقایی این نوع اشعار را کشف و با ذکر شاهد مثال‌هایی از این اشعار، نقش اقناع‌کنندگی این عناصر در ذهن و اندیشه مخاطب را باز نمایند.

۱-۱. پیشینه پژوهش

فرمالیسم، یکی از نظریه‌های پرکاربرد در حوزه نقد آثار ادبی است و تاکنون کتاب‌ها، مقالات و پایان‌نامه‌های فراوانی درباره آن نوشته شده است. از جمله محققانی که درباره فرمالیسم پژوهش‌های ارزنده‌ای دارد، محمدرضا شفیعی کدکنی است؛ وی در کتاب‌های **صورخیال در شعر فارسی** به طرح مطالب پراکنده‌ای از این مکتب پرداخته و در دو کتاب **موسیقی شعر و رستاخیز کلمات**، آراء و نظریات فرمالیست‌ها را تبیین کرده؛ کوروش صفوی نیز از دیگر پژوهشگرانی است که در کتاب **از زبان‌شناسی به ادبیات**، مباحث فرمالیستی را با نگاه زبان‌شناسانه تحلیل کرده؛ حسین پاینده هم در بخشی از کتاب **نقد ادبی و دموکراسی** به بیان این نظریه پرداخته؛ سیروس شمیسا نیز در کتاب‌های نقد ادبی، نگاهی به سهراب سپهری و نگاهی به فروغ فرخزاد به حوزه نقد فرمالیستی وارد شده است. کتاب‌های **نقد ادبی**، **نظریه‌های**

ادبی و کاربرد آن‌ها در ادبیات فارسی از علی تسلیمی و آیین صورتگری از سهراب طاووسی نیز به نقد فرمالیستی پرداخته‌اند. پایان‌نامه‌های زیادی نیز؛ مانند «فرمالیسم در شعر شفیعی کدکنی» (عبدالله آل‌بوغبیش، ۱۳۸۲)؛ «بررسی تحلیلی مناسبات فرم و معنا در شعر دهه هفتاد» (امیرمهدی هفتجانی، ۱۳۹۳)؛ «نقد و بررسی اشعار نصرت رحمانی با رویکرد نظریه فرمالیست» (عبدالله سمیعی، ۱۴۰۰) و... انجام گرفته است و مقالات متعددی که ذکر آن‌ها موجب اطالاه کلام می‌شود. در زمینه اشعار گفت‌وگویی شاعران معاصر تاکنون پژوهش جامعی انجام نشده است. از آنجاکه عناصر برجسته‌سازی زبانی و عوامل موسیقایی درونی و معنوی در ساختار اشعار گفت‌وگویی و جذب مخاطب و اقناع وی، اهمیت بسیاری دارند، در این مقاله کوشش می‌شود به‌طور مجزا ساختار فرمالیستی اشعار گفت‌وگویی معاصر بررسی - شود.

۲. چارچوب نظری

۲-۱. نقد فرمالیستی

برای بررسی نقش زبان آثار ادبی، آشنایی کامل با کلیات زبان و نقش شعری آن لازم است؛ ولی بهتر است به جای نقش شعری که بخشی از زبان است، نقش ادبی را جایگزین کرد که به‌طور کامل همه زبان را دربرگیرد (رک. صفوی، ۱۳۹۰: ۳۲). در کارکرد و نقش ادبی زبان به ساختمان صوری زبان توجه بیش‌تری می‌شود. (آقابابایی، ایران‌زاده و صفوی، ۱۳۹۵: ۱۶)

این نقش از زبان در دیدگاه‌های اشکولفسکی (V. Shklovsky) و صورتگرایان روس ریشه دارد. صورتگرایان در زبان ادبی به جای زبان «خودکار» یا همان زبان متعارف به دنبال «برجسته‌سازی» زبان یعنی به‌کارگیری غیرمتعارف عناصر زبانی‌اند تا در فرایند انتقال پیام، عناصر زبانی جلب توجه‌کنند. موکاروفسکی (J. moukarovsky) زبان شعر را با زبان هنجار مغایر می‌داند و از نظر او برجسته‌سازی، انحراف از مؤلفه‌های هنجار زبان است (صفوی، ۱۳۹۰: ۳۳ و ۳۴)؛ بنابراین زبان عادی با استفاده از هنجارگریزی و برجسته‌سازی به زبان شعر و به‌طور کلی زبان ادبی تبدیل می‌شود و نقش ادبی زبان، بیشتر از اینکه برای ایجاد ارتباط باشد، برای جلوه‌گری است.

صورتگرایان روس برجسته‌سازی را عامل ایجاد زبان ادبی می‌دانند. به نظر لیچ، زبان ادبی در مقایسه با دیگر گونه‌های کاربردی زبان، پیچیده‌تر و خودارجاع است و خودکاری چندانی ندارد (همان: ۳۶). از نظر وی، برجسته‌سازی اولاً انحراف از قواعد حاکم بر زبان خودکار و ثانیاً افزودن قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان است که به «هنجارگریزی» و «قاعده‌افزایی» تعبیر می‌شوند (ر. ک. همان: ۴۰).

شفیعی کدکنی برجسته‌سازی یا رستاخیز کلمات را در دو حوزه موسیقایی و زبانی دسته‌بندی می‌کند. از نظر وی، موسیقی در نظام واژه‌ها و زبان، موجب رستاخیز واژگان می‌شوند. به نظر او گروه موسیقایی به کمک آهنگ و توازن، زبان ادبی را از زبان هنجار ممتاز می‌کند و عناصر زبان‌شناسانه، مجموعه عواملی هستند که به اعتبار تمایز نفس کلمات در نظام جملات می‌توانند باعث برجسته‌سازی شوند و عواملی چون استعاره، مجاز، ایجاز و... را نیز برای این مورد بیان می‌کند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۷-۳۱).

کارکرد ادبی پیام، ناظر بر جنبه زبان‌شناسانه پیام است. به اعتقاد یاکوبسن زبان ادبی با «حمله و هجوم سازمان‌یافته» آگاهانه به زبان روزمره به‌وجود می‌آید. به نظر یاکوبسن زبان متون «ادبی» خلاف متون «علمی»، رازوار و رمزآلود است؛ بدین ترتیب که هرچه پیچیدگی در این زبان‌ها فراتر می‌رود؛ گویی بر ارزش آن‌ها افزوده می‌شود. زبان در این متون، حضور فعال و پویا دارد و به اندیشیدن برای فهم زبان متن منجر می‌شود و درواقع خواننده باید معنا را از راه تأمل و دقت در پیچیدگی‌های زبان دریابد (ر. ک. احمدی، ۱۳۷۸: ۶۸-۶۹)؛ بنابراین پیچیدگی و دشواری زبان متون ادبی، خواننده را غرق توجه می‌کند و فکر و اندیشه را به سمت معناهای بی‌شمار می‌کشاند و او را جذب می‌کند.

زبان‌شناسان معتقدند زبان در درجه نخست برای ایجاد ارتباط و انتقال پیام به‌کارگرفته می‌شود. پیام، مجموعه‌ای از واژگان است که طبق قواعدی خاص بر روی محور همنشینی در کنار یک‌دیگر قرارگرفته‌اند تا اطلاعاتی را از گوینده به مخاطب برسانند؛ در صورتی که اگر ظاهر پیام، از بار اطلاعاتی آن ارزشمندتر باشد، توجه خواننده به خود پیام معطوف می‌شود و نقش ادبی زبان پویا می‌شود (صفوی، ۱۳۹۰: ۳۷).

۳. نقد فرمالیستی شعر گفت‌وگویی معاصر

۳-۱. عوامل زبان‌شناسانه

واژه‌های سازنده شعر، نقش مهمی در ایجاد شگفتی و لذت و زیبایی حاصل از آن دارند. برخی از واژه‌ها گوش‌نوازند و برخی دیگر ناخوشایند. شاعر در موقعیت‌های گوناگون به هر دو نوع نیاز دارد؛ بنابراین زیبایی واژه در بافت و ساختار شعر جلوه می‌کند. واژه‌ها وقتی با بقیه ارکان شعر مخصوصاً عاطفه، هماهنگ باشند، لذت‌آفرین و زیبایی‌بخش‌اند. به عقیده الیوت در شعر کلمه خوب و بد وجود ندارد این، جای کلمات است که می‌تواند خوب یا بد باشد یعنی ترکیب یا نظام شعر است که کلمات را نازیبا نشان می‌دهد و گرنه همان الفاظ نازیبا اگر در جای خود نشسته باشند، زیباترین جلوه‌ها را خواهند داشت (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۲۷۲). رنه‌ولک نیز می‌گوید: هدف از انواع فنون ادبی، نظیر وزن، تکرار اصوات یا صداها و کلمات و طرز ترکیب اصوات، جلب توجه خواننده به سوی واژه‌هاست (علوی‌مقدم، ۱۳۷۷: ۷۴).

اولین و مهم‌ترین تحولی که همگام با نهضت مشروطه در شعر فارسی رخ داد، تغییر در حوزه واژگان شعری بود. اساسی‌ترین علل پیدایش این امر، افزون‌بر مخالفت جدی با واژگان ادبی مرسوم در شعر کلاسیک، ورود پدیده‌های نوین به ایران بود. شاعر معاصر در گفت‌وگوهای شاعرانه خویش که در فضایی روایی شکل می‌گیرند، می‌خواهد با نزدیکی به زبان طبیعی مردم کوچه و بازار از زبان آن‌ها برای آن‌ها بسراید، همین امر موجب ورود بسیاری از لغات معمولی و گاه مبتذل نیز به شعر می‌شود؛ یقیناً شعر مناظره‌ای نو نیز به‌عنوان بخشی از شعر امروز از این قاعده مستثنی نیست که در ادامه به برخی از موارد آن اشاره می‌شود:

۳-۱-۱. کم‌کاربردها (واژه‌های امروزی)

چگونگی برخورد شاعران پس از مشروطه با واژه‌هایی متعلق به عناصر مدرن و بی‌سابقه در ایران دوگونه بوده‌است: توصیف پدیده‌های نوینی؛ مانند سینما، راه‌آهن، هواپیما، تلگراف و... با زبان، خیال و شیوه بیان کلاسیک به تشویق

عوامل رضاشاهی در دهه‌های اول و دوم سده چهاردهم و به‌کارگیری واژه، قالب و عناصر خیال نوین برای توصیف پدیده‌های جدید (حسن‌لی، ۱۳۸۶: ۱۱۷): مثل:

هلو! ها؟ / صدا نمی‌رسد؟ / گفתי هنوز دوست د... هلو / بی‌فایده است / صدا نمی‌رسد / شاید که سیم‌ها هم سرما خورده‌اند / شاید که / موریانه‌های نو / احشای کامپیوترها را جویده‌اند / هلو! هلو! ها؟ / ... ما نیستیم دیگر این ماشین‌ها هستند / که حرف می‌زنند با هم با تق و توق شاسی‌ها / ما / نیستیم که گپ می‌زنیم (آتش، ۱۳۶۵: ۱۳۶)

وارد کردن واژه‌های غیرادبی در شعر نیز عاملی بود که شاعران دوره مشروطه برای نوجویی زبان شعر از آن بهره می‌جستند. با ظهور نیما این روند در شعر ادامه یافت با این تفاوت که ورود واژه‌های غیررسمی به شعر در ترکیب با سایر اجزاء، کارکردی شاعرانه می‌یافت. علاوه بر نیما شاگردان او نیز به اعتلای هر چه بیشتر این روند افزودند (حسن‌لی، ۱۳۸۶: ۱۲۰). درحقیقت این واژه‌ها متعلق به امور موجود در واقعیت زندگی آن روزگاران و به همان صورت طبیعی در شعر حضور می‌یابند. سرانجام نوع نگرش نیما به هستی، جهان‌بینی شاعران پس از او را به این جانب سوق داد که هر واژه‌ای می‌تواند به عرصه شعر راه یابد و شاعرانه شود:

و اینک چارراه است و چراغ سرخ / نمی‌دیدند. پایین بود سرهاشان، دو تن رکشا / «کجا؟ هش! هشه حیوان!» {پاسبان گوید:} / «نمی‌فهمی؟ چراغ قرمز است این، آدمی یا خر؟» همان شیرین‌زبان گوید. / دو تن رکشا و یک گاری، / زغالش بار / دم آن چارراه و آن چراغ سرخ / به پا برخاسته: در انتظار نوبتند انگار... (اخوان ثالث، ۱۳۷۸: ۱۰۳)

وجود واژه‌های غیرشاعرانه، هم‌چون رکشا، چراغ قرمز، گاری، هش و... در شعر موجب شده است زبان شعر متناسب با جریان گفت‌وگو تغییر یابد؛ هم‌چنین است در شعر زیر:

بستر دو مرد / سرد / گفت راوی: آنچه آنجا بود... / ریخته‌واریخته هر چیز / حاکی از «ای، من گرفتم هر چه در جایش / پتک آنجا و کلنگ آنجای، این هم بیل / (هوم، که چی؟) / اینجا هم از اهرم / بیلک اینجا و سرنده اینجا / (چه نتیجه، هه) بیا / (آخر که) اینهم جای / (خب، یعنی) طناب خط و / (چه) / زنبیل / این همه آلات رنج است، آی، پس اسباب راحت کو؟ (اخوان ثالث، ۱۳۷۵: ۲۹)

۱-۳-۲. واژه‌های محاوره‌ای

پرکاربردترین بخش عناصر زبانی اشعار گفت‌وگویی نو را، واژه‌های محاوره‌ای و روزمره تشکیل می‌دهند. مقصود از واژگان محاوره‌ای، تمامی واژگان محلی، واژگان کودکان، واژگان شکسته، اتباع و به‌ویژه واژگان متعلق به زبان گفت‌وگوی روزمره است (علی‌پور، ۱۳۸۷: ۲۰۷).

شاملو، منظومه‌هایی مانند «پریا»، «دخترای ننه دریا» و... را در مضمون سیاسی و اجتماعی با زبان محاوره و عامیانه سروده است:

بارون میاد جرجر، گم شده راه بندر / ساحل شب چه دوره، آبش سیاه و شوره / آی خدا کشتی بفرست، آتیش بهشتی بفرست / جاده کهکشون کو، زهره آسمون کو / چراغ زهره سرده، تو سیاه می‌گرده / ای خدا روشنش کن، فانوس راه منش کن / گم شده راه بندر، بارون میاد جرجر / بارون میاد جرجر، رو گنبد و رو منبر / لک‌لک پیر

خسه، بالای منار نشسه / لک لک ناز قندی، یه چیزی بگم نخندی / تو این هوای تاریک، دالون تنگ و باریک / وقتی که می‌پریدی، تو زهره را ندیدی؟ / عجب بلایی بچه، از کجا می‌یایی بچه / نمی‌بینی خوابه جوجم، حالش خرابه جوجم / ... (شاملو، ۱۳۸۰: ۱۸۹)

۱-۳-۳. واژه‌های بیگانه

«تغییر ساخت‌های عمومی و نهادهای سیاسی جامعه به سمت شبیه‌شدن به ساختارهای اجتماعی غرب نیز می‌تواند عامل ناگزیر ورود برخی واژه‌های فرنگی به زبان و اختصاصاً به شعر فارسی باشد (علی‌پور، ۱۳۸۷: ۳۶۵). روند به کارگیری واژه‌های بیگانه در شعر فارسی پس از مشروطه نیز ادامه یافت؛ چنانکه لغات متعدد غیرفارسی که در ساختار زبان فارسی به خوبی به‌کاررفته‌اند، دیده می‌شود.

به‌کارگیری واژه‌های بیگانه در شعر فارسی، منحصر به شعر نو نیست؛ چنانکه در شعر کلاسیک، واژه‌ها و ترکیبات عربی یافت می‌شوند در شعر دوره مشروطه بیشتر، اصطلاحات فرنگی از حوزه‌های مختلف در شعر معاصر اجازه حضور یافتند (حسن‌لی، ۱۳۸۶: ۱۳۲).

حضرتش بسیار والا بود / شیک‌پوشی، پاپیون‌مشکی عصای شأن و شوکتمان فروبرده (اخوان ثالث، ۱۳۷۸: ۲۳۸)

گفتم: می‌دانم خشکسالی است / اما در کیف‌های سامسونت هم / یک خروار مضمون ناب خفته است (قزوه، ۱۳۶۹: ۹۷)

۱-۳-۴. اصطلاحات و کنایات عامیانه در زبان شعر گفت‌وگویی

شاعر امروزی بیشتر به دنبال ایجاد رابطه‌ای صمیمی و بی‌واسطه با مخاطب است تا تجربه‌های خود را به او منتقل کند. در شعر معاصر علاوه بر لغات موجود در زندگی مردم، اصطلاحات و کنایه‌هایی که در باورداشت‌های تاریخی، قومی و فرهنگی مردم جامعه ریشه دارند، نیز جایگاه خاصی دارد. بخش عمده‌ای از کنایه‌هایی که در اشعار گفت‌وگویی معاصر به چشم می‌خورد، از زبان عامه امروزی گرفته شده و به علت رواج در بین مردم، جزء فرهنگ آن‌ها شده است؛ مانند:

حال ده ماه است، بی خبر هستم / دربه‌در هستم (یوشیج، ۱۳۷۰: ۱۳۳)

آه برزد گفت با خود / این پسر بیرون شد از دستم، دیگرم از او نخواهد گشت اجاق تیره روشن (همان: ۲۴۵)
رعد می‌ترکد به خنده از پس نجوای آرامی که دارد با شب چرکین (شاملو، ۱۳۸۰: ۱۶۷) از خنده ترکیدن، کنایه ای رایج در زبان غیررسمی و چرکین، صفتی بیانگر شرایط بد اجتماعی است.

من، علف به گوسفندان و به گاوان تو، و برگ‌های نازک تره که قاتق نان کنی (همان: ۸۹۲)

... شاتقی این بار / شیک‌پوشی تازه‌وارد را مخاطب داشت / دزد آقایی که می‌گفتند هفده کامیون تریاک دولت را / یک قلم خورده ست، اما باز هم زنده ست / شاتقی او را مخاطب داشت. / دزد آقا از خطاب شاتقی پرسید «با

بنده ست؟ / من به او گفتم «بلی» آن‌گاه / دزد آقا پوزخندی زد. / که نمی‌شد گفت تف در صورتش افتاده، یا خنده ست؟ (اخوان ثالث: ۱۳۷۸: ۲۳۹)

بخشی از کنایه‌های به‌کاررفته در شعر بیشتر شاعران معاصر، کنایه‌های پرکاربردی هستند که در شعر کلاسیک نیز به‌کاررفته‌اند؛ مانند:

از چه روی این سان حکایت‌ها / رو ترش داری چرا چاکرانت را (یوشیج، ۱۳۷۰: ۲۴۵)
دیروز گردوی تازه دیده ست و چشم پوشیده ست (بهبهانی، ۱۳۸۴: ۸۸۹)
بودن به از نبودشدن، خاصه در بهار / دندان خشم بر جگر خسته بست و رفت (شاملو، ۱۳۸۰: ۱۳۳)

۱-۳-۵. واژه‌های متعلق به لهجه‌ها و گویش‌های محلی

گاهی شاعر، ساخت‌ها یا واژه‌هایی را از گویشی غیر از زبان هنجار وارد شعر می‌کند (صفوی، ۱۳۹۰: ۸۱). این هنجارگرایی در میان شاعران مسلط به گونه زبانی غیر از گونه جغرافیایی خود یا زبانی غیر از زبان مادری‌شان رواج دارد. شاعران معاصر می‌کوشند جهان را از دریچه چشم خود بنگرند و مانند بسیاری از شاعران پیشین، در کاربرد عناصر محیط پیرامون خود به دیده‌ها و سروده‌های شعری پیشین تکیه نکنند. همین امر سبب شده بسیاری از لغات بومی و محلی به عنوان یکی از اجزای دستگاه واژگانی، جزء مهم‌ترین عناصر سازنده شعر باشند و دایره لغات شاعر گسترده‌تر شود؛ به تعبیر بهتر، شاعران واقعیت موجود در محیط زندگی خود را با واژه‌های بومی همان محیط به تصویر می‌کشند؛ مثلاً محمدعلی بهمنی در شعر زیر با عنوان «هوش کجان» چند جمله با لهجه جنوبی آورده است:

«یاروک آ طرف ته بنین / آه... / از من مرا گرفت / نه / از من تو را ربود / راحت بنین مترس / خیره شدم به ساحره‌ای از شکاف دود / شکل ذغال پک‌زده / هم سرخ هم کبود / هوش کجان / هیچ نگفتم / دوباره گفت / در من همیشه تو را داشت می‌سرود» (بهمنی، ۱۳۹۲: ۵۸۵)

۳-۱-۶. ترکیب‌سازی

ترکیب‌ها از سازه‌های زبانی هستند که به گونه‌های مختلف در زبان رواج دارند. سخن‌سرایان توانمند گذشته، همواره با آمیزش واژه‌ها و ساختن ترکیب‌های گوناگون به توسع زبانی و خلق معانی تازه پرداخته‌اند. آفرینش ترکیب‌های تازه، به نو شدن زبان شعر کمک می‌کند و اغلب در ایجاز سخن کارساز است (حسن‌لی، ۱۳۸۶: ۱۶۳).

ترکیب‌سازی‌های شعر گفت‌وگویی معاصر را می‌توان در دو حوزه ترکیب‌های دستوری و بلاغی بررسی کرد:

الف. ترکیب‌های دستوری: شاعر با آمیزش واژه‌ها و ساختن ترکیب‌های اضافی و وصفی گوناگون به توسع زبانی و خلق معانی تازه دست می‌زند:

صخره‌های ساحل مغرب شکست // در میان اشک‌ها، پرسیدمش // خوش‌ترین لب‌خند چیست // شعله‌ای در چشم
تاریکش شکفت // جوش خون در گونه‌اش آتش‌فشاند (ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۱۹-۱۲۲)
در شعر زیر ترکیب وصفی خنده سرد غمزده، نشان از بدی شرایط حاکم بر جامعه است:

وز پس نجوای آرامش // سردخندی غمزده، دزدانه، از او بر لب شب می‌گریزد (شاملو، ۱۳۸۰: ۱۶۶).

در شعر زیر صفت همه‌تلخ علاوه بر ترکیب سازی بدیع، حس‌آمیزی زیبایی را آفریده‌است:

قاصدک! // در دل من همه کورند و کردند // دست بردار از این در وطن خویش غریب. // قاصد تجربه‌های

همه‌تلخ (اخوان ثالث، ۱۳۹۰: ۱۳۶)

سیاهی از درون کاهدود پشت دریاها/ برآمد، با نگاهی حيله‌گر، با اشکی آویزان / به دنبالش سیاهی‌های دیگر

آمدند از راه/ بگستردند بر صحرای عطشان، قیرگون دامن (اخوان ثالث، ۱۳۷۸: ۲۴)

اخوان ثالث با آوردن صفت‌ها یا مضاف‌الیه‌های متوالی یا ساختن کلمات مرکب، افزون‌بر نمایش قدرت ترکیب‌سازی خود، جنبهٔ تخیلی شعرش را می‌افزاید. در نمونهٔ فوق، ترکیب‌های اشک آویزان و صحرای عطشان شخصیت‌بخشی زیبایی نیز دارند.

در نمونه‌های زیر نیز ترکیب‌سازی‌های نوینی دیده‌می‌شود:

کجا به دستان خشونت‌باری که انتظار سوزان نوازش حاصلخیزش با من است تیغ گاوآهن در من نهادی که

خرمنی پر بار پاداشت ندادم؟ (شاملو، ۱۳۸۰: ۸۹۱)

شاخ گوزن خسته شد از سختنای سنگ / یک چند ماند خامش و پیوست با درنگ، / وانگاه بار دیگر / غرید /

با غرنگ: / کای صخره! پیش پوشش پایندهٔ حیات / ناچار از شکستی / در این گریز و جنگ (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸:

۲۴۰)

به‌کارگیری واژهٔ سختنا به جای سختی و صفت بدیع پوینده برای پوش درضمن تقویت موسیقی لفظی، زیبایی

خاصی به شعر بخشیده‌است؛ چنانکه در شعر زیر برگزیدن صفت نو ارجمند برای جوانه، زیبایی شعر را افزوده‌است:

ای درختان عقیم، ریشه‌تان در خاک‌های هرزگی مستور / یک جوانهٔ ارجمند از هیچ جاتان رُست نتواند (اخوان

ثالث، ۱۳۷۸: ۱۷۱)

بعضی از ترکیب‌های وصفی نوساختهٔ اشعار گفت‌وگویی معاصر، به‌صورت تقدیم صفت بر موصوف ساخته‌شده‌اند؛

چون ترکیب‌های وصفی مقلوب نیز از مصادیق جابه‌جا کردن اجزای جمله و از شگردهای برون‌رفت از منطق طبیعی

کلام و شکستن هنجارهای معمول زبان است، تقدیم صفت بر موصوف، بدون کسرهٔ اضافه، کارکردی ویژه و معنایی

گسترده‌تر می‌یابد (حسن‌لی، ۱۳۸۶: ۱۵۴)؛ مانند:

مادرم گفته مرا در پی هست // کهنه‌خصمی به تجسس هر سو (نیمایوشیج، ۱۳۷۰: ۱۱۷)

مست بودم، مست سرنشناس، پانشناس، اما برگگی کندم // از نهال گردوی نزدیک // و نگاهم رفته تا بس دور //

شبم آجین سبز فرش باغ هم گسترده سجاده // ... (اخوان ثالث، ۱۳۷۵: ۷۷)

های! / شیربچهٔ مهتر پولادچنگ آهین‌ناخن! / رخش را زین‌کن (اخوان ثالث، ۱۳۷۵: ۲۷)

افزون‌بر ترکیب‌های وصفی مقلوب، دو صفت فاعلی مرکب‌مرخم «سرنشناس» و «پانشناس» هم جزء واژگان بدیع

شاعرند.

دید/ وقتی کهن کلاه کمین را/ کَناس شهر، / زان سوی دیوار، / افکند بر سرم - نه خودآگاه- / دادم چنان جواب متین را/ زی آسمان فکندم و گفتم:/ بر فرق جبرئیل نه این را. / ناگاه/ میغی میانه من و او، /... در شیونی که:/ «آی!/ یگانه!/ زندیق زندگار زمانه!» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۲۴)

در نمونه بالا علاوه بر ترکیب وصفی مقلوب کهن کلاه کمین، ترکیب زندیق زندگار زمانه نیز جزء ترکیبات نو شمرده می‌شوند و هر دو ترکیب موسیقی لفظی شعر را تقویت کرده‌اند؛ هم‌چنین ترکیب زیبای زیر:

راستی آن ناگهانه لحظه بیدار / لحظه بیداری از برای چنان خواب (همان: ۳۱۱)

ب. ترکیب‌های بلاغی: شعر معاصر از امکانات ترکیبی زبان فارسی نهایت استفاده را می‌کند و در نتیجه در این حوزه، ترکیبات بلاغی تشبیهی، استعاری و... متعدد و بدیع آفریده شده‌است که به سبب ذکر آن‌ها در بخش اضافه‌های تشبیهی و استعاری همین مقاله از ذکر آن‌ها در اینجا خودداری شد.

ترکیب‌های حاصل از گروه‌ها غالباً برای توصیف، تصویرسازی یا ایجاد موسیقی درونی شعر آفریده می‌شوند و با توجه به تازگی و زیبایی، موجب تمایز سخن و توانایی شاعران می‌شوند.

۳- ۱. ۷. باستان‌گرایی

شاعر با زیرپا گذاشتن گونه زمانی زبان هنجار و به کارگیری صورت‌های متداول زبان و دستور زبان پیشین، باستان‌گرایی می‌کند (صفوی، ۱۳۹۰: ۵۰).

استفاده از از ساختارها و واژه‌های رایج دوره‌های گذشته از شیوه‌های برجسته‌سازی زبان است. «زبان آرکائیس، در نتیجه هماهنگی و همکاری عناصر واژگانی و ساختارهای نحوی باستانی در چارچوب یک جهان‌بینی مدافع فرهنگ گذشته، قابل توسعه است» (علی‌پور، ۱۳۸۷: ۱۶۴). کاربرد باستان‌گرایی در حوزه‌های واژگان و نحو جملات قابل مشاهده است.

۳- ۱. ۷- ۱. باستان‌گرایی نحوی

با توجه به تفاوت دستور زبان کهن و امروزی فارسی، بازگشت به دستور زبان کهن فارسی یا همان باستان‌گرایی نحوی به برجسته‌سازی زبان کمک می‌کند. این به هم ریختگی، گاه در کاربرد حروف اضافه، گونه‌های فعل و ضمائر و گاهی در شیوه بیان جملات نمودار می‌شود (همان).

الف. باستان‌گرایی در حروف، به معنای سرپیچی شاعران از کاربرد حروف در معنا، مفهوم و ساختمان امروزی و پیروی از سنت‌های قدما در کاربرد آن‌ها از نظر معنا و ساختار است (همان: ۱۷۲).

- را در معنای حرف اضافه به

سفرت بخیر، اما تو و دوستی، خدا را (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۲۴۲)

«را» در شعر بالا به معنای به‌خاطر خداست و افاده تخصیص می‌کند.

- با در معنای به

گاهی سؤال می‌کنم/ که یک کلاغ، /... با آن خروش و خشم/ چه دارد بگوید، / با کوه‌های پیر؟... (شاملو، ۱۳۸۰: ۲۰۱)

- کاربرد اندر به جای در

اندر آن سرمای تاریکی/ که چراغ مرد قایقچی به پشت پنجره افسرده می‌ماند، / وندر این هنگام/ روی گام‌های کند و سنگینش/ بازمی‌استد ز راهش مرد (شاملو، ۱۳۸۰: ۱۶۸)

- کاربرد دو حرف اضافه برای یک متمم

نوشته بر سر هریک به سنگ اندر (اخوان ثالث، ۱۳۷۸: ۶۴)

- کاربرد حرف «زی» در معنای به سوی

در شبی این گونه توفانی/ می‌رسد زی من به مهمانی (یوشیج، ۱۳۷۰: ۳۲۱)

ب. باستان‌گرایی در فعل

- فعل‌های پیشوندی

خانه‌زادان! چاکران خاص! / طرفه خورجین گهربفت سلیحم را فراز آید... / خویشتن برخاست / ثقبه‌زار، آن پاره‌انبان مزیحش را فراز آورد (اخوان ثالث، ۱۳۷۵: ۲۶)

- تقدیم فعل معین بر فعل اصلی

رستگاری روی خواهد کرد/ و شب تیره بدل با صبح روشن گشت خواهد، مرغ می‌گوید (یوشیج، ۱۳۷۰: ۴۹۳)

- استفاده از افعال نیشابوری

و اندر آن شب نیز گویی، گفت‌وگویی بوده‌شان با هم/ من شنیدستم چه می‌گفتند (اخوان ثالث، ۱۳۷۸: ۳۳)

۳- ۱. ۷- ۲. باستان‌گرایی واژگانی

باستان‌گرایی واژگانی روی آوردن به احیای زبان کهن در متن شعر امروزی در حوزه واژگان است (علی‌پور، ۱۳۸۷: ۳۱۱).

در شعر شاملو افزون‌بر واژه‌سازی، باستان‌گرایی واژگانی بسامد بالایی دارد؛ چنانکه به‌ویژه از دفتر «هوای تازه» به‌بعد، زبان‌شعرش نوعی صلابت حماسی می‌یابد:

گفتم: بنخفتی شهر! همه‌شب/ به نجوا/ نگران چه بودی؟/ گفتند: برآمدن روز را/ به دعا/ شب‌زنده‌داری کردیم (شاملو، ۱۳۸۰: ۲۷۷)

شب و باران در ویرانه‌ها به گفت‌وگو بودند که باد در رسید/ میانه‌به‌هم‌زن و پریها/و دیری نگذشت که خلاف در ایشان درافتاد/ و غوغا بالا گرفت در سراسر خاک/ و به خاموش‌باش‌های پُرغریو تندر حرمت نگذاشتند (همان: ۸۹۱)

... / آهنگی فراموش‌شده را در تنبوشه گلوش/ قرقره کرد (همان: ۷۰): گفتم: [خدا حافظ] کسی پاسخ نداد و آسمان یک‌سر/ پوشیده از ابری شبیه آرزوهای سترون بود (بهمی، ۱۳۸۶: ۵۱)

مهم‌ترین جلوه توجیه شاعران به باستانگرایی، به‌کارگیری زبان شعر سبک خراسانی است، از بین شاعران شعر گفت‌وگویی معاصر، زبان اخوان ثالث در حوزه‌های مفردات، ترکیبات، نحو کلام و بافت و ساخت آن، تقریباً بسیاری از خصوصیات سبک خراسانی را دارد؛ چنانکه در شعر ذیل، افزون‌بر باستانگرایی واژگانی، فعل دعایی «مباد» و امر مستمر «می‌دار»، ضمیر متصل مفعولی «هیچت» و پرش ضمیر «که‌م» باستانگرایی نحوی ایجاد کرده‌اند:

بعد من این سالخورد جاودان‌مانند / با بر و دوش تو دارد کار. / لیک هیچت غم مباد از این / کو، کدامین جبه زربفت رنگین می‌شناسی تو / کز مرقع پوستن کهنه من پاکتر باشد؟ / با کدامین خلعتش آیا بدل سازم / که‌م نه در سودا ضرر باشد؟ / آی دختر جان! / هم‌چنان پاک و دور از رقعۀ آلودگان می‌دار (اخوان ثالث، ۱۳۷۸: ۸۸)

۳-۲. عوامل موسیقایی

عوامل موسیقایی کلام به چهارگونه بیرونی (وزن)، کناری (ردیف و قافیه)، درونی و معنوی تقسیم می‌شود که به‌دلیل فراوانی شعر گفت‌وگویی و گستردگی محدوده موسیقی بیرونی و کناری، در این مقاله فقط موسیقی درونی و معنوی این اشعار بررسی می‌شود.

۳-۲-۱. موسیقی درونی

تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها در شعر، عامل ایجاد موسیقی درونی است. مجموعه هماهنگی‌هایی که در نتیجه وحدت، تشابه یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات شعر پدید می‌آید، جلوه‌های این نوع موسیقی را -که مهم‌ترین قلمرو موسیقایی است- می‌آفریند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۳۹۲) آرایه‌هایی نظیر: تکرار، واج‌آرایی، جناس، قلب، طرد و عکس و... در این مقوله می‌گنجند.

۳-۲-۱-۱. تکرار

استفاده دو یا چند بار از یک واژه، عبارت یا حتی جمله در شعر، آرایه تکرار را می‌آفریند؛ تکرار در شعر گفت‌وگویی امروز، مانند دیگر حوزه‌های شعری معاصر بسامد بسیاری دارد؛ چون اصولاً شعر گفت‌وگویی بر تقارن و توازن متکی است تا از این‌راه، خود را از نثر ساده و عادی دور کند و به قلمرو دیگری بکشد تا با ایجاد نقش هنری مخاطب خود را اقناع کند.

در شعرهای زیر از شفیع کدکنی می‌توان نمونه‌هایی از تکرار در سطح واژه و جمله را دید:

گفتم: «آه! نگه کن، / فاصله‌ها هست تا بلوغ بلندی / فاصله‌ها هست بین دیدن و دانش / فاصله‌ها هست بین چشم و تماشا / فاصله جنگ تا خروسک قندی / ابر و دگر ابر و به غیر ابر نه چیزی (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۳۱۱)

آه، دیری ست / دیری ست / دیری ست / من درین سوی ترعه خون / تو در آن سوی آن باغ آتش / وز دگر سوی / ابر و باران ابر و باران و تنهایی من (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۲۱۴)

قرص خواب و قرص خواب و قرص خواب / باز هم شب است / پس کجاست آفتاب؟ (همان: ۱۱۰)

اولین و مهم‌ترین هدف از تکرار، نشان‌دادن کثرت و درنتیجه تأکید است. شاعر معاصر، بخشی از پیام خود را در تکرار متمرکز می‌کند. **احمد رضا احمدی** در شعر زیر از تکرار یک واژه یا جمله در محور عمودی و افقی شعر برای تأکید و در مواردی برای جلب توجه صرف استفاده کرده است:

من این‌طور حرف می‌زنم / صبح هوا ابری بود / من این‌طور حرف می‌زنم / که به دنبال خوشبختی‌های کوچک هستم / عینکی که در اتاق بخار دریا دارد / عینکی که گرم نیست / عینکی که کامل نیست (احمدی، ۱۳۸۷: ۴۵۴)

چشمش پر از اشک و به خویش // می‌دهد امید دیدار مرا // من به اشکش خیره از این سوی و باز // دزد مسکین برده // سیگار مرا // آبها از آسیا افتاده، لیک // باز ما ماندیم و خوان این و آن // میهمان باده و افیون و بنگ // از عطای دشمنان و دوستان // آبها از آسیا افتاده، لیک // باز ما ماندیم و عدل ایزدی // ... در شگفت از این غبار بی‌سوار // خشمگین، ما ناشریفان مانده‌ایم // آبها از آسیا افتاده لیک // باز ما با موج و توفان مانده‌ایم (اخوان ثالث، ۱۳۷۸: ۷۵)

در شعر بالا واج‌آرایی حروف «ش» و «س»؛ جناس واژه‌های «جام» و «گام»؛ تکرار جمله «آبها از آسیا افتاده» و هم‌چنین تناسبات معنایی واژه‌های «ساحل، موج، توفان» و «باده، افیون و بنگ» جنبه موسیقایی شعر را افزوده‌است.

۳-۲-۱. واج آرایی

واج‌آرایی (نغمه حروف) درحقیقت تکرار منظم یا نامنظم یک واج در شعر است. تکرار حرف به شرط آنکه فاصله میان حروف به اندازه‌ای باشد که ذهن تکرار را دریابد، هرچند منظم هم نباشد، زیبایی‌آفرین است (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۲۲)؛ به‌هرحال هم‌آوایی صوتی واژگان اگرچه شیوه شاعرانه جدیدی نیست، نقش بسزایی در موسیقی شعر شاعران گفت‌وگویی معاصر دارد.

تکرار حروف «س و ش» بر زیبایی شعر زیر افزوده‌است:

گفتم: «غم تو مانده و شب‌های بیکران با من»؟ ستاره‌ای ناگاه / تمام شب را یک لحظه نورباران کرد. / و در سیاهی سیال آسمان گم شد. / تو خیره ماندی، بر این طلوع نافرجام / هزار پرسش، در چشم روشن تو شکفت (مشیری، ۱۳۸۴: ۲۷۷)

تکرار حروف «ه، س، ن» در شعر زیر زیبایی و اثرگذاری کلام را تقویت کرده‌است:

چرا همیشه همین است آسمان و زمین؟ // زمان همواره همان و زمین همیشه همین؟ // اگرچه پرسش بی‌پاسخی است، می‌پرسم: // چرا همیشه چنان و چرا همیشه چنین؟ (امین پور، ۱۳۸۹: ۵۲)

۳-۲-۳. استفاده از نام‌آوا

آواها در القای مفاهیم در شعر امروز، سهم عمده‌ای دارند. منظور از آواها، تمامی صداها یا اطراف است که شاعر برای بیان مضامین شاعرانه از آن‌ها سودمی‌جوید. این صداها در زبان شعر کلاسیک، مربوط به دنیای درونی شاعر و غالباً بی‌معناست؛ اما در شعر معاصر برگرفته از عینیت جهان طبیعی و مرتبط با دنیای بیرونی است (علی‌پور، ۱۳۸۷: ۳۵۶-۳۵۷)

۳۶۴). شاعران معاصر و در رأس آن‌ها نیر، صداهاى طبیعت را به قدری طبیعى در زبان خویش جای داده‌اند که به آنها، هویت شاعرانه بخشیده‌اند؛ چنانکه گویی واژه یا ترکیب‌هایی را وارد شعر کرده‌اند (همان: ۳۵۶):

چوک چوک! گم کرده راهش در شب تاریک / شب‌پره ساحل نزدیک / دم‌به‌دم می‌کوبدم بر پشت شیشه (یوشیج، ۱۳۷۰: ۷۷۵)

دوک دوکا! آقا توکا! چه کارت بود با من (یوشیج، ۱۳۷۰: ۴۳۸)

هرچه در آن بوده بود افتاده بود و باز می افتاد / فغ و فوخ و تق و توقی کرد (اخوان ثالث، ۱۳۷۵: ۲۸)
به هیچ خنجر / این ریسمان نمی‌گسلد / صدا می‌آید / یک‌ریز / روز و شب از باغ: / «- چپوچپو، / چَ چَ، / چه‌چه / چپوچپو / چه‌چه» شفیع کدکنی، ۱۳۷۶: ۴۴۷)

۳-۲-۱-۴. جناس

اشتراک در صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات متجانس می‌تواند در تقویت موسیقی کلام و القای مفاهیم و احساس شاعر مؤثر باشد:

موج‌ها خوابیده‌اند // آرام و رام // طبل توفان از نوا افتاده است (اخوان ثالث، ۱۳۷۸: ۲۰)
قاصدک! هان چه خبر آوردی؟ ... خبری نیست مرا // نه ز یاری نه ز دیار و دیاری - باری. (همو، ۱۳۹۰: ۱۳۶)

۳-۲-۱-۵. توازن نحوی

نحو، نظام تلفیق کلمات است که کنش متقابل اجزای جمله را براساس قوانین مربوط به توالی جمله‌ها بررسی می‌کند و ساختار نحو، شامل عناصر سازنده اثر شاعرانه است (آقاحسینی و زارع، ۱۳۹۰: ۸). توازن نحوی «از تکرار ساخت نحوی، همنشینی عناصر هم‌نقش، به صورت جابجایی و جانشین‌سازی عناصر جمله ایجاد می‌شود». (اخلاقی، ۱۳۷۶: ۱۱۴) صناعاتی مانند «اعداد»، «تنسیق الصفات» و «طرد و عکس» را می‌توان گونه‌هایی از همنشین‌سازی عناصر هم‌نقش دانست (همان).

الف. تنسیق الصفات

همنشینی چند صفت متوالی برای موصوف را تنسیق الصفات گویند (فشارکی، ۱۳۷۹: ۱۲۱). این آرایه در بسیاری از اشعار گفت‌وگو محور به فراوانی به کار می‌رود:

این ابرهای سوخته سوگوار / تابوت آفتاب را به کجا می‌برند؟ (آتشی، ۱۳۶۵: ۱۳۱)

از زوزه مهیب هیولایی آهنین / دیوانه گشته‌اند (همان: ۱۳۳).

اما / آن سایه تکیده دریا سگال / ... خارا - خروش دریاها را می‌سرود (باباجاهی، ۱۳۶۹: ۲۵۴)

دیدم که آن جزیره / آب‌خور شگرف هیولای آهنی ست (مصدق، ۱۳۸۰: ۳۱۹)

ب. سیاقه الاعداد

سیاقه الاعداد، همنشینی چند عنصر به‌طور متوالی با یک فعل است (فشارکی، ۱۳۷۹: ۱۲۰). شفیع کدکنی در غزل زیر در ضمن گفت‌وگو با مخاطب خود از این آرایه بهره‌برده است:

خاموشی از جهنم ایام: / داروغه و دروغ و درختان و دارها / بازار و جای دزدی و سوگندهای سخت / و آن

شحنه‌های پشت به محراب، در ظلام» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۸۶)

در شعر قیصر امین‌پور نیز همنشینی اسم‌ها، زیبایی کلام را افزوده‌است:

هذیان بود و شب و تاب و تب تردید / درد و درمان و دوا را به که باید گفت (امین‌پور، ۱۳۸۷: ۲۲۶)

انواع روابط معنایی بین جفت‌واژه‌های «درمان و دوا» رابطه‌ی مترادف، میان «درد و درمان»، «نفرین و دعا» رابطه‌ی تضاد و شبکه‌ی هم‌آیی یا تناسب میان واژگان «چون و چرا، اما و اگر، هذیان و تاب و تب» شعر بالا چشمگیر است.

۲-۳. موسیقی معنوی

فرمالیست‌ها، صناعات ادبی را موجب ارتباط کلمات با هم در محورهای همنشینی و جانشینی می‌دانند؛ چنانکه آرایه‌های لفظی با برجستگی زبان در سطح همنشینی واژگان و آرایه‌های معنوی با ساحت معنایی زبان، سروکار دارند و در محور جانشینی خودنمایی می‌کنند؛ از این رو آرایه‌هایی مانند: تشبیه، استعاره، مجاز، ایهام و... در رویکرد فرمالیستی و برجسته‌سازی زبان ادبی اهمیت بسیاری دارند (رک، صفوی ۱۳۸۳: ۱۳۳). فرمالیست‌ها به دنبال ایجاد انواع روابط معنایی بین واژگان‌اند و معتقدند برقراری رابطه‌های معنایی نظیر هم‌معنایی (ترادف)، تقابل معنایی (تضاد) و هم‌آیی (تناسب) در ایجاد انسجام متن و برجسته‌سازی تأثیر بسزایی دارند (رک، صفوی، ۱۳۹۰: ۲۷). در اشعار گفت‌وگویی نیز صناعات ادبی از مهم‌ترین عوامل انتقال پیام‌اند که در اینجا به پرکاربردترین آن‌ها اشاره می‌شود:

۲-۳-۱. تشبیه

در میان تمامی شگردهایی که شاعران در حوزه گفت‌وگو برای تصویرسازی شعر خود به کار می‌گیرند، تشبیه، بیشترین بسامد را دارد. طبق نمونه‌های زیر، شاعران اغلب به هدف ترکیب‌آفرینی و تصویرسازی از اضافه‌های تشبیهی استفاده کرده‌اند. مهم‌ترین ویژگی که در این نوع از تشبیهات وجود دارد، تازگی آن‌هاست که از روابط جدید در میان اشیاء و از نگرشی تازه، نسبت به آن‌ها حکایت می‌کند. تازگی این تصویرها از یک طرف مربوط به دگرگونی کلی زندگی امروزی است که در نتیجه تحول کلی در شالوده افکار و جهان‌بینی مردم این عصر به دست آمده و از سوی دیگر مربوط به تجربه شخصی شاعر و دقت نظر وی در اشیاء و امور، و نیز سرشت مایه فرهنگی‌ای است که ذهن وی را به خود مشغول داشته است (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۸۲). در نمونه‌های زیر شاعر با ایجاد مناسبتی بکر مبتنی بر تشبیه، تصاویر بسیار بدیعی را آفریده است:

به کوس تندر و ترقه توفان / انسان گفت می‌دانم، می‌دانم اما چگونه می‌توانستم راز پیام تو را دریابم (شاملو،

۱۳۸۰: ۸۹۱)

گفتمش فانوس ماه / می‌دهد از چشم بیداری نشان (ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۱۹)

سایه سنگ بر آینه خورشید چرا؟ (امین‌پور، ۱۳۸۷: ۷۹)

ای خواب خنده‌های تو گهواره دلم (همان: ۱۱۳)

... هم‌چون نگین به حلقهٔ سیمین صورتش / از لب سوار کرده، عقیق مذاب را / بر شانه‌هاش ریخته آوار موج

را / بر سینه‌هاش بسته، چراغ حباب را (منزوی، ۱۳۸۸: ۸۱)

در اینجا علاوه بر تشبیه‌های مشخص‌شده، آوار موج، استعاره از گیسوی پریچ و تاب و چراغ حباب استعاره از سینه‌های معشوق است.

چراغ... روشن کردم باز، کتاب... اما عینکم کو؟ چه دارد این سنبادهٔ مغز، گشودم و ناخوانده بستم (بهبهانی،

۱۳۸۴: ۱۰۷۷)

بعد از اضافه‌های تشبیهی، تشبیه‌های بلیغ اسنادی که به دلیل خلق فضایی موجز، اهمیت بسیاری دارند، به‌وفور در شعر این دوره ظهور می‌یابند:

شعر هم کهنه‌گلی می‌است که سمساران نیز / به پیشیزی نخرند (بهمنی، ۱۳۹۲: ۵۴)

لیکن این شب نیز دریایی است ژرف (ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۱۹)

چشمش دو دانهٔ انگور از خوشه‌ها جدا مانده دست زمانه صد خُم خون از این دو دانه افشرد (بهبهانی، ۱۳۸۴:

۸۷۰)

۳-۲-۲. استعاره

الف. استعارهٔ مصرحه

استعاره به عنوان یکی از مهم‌ترین امکانات زبان ادبی موجب برجستگی زبان و جذب خواننده می‌شود. شاعران معاصر در قلمرو این شیوهٔ هنری، صورت‌های خیالی جدید و بدیعی آفریده‌اند:

نالید روز خسته که: «ای پادشاه نور! شادی از آن توست، نه از آن من» (ابتهاج، ۱۳۷۸: ۳۷)

در شعر بالا شاعر با شگرد استعاره، خورشید را با این عنوان پادشاه نور مخاطب قرار داده است.

من نه خود می‌روم، او مرا می‌کشد / کاه سرگشته را کهربا می‌کشد (همان)

شاعر در مقام عاشق، خود را کاهی می‌داند که معشوق کهرباوار، او را به حرکت درمی‌آورد.

ب. استعارهٔ مکنیه (شخصیت‌بخشی)

در اشعار گفت‌وگویی این دوره، بسامد استعاره‌های مکنیه و یا اضافه‌های استعاری از نوع شخصیت‌بخشی بیش از استعارهٔ مصرحه است و شخصیت‌بخشی از جهت ساختاری، گستردگی و تنوع خاصی دارد. در ادبیات سنتی فارسی، شخصیت‌بخشی بیشتر به صورت فشرده و در قالب ترکیبات وصفی و اضافی بود؛ اما در شعر معاصر، شخصیت‌بخشی - های مفصل فراوانی بسیاری دارند:

اما در شبی این گونه گنگ / هیچ آوایی نمی‌آید به گوش (ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۱۹)

با صنوبری که روی قلّه ایستاده بود، / گونه روی گونهٔ سپیده دم نهاده بود، / موج گیسوان به دوش باده‌ها گشاده

بود، / ... در کجای فصل ایستاده‌ای، / مگر ندیده‌ای / سبزه‌ها کبود و بیشه سوگوار / ... صنوبر بلند / با اشاره‌ای نه

سوی دوردست / گفت: / قد کوتاه تو راه را به دیدهٔ تو بست (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۴۱۸)

با زبان خشک برگش، بید می‌گوید که: آه/ ابر هم دارد به باغ ما، خیانت می‌کند! (منزوی، ۱۳۸۸: ۱۵۷)

شاعران در بیشتر اشعار بالا پدیده‌های محسوس طبیعی را با عواطف و خلیات انسانی همراه و همگام کرده و از این طریق پیوند محکمی بین انسان و طبیعت برقرار کرده‌اند، شخصیت‌بخشی به عناصر طبیعی در شعر سنت بیشتر جنبهٔ وصفی دارد و از یگانگی و آمیختگی شاعر با طبیعت نشانی نیست (حقوقی، ۱۳۸۴: ۷۶).

۳-۲-۳. حس‌آمیزی

حس‌آمیزی نیز در اشعار گفت‌وگویی معاصر برای ارتباط با مخاطب و جذب و اقناع وی، به فراوانی کاربرد دارد:

گفتمش شیرین‌ترین آواز چیست؟ (ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۱۹)

گفتمش/ آن‌که که از هم بگسلند/ خندهٔ تلخی به لب آورد و گفت: / آرزویی دلکش است. اما دریغ/ بخت شورم ره بر این امید بست (همان)

در گزیر و ناگزیر/ آنک آن هجوم سبز مرزناپذیر/ در کجای فصل ایستاده‌ام؟ (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۴۱۸)
می‌گفت باغ‌رور:-/ این چشم‌های من/.../ این چشم‌ها که سوخته در این شکيب تلخ/ رنج سیاه را... (رحمانی، ۱۳۸۵: ۱۷۶)

۳-۲-۴. تلمیح

تلمیح، اشاره به داستان، رویدادی خاص، آیه‌ای از قرآن یا حدیثی در ضمن سخن است (صادقیان، ۱۳۸۸: ۱۵۳) که با دو ژرف‌ساخت تشبیه و تناسب، بین مطلب و داستانی متناسب رابطهٔ تشبیهی برقرار می‌کند (همان).

... اما تو روی از من برتافتی که آهن و مس را از سنگپاره گشوده‌تر یافتی که هاییل را در خون کشیده بود و خاک را از قربانیان بدکنشی‌های خویش بارور کردی (شاملو، ۱۳۸۰: ۸۹۳)

تلمیح به اسطوره‌ها، اعم از اسطوره‌های غنایی، مذهبی و حماسی، بیش از دیگر انواع تلمیح در شعر گفت‌وگویی معاصر رواج دارد.

در منظومهٔ سریویلی، شیطان این‌گونه توصیف شده:

«لیک ناخن‌های دست و پای و موهای تن او/ مارها گشتند» (یوشیج، ۱۳۷۰: ۲۴۴) که داستان ضحاک و فریب ابلیس و رویش مار بر شانه‌هایش را یادآوری می‌کند.

بخش عظیم قدرت شاعری اخوان، متکی بر روحیهٔ کلاسیک اوست (شاهین‌دژی، ۱۳۸۷: ۲۱۲) و استفادهٔ وی از اسطوره‌های کلاسیک، برجستگی خاصی به شعر وی بخشیده است.

اشاره به واژه‌های «غار»، «شهریار شهر سنگستان»، «مغ»، «آتشکده»، «انیران»، «فرنگ و ترک و تازی» و «میترا» در منظومهٔ شهریار شهر سنگستان نشانه‌هایی از آشنایی او با اساطیر کهن ایرانی دارد:

پس از او گیو بن گودرز/ و با وی توس بن نوذر/ و گرشاسپ دلیر، آن شیر گندآور/ و آن دیگر/ و آن دیگر/ انیران را فروکوبند وین اهریمنی را ایات را بر خاک/ اندازند (اخوان ثالث، ۱۳۷۸: ۱۳۷)

همه امشاسپندان را به نام آواز دادم لیک/ به جای آب دود از چاه سر بر کرد، گفتی دیو می‌گفت: آه/ مگر دیگر فروغ ایزدی آذر مقدس نیست؟/ مگر آن هفت انوشه خوابشان بس نیست؟ (همان: ۱۴۳)

۳-۲-۵. تجسم

تجسم یعنی «بیت یا مصراعی از بیت، مانند تابلوی نقاشی تصویری غریب را در ذهن مجسم کند» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۰۱)؛ در بیشتر بیت‌های غزل ذیل که غروب خورشید را ترسیم می‌کند، تجسم وجود دارد:

می‌رفت آفتاب و به دنبال می‌کشید/ دامن ز دست کشته خود، روز نیمه‌جان/ خونین فتاده روز از آن تیغ
خون‌فشان/ در خاک می‌تپید و پی‌یار می‌خزید/ خندید آفتاب که این اشک و آه چیست/ خوش‌باش روز غمزده!
هنگام رفتن است (ابتهاج، ۱۳۷۸: ۳۷)

شاعر در غزل گفت‌وگویی زیر، ماجرای دیدارش با یک ناشناس را چونان فیلمی به تصویر کشیده؛ او تمام صحنه، از نگاه اول تا خداحافظی را با تصاویری عینی ترسیم کرده‌است تا مخاطب آن را چونان تابلویی در ذهن خود مجسم کند و وجود ترکیب‌های وصفی زیبا و بدیعی؛ مانند اینکه غرور خود را چونان انسانی عصای شرمگینی در دست، به-تصویر کشیده و شخصیت‌بخشیدن به اجاق، جنبه هنری شعرش را افزوده‌است.

در گوشه‌ای از آسمان ابری شبیه سایه من بود/ ابری که شاید مثل من آماده فریاد کردن بود/ من رهسپار قلّه و او راهی درّه، تلاقی‌مان/ پای اجاقی که هنوزش آتشی از پیش بر تن بود/ خسته نباشی [پاسخی پژواک‌سان از سنگ‌ها آمد]/ این ابتدای آشنایی‌مان در آن تاریک و روشن بود/ او نیز مثل من زبانش در بیان درد الکن بود/ او منتظر تا من بگویم [گفتنی‌های مگویم را]!/ من منتظر تا او بگوید، وقت اما وقت رفتن بود/ گفتم که لب وامی‌کنم [با خویشتن گفتم] ولی بغضی/ با دست‌هایی آشنا در من به کار قفل‌بستن بود/ او خیره بر من، من به او خیره، اجاق نیمه‌جان دیگر/ گرمایش از تن رفته و خاکسترش در حال مردن بود/ گفتم: [خداحافظ] کسی پاسخ نداد و آسمان یک سر/ پوشیده از ابری شبیه آرزوهای سترون بود/ تا قلّه شاید یک نفس باقی نبود؛ اما غرور من/ با چوب‌دست شرمگینی در مسیر بازگشتن بود/ چون ریگی از قلّه به قعر درّه افتادم هزاران بار/ اما من آن مورم که همواره به دنبال رسیدن بود (بهمنی، ۱۳۸۶: ۵۱)

۳-۲-۶. مبالغه

مبالغه، توصیفی است که برای اثرگذاری بیشتر سخن با افراط همراه است (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۰۳).

می‌گفت با غرور:/ - این چشم‌های من/ این چشم‌ها ریخته در چشم‌های تو/ گرد نگاه را/ این چشم‌ها که سوخته در این شکیب تلخ/ رنج سیاه را/ این چشم‌ها که روزنه آفتاب را/ بگشوده در برابر شام سیاه تو/ خون ثواب را/ کرده روانه در رگ روح تباه تو/ این چشم‌ها که رنگ نهاده به قعر رنگ/ این چشم‌ها که شور نهاده به ژرف شوق/ این چشم‌ها که نغمه نهفته به نای چنگ/ از برگ‌های سبز که در آب‌ها دوند/ از چکه‌های آب که از صخره‌ها چکند/ از بوسه‌ها که در ته لب‌ها فروروند/ از رنگ/ از سرود/ از نبود/ از نبود/ از هر چه بود و هست/

از هر چه هست و نیست / زیبا ترند، نیست؟ / من در جواب او / بستم به پای خسته لب، دست خنده را / برداشتم نگاه ز چشم پر آتش / گفتم: / دروغ و درد / کو داوری که شعله زنده بر طلسم سرد / گویم به روی بی‌بی چشم سیاه تو، تک‌خال شعر را / گویم کدام؟ / این چشم‌های او / این شعرهای من (رحمانی، ۱۳۸۵: ۱۷۶)

نصرت رحمانی در شعر بالا در توصیف چشم معشوق خویش مبالغه کرده و با بهره‌گیری از این شگرد ادبی بر اثرگذاری شعر افزوده است. او بدین شیوه کوشیده حالت عاطفی خویش را به بهترین وجه ممکن به مخاطب القا کند تا وی بدون پیچیدگی آن را درک کند. در این شعر علاوه بر مبالغه، شخصیت‌بخشی‌های بدیعی مانند «دویدن برگ‌های سبز در آب‌ها، پای خسته لب و دست خنده، رگ روح» و همچنین بهره‌گیری از اضافه‌های تشبیهی بدیعی چون «بی‌بی چشم سیاه، تک‌خال شعر، خون ثواب، گرد نگاه» و ایهام تناسب موجود در ترکیب «نای چنگ» فضایی زیبا آفریده و تابلوی زیبایی را مجسم کرده است.

۳-۲-۷. تضاد و تقابل

آرایه تضاد در شعر سنتی و معاصر فارسی بسامد بسیاری دارد و در فضاهای گفت‌وگویی نیز واسطه آفرینش تصاویری زیبا شده است:

گاه آن پیوند با اشک است یا نفرین / گاه با شوق است یا لبخند / با اسف یا کین (اخوان ثالث، ۱۳۷۸: ۱۷۱)

در شعر بالا، پیوند همراه با اشک و گاه با شوق، نمایانگر تقابل دوگانه‌ای است که از خصوصیات گفت‌وگو بین طرفین است. شاعر با قراردادن واژه‌های اشک و شوق، نفرین و لبخند، اسف و کین صنعت ادبی مطابقه را آفریده است.

خندید آفتاب که: «این اشک و آه چیست؟ / خوش باش روز غم‌زده! هنگام رفتن است / چون من بخند خرم و خوش، این چه شیون است؟... ما هر دو می‌رویم از این رهگذر، ولی / تو می‌روی به حجله و من می‌روم به گور» (ابتهاج، ۱۳۷۸: ۳۷)

تقابل‌های دوگانه موجود در سخنان طرفین گفت‌وگو در شعر ابتهاج که یکی به سبب حرکت به سوی نیستی، غم‌زده و دیگری به دلیل قرار گرفتن در حالت تغییر و نوشدن خوشحال است، اثرگذاری شعر را تقویت کرده است.

یا

راستی آن ناگهانه لحظه بیدار / لحظه بیداری از برای چنان خواب / کز پس آن نیست هیچ فرصت دیدار / فرصت دیدار و نیز روی شنیدار / نیمه‌ای از روز بود و نیمه‌ای شب / وحشت بی‌پاسخ و همه‌های لال (شفیعی - کدکنی، ۱۳۸۸: ۳۱۱)

شاعر در تصویر بالا از تضاد بین بیداری و خواب در جهت ایجاد فضایی متناقض بهره‌برده و با ترسیم صحنه‌ای که نیمی از آن روز و نیم دیگر شب است، فضایی پارادوکسی که همان همه‌های لال است، شکل گرفته است.

یا در شعر زیر:

فردا چگونه خواهد بود؟ دنیا درست خواهد شد؟

خورشید رقص خواهد کرد از بعد سوگواری؟ - نه! (بهیانی، ۱۳۸۴: ۱۱۲۴)

۳-۲-۸. بیان نقیضی (پارادوکس)

پارادوکس، تصویری است که دوسوی ترکیب، به لحاظ مفهوم، یک‌دیگر را نقض می‌کنند. وجود دو عنصر متناقض در ساختار این تصاویر، تخیل سازگاری‌آفرین شاعر را به چنان وحدتی رسانده که مخاطب در نگاه اول متوجه تناقض موجود در میان آن‌ها نمی‌شود. شاعران این آرایه ادبی را به صورت تعبیر یا ترکیب در آثارشان به کار می‌برند (مظفری، ۱۳۸۱: ۱۶۹). شاعران معاصر می‌کوشند در رو ساخت شعرشان، فضای متناقضی را ایجاد کنند. در اشعار گفت‌وگومحور معاصر، متناقض‌نماهای بدیع که گاه در کل بیت نمود دارد و گاه به صورت ترکیب اضافی یا وصفی دیده می‌شود، بسامد بالایی دارند:

راست آمد آن سخن‌هایی که می‌گفتند/... بیهوده حرفی نمی‌گویند/ گرچه غیر از بیهوده چیزی نمی-

جویند (یوشیج، ۱۳۷۰: ۲۴۶)

قاصد روزان ابری، داروگ! کی می‌رسد باران؟/ بر بساطی که بساطی نیست (یوشیج، ۱۳۷۰: ۵۰۴)
می‌گویمش به زمزمه: می در میان خوش است/... می‌گویم به وسوسه: نه! بوس خوشتر است/ زین لب! که
مست می‌کند این لب شراب را! (منزوی، ۱۳۸۸: ۸۱)

نتیجه‌گیری

فرمالیسم درحقیقت به‌کارگیری راه‌های متنوع زبانی، موسیقایی و زیبایی‌شناختی برای ناآشناکردن مفاهیم آشنا و برجسته‌کردن زبان و مفاهیم شعری است؛ آن هم به‌گونه‌ای که موجب لذت هنری در خواننده و اقناع وی شود. در بررسی فرمالیستی اشعار گفت‌وگویی معاصر مشخص شد شاعران از شگردهای مختلف زبانی و موسیقایی برای خلق اثر خود بهره‌برده‌اند. شاعران در سطح زبانی با بهره‌گیری از واژگان امروزی و کم‌کاربرد، زبان محاوره‌ای، باستان-گرایی واژگانی و نحوی؛ هم‌چنین واژه‌سازی و به‌ویژه ترکیب‌سازی فراهم‌جاری‌های مختلفی را ایجاد کرده‌اند تا ضمن برجسته‌سازی زبانی بر ذهن و اندیشه مخاطب تأثیری دوچندان بگذارند. درمجموع می‌توان گفت شعر گفت‌وگویی معاصر همگام با تحولات جامعه و به‌کارگیری شیوه‌های برجسته‌سازی زبانی، درعین‌این‌که عناصر زبانی تازه‌وارد را به‌کارگرفته و آفریده، از انواع آرایه‌های لفظی و معنوی؛ مانند تکرار، تضاد، پارادوکس، تنسیق‌الصفات و سیاقه‌الاعداد در محور همنشینی و تشبیه، استعاره، کنایه، تضاد، حس آمیزی، پارادوکس و... که تأکید و استواری کلام گوینده و باورپذیری مخاطب را تقویت می‌کند، درمحور جانشینی بهره‌برده‌اند تا ضمن «رستخیز در کلمات» اشعار خویش از راه ساخت و گزینش واژه‌ها، با به‌کارگیری عناصر موسیقایی درونی و معنوی متناسب برای القای معنای شعری خود نیز تلاش کرده‌اند.

شعر گفت‌وگویی معاصر در حوزه تخیل بیشترین بهره را از تشبیه، استعاره و کنایه‌های عامیانه می‌برد. ضمن اینکه در گفت‌وگوهای معاصر، متناقض‌نماهای خلاقانه ترکیبی نیز مانند تضاد و تناسب بسامد بالایی دارند. شاعران با به‌کارگیری شگردهای مختلف زبانی، آوایی و معنایی توانسته‌اند به بهترین شیوه، ذهن و احساسات مخاطب را به شعر خود جذب کرده‌اند و در قالب گفت‌وگو، اندیشه‌ها و عواطف خویش را به مخاطب منتقل کرده‌اند.

شعر گفت‌وگویی این دوره، توانسته بیش از دیگر گونه‌های شعری معاصر و بیش از گذشته با مخاطب پیوند برقرار کند و با بهره‌مندی از زیبایی‌های زبانی و ادبی به اقتناع درونی مخاطب خویش پردازد تا بتواند باورها و اندیشه‌های شاعر را آسان‌تر بپذیرد و به هدف گفت‌وگو که اقتناع مخاطب است، دست‌یابد.

منابع

- آتش، منوچهر (۱۳۶۵). *گزینه اشعار*، تهران: مروارید.
- آقابابایی، سمیه، ایران‌زاده، نعمت‌الله و صفوی، کوروش (۱۳۹۵)، «بررسی ساختار ادب غنایی از دیدگاه زبان‌شناسی با تکیه بر نظریه نقش‌های زبانی یاکوبسن»، *متن‌پژوهی ادبی*؛ (۶۹)، ۲۰، صص ۷-۳۴.
- ابتهاج، هوشنگ (۱۳۷۸). *راهی و آهی*، تهران: سخن.
- احمدی، احمدرضا (۱۳۸۷). *همه شعرهای من*، تهران: چشمه.
- احمدی، بابک (۱۳۷۸). *ساختار و تأویل متن*، تهران: نشر مرکز.
- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۸). *آنگاه پس از تندر*، تهران: سخن.
- ... (۱۳۷۵). *از این اوستا*، تهران: مروارید.
- ... (۱۳۹۰). *آخر شاهنامه*، تهران: زمستان.
- امین‌پور، قیصر (۱۳۸۳). *سنت و نوآوری در شعر فارسی*، علمی و فرهنگی.
- ... (۱۳۸۹). *مجموعه کامل اشعار*، تهران: مروارید.
- باباجاهی، علی (۱۳۶۹). *گزینه اشعار*، تهران: مروارید.
- بوهم، دیوید (۱۳۸۱) *درباره دیالوگ، جمع‌آوری و تدوین لی نیکول*، ترجمه محمدعلی حسین‌نژاد، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- بهمنی، محمدعلی (۱۳۹۲). *مجموعه اشعار*، تهران: نگاه.
- ... (۱۳۸۶). *گاهی دلم برای خودم تنگ می‌شود*، تهران: نیل.
- بهبهانی، سیمین (۱۳۸۴). *دیوان اشعار*، تهران: نگاه.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۷۴). *سفر در مه*، تهران: نگاه.
- حسن‌لی، کاووس (۱۳۸۶). *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران*، تهران: ثالث.
- خانیک، هادی (۱۳۸۷) *در جهان گفت‌وگو*، تهران: هرمس.
- رحمانی، نصرت (۱۳۸۵). *مجموعه اشعار*، تهران: نگاه.
- شاهین دژی، شهریار (۱۳۸۷). *شهریار شهر سنگستان (نقد و تحلیل اشعار اخوان ثالث)*، تهران: سخن.
- شاملو، احمد (۱۳۸۰) *مجموعه اشعار*، تهران: نگاه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۶). *آینه‌ای برای صداها*، تهران: سخن.
- ... (۱۳۸۸). *هزاره دوم آهوی کوهی*، چاپ سوم، تهران: سخن.
- ... (۱۳۷۰). *موسیقی شعر*، چاپ سوم، تهران: آگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). *نگاهی تازه به بدیع*، چاپ سوم، تهران: میترا.
- صادقیان، محمدعلی (۱۳۸۸). *زیور سخن در بدیع فارسی*، چاپ دوم، یزد: دانشگاه یزد.
- صفوی، کورش (۱۳۹۰). *از زبان‌شناسی به ادبیات*، تهران: سوره مهر.
- علوی مقدم، محمد، (۱۳۷۲)، *در قلمرو بلاغت*، مشهد: آستان قدس رضوی.

- علی‌پور، مصطفی (۱۳۷۸). ساختار زبان شعر امروز، تهران: فردوس.
- فشارکی، محمد (۱۳۷۹). نقد بدیع، تهران: سمت
- قزوه، علیرضا (۱۳۶۹). از نخلستان تا خیابان (مجموعه اشعار)، تهران: همراه.
- مشیری، فریدون (۱۳۸۴). زیبایی جاودانه، تهران: سخن.
- مصدق، حمید (۱۳۸۰). درهای و هود باد (زندگی و شعر حمید مصدق)، تهران: ثالث.
- مظفری، علیرضا (۱۳۸۱). خیل خیال، ارومیه: دانشگاه ارومیه.
- منزوی، حسین (۱۳۸۸). مجموعه اشعار، به‌کوشش محمد فتحی، تهران: نگاه
- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۹). بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی، تهران: دوستان.
- یوشیج، نیما (۱۳۷۰). مجموعه اشعار، به‌کوشش سیروس طاهباز، تهران: نگاه.

Formalist critique of contemporary conversational poetry in two fields of language and aesthetics

This research examines contemporary dialogue poems in two areas, linguistic and aesthetic factors with a formalistic approach. Since the language of dialogue is the most expressive and the best means of conveying concepts to the audience, the element of dialogue has always been and is one of the ways of expressing thoughts for poets, and using this way to express various political and social concepts is one of the characteristics of Contemporary Persian poetry. The authors try to use the analytical-descriptive method based on contemporary conversational poetry and to answer these fundamental questions: what aim have contemporary poets had of the dialogue in their poem and Which linguistic creativity and artistic techniques have they used? Contemporary poets who have used dialogue poem to make a greater impact on their audience with the methods of using new words, rarely, colloquial and sometimes foreign and belonging to informal accents and dialects words, combinations, lexical and syntactical archaisms have been highlighted linguistically and at the internal musical level to emphasize their words, they have used types of repetition and by using similes, metaphors, folk kennings, contradictions, proportions, sensibility, and creative contradictory images. They have developed the meaning of their dialogues in the best way possible to distance themselves from the usual norms of language and the natural logic of words and to achieve the inner persuasion of their audience to accept their thoughts and feelings.

Keywords: Formalism, Contemporary conversational poetry, Highlighting of language, Inner music, Conceptual music.

«مرگ و زندگی از دیدگاه حافظ، سهراب سپهری و فاضل نظری»

نغمه هوشیاران

دانشجوی کارشناسی زبان و ادبیات فارسی، واحد کازرون، دانشگاه سلمان فارسی کازرون

naghmehdarvish.com@gmail.com

سیدهاشم خاتمی

مربی گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کازرون، دانشگاه سلمان فارسی کازرون

h.khatami39@gmail.Com

سرور فرزانه

دانشجوی کارشناسی زبان و ادبیات فارسی، واحد کازرون، دانشگاه سلمان فارسی کازرون

Srwr6652@gmail.Com

چکیده

موضوع «مرگ اندیشی» همواره یکی از موضوعات چالش برانگیز، به‌ویژه در ادیان و ادبیات ملل گوناگون محسوب می‌شده است و فلسفه وجودی مرگ به نوعی با رویکرد عرفانی تبیین شده و در ادبیات فارسی نیز همواره نگرش شاعران بر موضوع مرگ با مضمون‌هایی چون «مغتنم شمردن فرصت»، «ناپایداری دنیا»، «زودگذر بودن عمر» و... همراه است و ترس از مرگ یا مرگ طلبی در اشعار آن‌ها نشانه از مرگ آگاهی است. در این پژوهش تلاش می‌گردد تا نگرشی تطبیقی درخصوص مرگ اندیشی از دیدگاه شاعرانی چون حافظ و سهراب سپهری و فاضل نظری بدست آید.

کلیدواژه‌ها: مرگ اندیشی، عرفان شرقی، حافظ، سهراب سپهری، فاضل نظری

مقدمه

انسان زمانی که به مرگ می‌اندیشد جریان زندگی خود را مرور می‌کند و به هستی و «بود و نبود» خود می‌اندیشد؛ به همین دلیل احساس «زودگذر» بودن عمر در مرگ اندیشی جلوه گر است. بنابراین مقوله مرگ همواره در طول زندگی بشر مورد توجه بوده و با اینکه دیدگاه‌های خوشایند و دلنشینی نسبت به مرگ وجود نداشته، اما به دلیل مورد ابهام بودن و حتی در مواردی فلسفی بودن آن مورد توجه است. مرگ از آن جهت فلسفی است که دغدغه سرنوشت و سرانجام و پایان یک زندگی را برای انسان به همراه دارد. مرگ و زندگی را همواره به عنوان معنابخش یک‌دیگر یاد می‌کنند. انسان می‌خواهد به تعیین هستی خود معنا بخشد و این معنا بخشی با مرگ ممکن است. این سرنوشت جویی مهم‌ترین محرک، برای روی آوردن انسان به فلسفه و بنابراین مهم‌ترین اندیشه‌های انسان با مرگ در پیوند است. مرگ در ادیان مختلف آداب خاصی دارد و این آداب بنا بر دیدگاه هرکدام از آنان، نسبت به مرگ و زندگی انجام می‌شود مانند آیین مرده‌سوزی که خود یکی از روش‌های تدفین مردگان است که در آیین هندوها و حتی در میان افرادی که پیرو دین خاصی نیستند انجام می‌شود. برگزاری دقیق و به هنگام آیین مرده‌سوزی از سوی بازماندگان، موجب آرامش روحی فرد درگذشته می‌شود و چه بسا که ضامن رستگاری او نیز هست و در ادیانی که به تناسخ اعتقاد دارند در شروع زندگی جدید در بدن متفاوت بعد از مردن، تاثیر بسزایی در کیفیت تناسخ وی دارد و حتی باعث خوشبختی او نیز می‌شود. با این حال می‌توان گفت که وجه مشترک در میان ادیان شرقی که مورد بحث ما نیز می‌باشد حتی با آیین‌های متفاوت، مرگ را می‌پذیرند و معتقدند که ازمیان موجودات، تنها انسان است که در بعضی موارد به انکار مرگ می‌پردازد و شاید این به دلیل آن است که حیات و زندگی، محبوب‌تر از دست شستن از آن باشد و به همین دلیل انسان از مرگ به نوعی وحشت و ترس می‌رسد و آن را انکار می‌کند و حتی در بعضی از موارد نیز انسان‌ها به دلیل برداشت متفاوتی که از مرگ و زندگی دارند، از زندگی دچار نوعی ناامیدی می‌شوند.

در این پژوهش پس از بیان نوع نگرش هندوها و بودایی‌ها و چینی‌ها نسبت به مرگ و زندگی تلاش می‌گردد تا دیدگاه‌های سه شاعر ایرانی که در میان قرون ۸ هجری تا معاصر می‌زیسته‌اند را در این زمینه بیان نماییم و تاثیر و اثر آن‌ها را از عرفان مذکور مورد کنکاش قرار دهیم. در حوزه حافظ‌شناسی و شاعران معاصر تحقیقات فراوانی انجام پذیرفته که در برخی از آنان به صورت موردی به بررسی مفهوم و مضمون‌های مرگ پرداخته شده است اما در زمینه سیر تحول افکاری با مضمون مرگ‌اندیشی از قرن هشتم تا به زمان معاصر چندان صحبت نشده است. در اینجا به بعضی از پژوهش‌ها که در این زمینه به نگارش درآمده‌اند اشاره خواهد شد :

- ۱- تلخابی، مهری، (۱۳۸۸)، «پساساختارگرایی عرفان حافظ»، فصل‌نامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
- ۲- حدادعادل، غلامعلی، (۱۳۸۹)، «به همین سادگی که می‌بینی (سیری در شعر فاضل نظری)»، نامه فرهنگستان
- ۳- ذاکری، احمد، (۱۳۸۵)، «حافظ و خیام»، فصل‌نامه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران،
- ۴- مرادی، لیلا، (۱۳۹۵)، «بررسی مقایسه‌ای مرگ و زندگی در اشعار نازالملائکه و سهراب سپهری»، همایش بین‌المللی شرق‌شناسی، فردوسی و فرهنگ و ادب پارسی،
- ۵- موسوی-مرادی، رقیه-ایوب، (۱۳۹۹)، «نمودهای ترس از مرگ در کتاب شعر «مرگ رنگ» سهراب سپهری با تکیه بر نظریه تخیل ژیلبردوران»، فصل‌نامه پژوهش‌های دستوری و بلاغی،

۶- نوروزی داوود خانی، نوراله، (۱۳۹۱)، «معانی، تصاویر و تعبیر مرگ در اشعار سهراب سپهری و فریدون توللی»، پژوهش‌نامه ادب غنایی (زبان و ادبیات فارسی)،

۱- مرگ و زندگی از دیدگاه عرفانی و بسامدان در افکار شاعران:

«مرگ در عرفان، مفهوم و حقیقت خود را از دست داده‌است و تبدیل به زندگی شده‌است؛ وقتی مرگ به عنوان گذر و انتقال تلقی می‌شود به منزله سلب معنا و مفهوم از آن است. مرگ اندیشی در عرفان، نوعی بیداری و هشیاری تلقی می‌شود که رابطه آن با غفلت و وابستگی رابطه نقیضی است؛ وجود هریک، عدم دیگری را در پی دارد؛ به همین دلیل، خود مرگ اندیشی است که انسان را به ترک دنیا و میدارد. دنیا تا زمانی ارزش دل‌بستگی و در چشم انسان جای سرور و شادی دارد که فرد، مرگ اندیش نباشد و یادی از مرگ نکند». (محمدی، ۱۳۹۹: ۲۰۵)

«خود تو یقین دان که نیرزد ز مرگ جهان جمله نیم درم ای غلام» (عطار، ۱۳۸۶: ۳۷۵)

«مرگ در عرفان، در حکم تداوم زندگی و رهایی از محدودیت‌ها و تنگناهاست. یکی شدن مرگ و زندگی در عرفان کهن ما به کرات بیان شده است. تصویری که شاعران عارف از مرگ ارائه کرده‌اند، تصویری کاملاً «زندگی مدارانه» و «حیات بخش» است. این شاعران با اعتقاد یقینی و مسلم که به زنده شدن و رستاخیز دوباره داشته‌اند اصلاً در اندیشیدن به مرگ توقف نکرده‌اند، بلکه با اندیشیدن به حیات مجدد، مرگ را نادیده گرفته و به نوعی آن را بی‌معنا و ناچیز جلوه داده‌اند. در واقع آن‌ها به خود مرگ نیاندیشده‌اند بلکه به مرگ در جهت بی‌اعتباری دنیا و وجود حیات دوباره اندیشده‌اند. مرگ در اندیشه شاعران عارف دریچه‌ای تلقی شده برای ورود از مرحله‌ای به مرحله دیگری از هستی و وجود. از دیدگاه آنان اگر مرگ پایان هستی بشر باشد، تمام اساس اندیشه انسان بی‌اساس خواهد بود و در نهایت همه چیز برای او بی‌معنا جلوه خواهد کرد. مرگ در جهان‌بینی شاعران عارف، هیچ اصلاتی ندارد و معنا و مفهوم خود را از دست داده و تبدیل به زندگی و بقا شده است». (همان، ۲۱۴)

«ظاهرش مرگ و به باطن زندگی ظاهرش ابتر، نهان پابندگی» (مولوی، ۱۳۸۶: ۱۷۳)

۲- مرگ و زندگی در دیدگاه عرفان شرقی :

یکی از تقسیم‌بندی‌های عرفانی مختص عرفان شرقی است که برخی از دیدگاه‌های آن‌ها را می‌توان در اندیشه‌های تعدادی از شاعران و نویسندگان ایرانی پیدا کرد که در این مبحث به برخی از دیدگاه‌های هندوها و بودایی‌ها و چینی‌ها نسبت به مرگ و زندگی اشاره خواهد شد.

۲-۱- دیدگاه هندوها :

«تولد و مرگ بحث مهمی در فلسفه هندوها دارد. واژه‌های سانسکریت «جانما و یودپاتی» اسرار تولد و مرگ را توضیح می‌دهد. «جانما» یعنی قبلاً پشت پرده‌ای پنهان بوده‌ای و اکنون به جهانی وارد شده‌ای. «یودپاتی» یعنی اینکه قبلاً به صورت دانه‌ای وجود داشته‌ای و اکنون به صورت گیاهی درآمده‌ای. فلسفه هند صرفاً به تغییر کالبدی معتقد نیست. دیدگاهی در هند وجود دارد که معتقد است انسان در چرخه بی‌پایان از مرگ و تولد دوباره است این چرخه که «سمسره

یا سامسارا» نامیده می‌شود، نوعی بیان رمزی از دامی است که آدمی در آن گرفتار آمده است. بنابراین نگرش کسانی که در طول عمر کارهای خیر انجام داده‌اند، پس از مرگ راه نیاکان را در پیش می‌گیرند. روح در این مسیر، پس از عبور از آتش به ماه می‌رسد و تا زمانی که آثار اعمال او پابرجاست در آنجا می‌ماند.

اندیشه گریز از زمان و گسستن از بند باز پیدایی‌های مکرر و پیوستن به حیات واقعی از آرزوهای دیرینه در فلسفه هند بوده است و تمام همت اندیشمندان هندی مصروف این امر گردیده است که آدمی را از بند سامسارا یا چرخ زایش دوباره که به علت کارما یعنی آثار اعمال پیشینان، به گردش درآمده برهاند و او را به سمت ساحل آرامش ابدی هدایت کند. «حسین آبادی، ۱۳۹۵: ۳۰».

به عقیده مردم هند، آتش، نیک و بد مردگان را از هم جدا می‌کند. به این ترتیب هر چه بد و ناکامل است، می‌سوزد و خاکستر می‌شود و آنچه پاک و بی‌عیب است به بالا صعود می‌کند برای دستیابی به جایگاه بهتر پس از مرگ، بازماندگان متوفی به خواندن دعا و نیایش می‌پردازند و از خدای مرگ می‌خواهند که به مرده، مکانی مناسب در میان نیاکان عطا کند. (همان، ۳۱-۳۲)

به صورت کلی در هندوئیسم: روح، جاودانه و نامیرا است، در حالی که جسم، تولد و مرگ دارد. روح، جسم را مانند لباس کهنه ترک می‌گوید و لباسی نو می‌پوشد. برهمن‌ها به ایده تناسخ معتقدند یعنی هرگاه موجودی از بین برود، روح آن کالبد جدا شده و در همین دنیا به کالبد موجود دیگری در می‌آید.

۲-۲ - دیدگاه بودا:

«آیین بودایی تاکید می‌کند که به جای انکار مرگ باید آن را پذیرفت. پذیرش مرگ البته به معنای پذیرش دلمردگی به معنای شیوه زندگی نیست. آیین بودایی مانند تمام ادیان دیگر مناسکی برای مرگ تعیین کرده که باعث آرامش رفتگان و بازماندگان است. بنابراین زمانی که پای مسئله‌ای هم‌چون مرگ در میان باشد، این آیین می‌تواند منشأ خردورزی، جامعه‌شناختی و روان‌شناختی باشد. آیین بودایی به ما یادآوری می‌کند که سرنوشت هر چه باشد، کنش‌های ما جریان خواهد داشت. (جهان‌گیری، موسوی ۱۳۹۷: ۸۷)

۲-۳ - دیدگاه چینی‌ها (کنفوسیوس):

آرای چینی درباره نفوس و سرنوشت پس از مرگشان تا حدودی منتج از نظریه‌های جهان‌شناختی چینی‌ها بود. یکی از کهن‌ترین تصورات چینی از زندگی پس از مرگ با تعبیر «چشمه‌های زرد» بیان می‌شد که یک دنیای دیگر مبهم و مرموز بود. (ادلر، ۱۳۸۳: ۸۳)

آنان مردمی عملی و اخلاقی و بسیار تاریخ‌اندیش هستند. نگهبان و حافظ زندگی خانوادگی بر بنیاد تکالیف فرزندی و پدر و مادری می‌باشند و همه این‌ها را مدیون آیین کنفوسیوس هستند تا آنجا که گفته‌اند: اگر کنفوسیوس را بشناسیم همه چینیان را شناخته‌ایم.

۳ - معرفی شعرا و بررسی دیدگاه آنان در زمینه مرگ و زندگی:

در این بخش ابتدا به بیان شرح حال مختصری از زندگی سه شاعر مورد نظر که در دوره‌ی زمانی یعنی قرن ۸ هجری و دوران معاصر می‌زیسته‌اند می‌پردازیم و سپس دیدگاه هر کدام را در خصوص مرگ و زندگی بررسی خواهیم کرد.

۳-۱ - حافظ:

محمد ملقب به شمس الدین و متخلص به حافظ و مشهور به خواجه و معروف به لسان الغیب از بزرگترین شاعران غزل‌سرای ایران و جهان است که در اوایل قرن هشتم در متولد شد. از حاکمان عصر او می‌توان به شاه ابواسحاق اینجو و شاه شجاع و امیر مبارز الدین محمد را نام برد او علاقه خاصی به شاه شجاع و ابواسحاق داشته است اما امیر مبارز الدین که از نظر حافظ، حاکمی ریا کار و تندخو و خشک و متعصب بوده از شخصیت‌های منفور در دیوان حافظ است و در اغلب شعرهای خود او را هجو کرده و به او لقب محتسب را داده است مانند:

می‌خور که شیخ و حافظ و مفتی و محتسب چون نیک بنگری همه تزویر میکنند «حافظ، ۱۳۶: ۱۳۲۰»

حافظ الدین در این شعر به چهره‌های زشت نفاق و دورویی و دورنگی که همه جا را فرا گرفته اشاره دارد و از ایام سیاه یاد می‌کند. از اشعار حافظ بر می‌آید که در خاندانی مذهبی تربیت یافته و در دوره نوجوانی مسائل دینی را آموخته است و بعد از آن به فرا گرفتن علوم قرآنی پرداخته است به گونه‌ای که قرآن را به چهارده روایت آموخته است. نور الدین عبدالرحمن جامی شاعر قرن نهم در کتاب «نفحات الانس» در شرح حال حافظ، او را «لسان الغیب و ترجمان الاسرار» خوانده است.

«حافظ پس از آموزش‌های ابتدایی نزد شمس الدین حکمت و میر سید شریف جرجانی علوم نقلی و عقلی را آموخته است. حافظ به واسطه‌ی محافظت قرآن و ملازمت تقوا و احسان و بحث اکتشاف و مفتاح العلوم تحصیل قوانین ادب و تجسس دواوین عرب به جمع آوری اشعار خود پرداخته است. چنانکه از دیوانش بر می‌آید به دانش‌های گوناگون زمان خود مسلط بوده و به قرائت هفتگانه و روایت چهارده‌گانه قرآن نیز احاطه داشته است بنابراین گوشه‌هایی از تاثیر قرآن مجید را در اسلوب هنر او که حاصلش انقلاب حافظ در غزل است تاثیر بسزایی داشته است.» (خرم‌شاهی، حافظ نامه. ۱۳۶۸. ص ۲۹)

۳-۱-۱ - مرگ و زندگی از دیدگاه حافظ :

باعنایت به اینکه حافظ با صراحت از مرگ صحبت نمی‌کند و گویی صحبت راجع به مرگ برای او دلنشین نیست، به همین دلیل از کاربرد واژه مرگ تا حد امکان پرهیز می‌کند. از میان اشعار او صحبت از زندگی، و سبک زندگی سعادت‌مندان بیشتر به چشم می‌خورد. سبک زندگی که سفارش می‌کند بر پایه عشق حقیقی به خدا، خود، دیگران، همت و تلاش، غنیمت شمردن وقت، لذت بردن از همه ابعاد زندگی و حتی غم‌های آن، پدید آوردن شادی و نشاط، بنا شده است. سبک زندگی که این شاعر برای زندگی سعادت‌مندان به ما معرفی می‌کند بارها در عرفان و کلام خداوند به چشم ما می‌خورد اما بیان رندانه و کلام شورانگیز حافظ رنگ و بوی دیگری به آن بخشیده است.

«پیوند عمر بسته به مویی است، هوش دار غم خوار خویش باش، غم روزگار چیست»

«هروقت خوش دست دهد مغتنم شمار کس را وقوف نیست، که انجام کار چیست» (حافظ،

در دیوان او به این مسئله که زندگی سرشار از لحظه‌هایی با شادی و غم و ناپایداری آن‌ها اشاره شده و به همین دلیل برشاد بودن و شاد زیستن و لذت بردن از آن تاکید کرده است.

«حافظا چون غم و شادی جهان در گذر است بهتر آن است که من خاطر خود خوش دارم» (حافظ، ۱۳۲۰: ۲۲۲/۳۲۶)

حافظ در دیوان خود نیز از «مرده زنده» سخن می‌گوید چون از نظر حافظ مرگ هم زندگی محسوب می‌شود. ترکیب مرده زنده فقط در یک مورد به کار رفته است:

«هر آن کس که در این حلقه نیست زنده به عشق به او نمرده بر فتوای من نماز کنید» (حافظ، ۱۳۲۰: ۱۶۵/۲۴۴)

معمولا گفته می‌شود که مرگ در ذات حیات وجود دارد اما حافظ می‌گوید حیات در ذات مرگ است. «پیروزی، محرابی ۹۴: ۱۳۹۴»

مرگ در غزلیات حافظ به سه نوع قابل تفسیر است:

۱ - مرگ عاشقانه: که در آن عاشق مدعی است جان خود را فدای معشوق می‌کند با اینکه در اثر رنج‌ها و سختی‌های عشق، گویی مرگ را تجربه کرده است.

دریغ مدت عمرم که بر امید وصال به سر رسید و نیامد به سر زمانِ فراق (حافظ، ۱۳۲۰: ۲۰۱/۲۹۷)
۲- مرگ معمولی: که همان جداسدن روح از کالبد انسانی است. در حوزه مرگ معمولی حافظ از واژه مردن استفاده نکرده و از فعل «رفتن» صحبت کرده.

شیرینی از لب لعلش نچشیدیم و برفت روی مه پیکر او سیر ندیدیم و برفت (حافظ، ۱۳۲۰: ۵۹/۸۵)

۳ - مرگ عارفانه: در اشعار حافظ قطع تعلقات، پیام اصلی اشعار عارفانه او در مورد مرگ است. از آنجا که سخن گفتن در مورد مرگ دشوار است و نوعی ترس و ناآرامی را در مخاطب به وجود می‌آورد و هم‌چنین چون مرگ و رای تجربه آگاهانه انسان است و به آسانی تبیین و تشریح نمی‌شود، حافظ نیز معمولا از این سه نوع مرگ به صراحت سخن نمی‌گوید. «گرگیچ_ ۱۳۹۸: ۲۱» به عبارتی می‌توان گفت که حافظ حرف زدن در مورد مرگ را چندان دلنشین نمی‌داند. از نظر او دل، باید از هرگونه آلودگی‌های مادی و خواسته‌های نفسانی تهی باشد تا عشق واقعی را پذیرا شود و یکسره باید تسلیم عشق جاودان او شد.

«عرضه کردم دو جهان بردل کار افتاده به جز عشق تو، باقی همه فانی است» (حافظ، ۱۳۲۰: ۳۴/۴۸)

بنابراین دیدگاه حافظ نسبت به مرگ به شکلی است که در عرفان مطرح می‌شود از جمله این غزل زیبا:

«در آزل پرتو حسنت ز تجلی دم زد عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد» (حافظ، ۱۳۲۰: ۱۰۳/۱۵۲)

۲-۳ - سهراب سپهری :

سپهری در ۱۴ مهر ۱۳۰۷ در قم به دنیا آمد و سپس به خوانسار و بعد از آن به شهر نیاکانش یعنی کاشان نقل مکان کرد. پدر و مادرش هردو اهل هنر و شعر بودند. سپهری در سال ۱۳۳۰ نخستین مجموعه شعرنمایی خود را با نام مرگ رنگ منتشر کرد. او یکی از مهم‌ترین پیروان نیما بود که خیلی زود راه خود را یافت. زبانی که سپهری بدان دست پیدا کرد از ادبیاتی که نزد شاعران و ادیبان روزگار ارزش خاصی داشت تقریبا تهی بود و همین مسئله او را از بسیاری از

گویندگان دیگر متمایز کرد وی توانست شعر را از آن حالت بسیار منطقی و حساب شده ستی درآورده و به دریافت‌های حسی و ادراک‌های لحظه‌ای از جهان پیرامون خود پردازد.

۱-۲-۳ - نگرش سپهری در مقوله مرگ و زندگی :

مرگ در نظر سهراب سپهری جزئی از زندگی است، زنده است و با ما نیز زندگی می‌کند. گاه در سایه نشسته است و به ما می‌نگرد. «سپهری، ۱۳۸۳:ص ۱۸۷»

در بند «ریه‌های لذت پر از اکسیژن مرگ است.» «سپهری ۱۳۸۳:۳۰۴» تشبیه مرگ به اکسیژن، بیانگر این نکته است که مرگ، حیات بخش و ابزار تداوم حیات و زندگی است. اما با این حال با وجود مرگ باز هم به زیبایی‌های زندگی نیز اشاره می‌کند.

«زندگی یعنی یک سار پرید/از چه دلتنگ شدی؟/دل خوشی‌ها کم نیست: مثلاً این خورشید، کودک پس‌فردا/کفتر آن هفته/ یک نفر دیشب مرد/ و هنوز نان گندم خوب است/ و هنوز آب می‌ریزد پایین و اسب‌ها می‌نوشند.» (همان، ۱۳)

پژوهش‌های زیادی درباره جلوه‌های عرفان اسلامی در اشعار سهراب سپهری صورت گرفته و این پژوهش نشان می‌دهد که او با عرفان و فرهنگ و اندیشوران مشرق زمین مانوس بوده و برای نمونه می‌توان گفت که تاثیر «کریشنا مورتی» در آثار او کم نیست.

سهراب سپهری نسبت به مرگ خوش‌بین است و همه جا نیز مرگ را می‌بیند و همه ریشه‌هایی را که از عمق تاریکی رشد می‌کنند و می‌رویند اما او در این خوش‌بینی عارفانه از یک چیز غافل است و آن این است که ممکن است حقیقت او خیال باشد.

عرفان سپهری عرفان تفکر و آسودگی و فراغ‌بالی است. عرفان و نگرش عرفانی؛ در تمام اجزا و عناصر شعر او نفوذ دارد. «حدیور، حیدری ۱۳۹۸. ۵۵-۵۴»

از جمله این شعر عرفانی او: «در تاریکی بی آغاز و پایان / دری در روشنی در انتظارم روید / خودم را در پس در تنها نهادم / و به درون رفتم / اتاقی بی وزن تهی نگاهم را پر کرد / در تاریکی بی آغاز و پایان / فکری در پس در تنها مانده بود...» (سپهری، ۱۳۸۳:۴۷)

با این تفاسیر نمی‌توان گفت که اشعار سهراب برگرفته از یک شخص یا فرهنگ باشد و این مسئله راجع به دیدگاه او در مورد مرگ نیز صدق می‌کند. آموزه‌های هندوئیسم و بودیسم در بارزترین وجه آن یعنی آهیسم (پرهیز از آزار موجودات زنده) چنان باب طبع سهراب واقع شد که حجم چشمگیری از هشت کتاب به این موضوع اختصاص داد. (اسلامی، قافله باشی، فیاض، ۱۳۹۸:۳۵)

۳-۳ - فاضل نظری :

فاضل نظری در سال ۱۳۵۸ در شهرستان خمین واقع در جنوب استان مرکزی متولد شد. تحصیلات اولیه خود را در شهرهای خمین و خوانسار گذرانده است. فاضل نظری یکی از شاعران جریان‌ساز دهه ۸۰ و هم‌چنین پرمخاطب‌ترین

شاعر به انتخاب مردم در سال ۱۳۹۱ بوده است. از زمانی که شعر نو و شعر سپید جای خود را میان مردم و علاقه‌مندان باز کرد نسل جوان کمتر به سمت خواندن قطعه، قصیده و مثنوی و دیگر سبک‌ها رفتند، اما «غزل» تنها قالبی از شعر فارسی است که هنوز با گذشت قرن‌ها تازه و پرنشاط باقی مانده است و فاضل نظری با سرودن غزل‌های ناب بار دیگر این شور را زنده کرده است. فاضل نظری در سال ۱۳۷۶ برای تحصیل در رشته مدیریت از خمین به تهران آمد و مدرک دکترای رشته مدیریت تولید و عملیات از دانشگاه شهید بهشتی گرفت. او نه تنها شاعری توانمند است بلکه عناوین ادبی و هنری و علمی دیگری هم دارد.

تا کنون از این شاعر، شش مجموعه شعر «گریه‌های امپراتور»، «اقلیت»، «آن‌ها»، «ضد»، «کتاب» و «اکنون» به چاپ رسیده است. گزیده برخی آثار او در کشورهای فارسی‌زبان منتشر شده است. وی از سال ۱۳۸۳ در حوزه مدیریت در دانشگاه‌های تهران به تدریس مشغول بوده و مشاغل مدیریتی در حوزه‌های گوناگون هنری و ارگان‌های دولتی داشته است.

۱-۳-۳- نگرش فاضل نظری بر مرگ و زندگی:

«از دیدگاه فاضل مرگ درمان است» فاضل نظری دیدگاهش به هستی و زندگی با نوعی ناامیدی همراه است و به همین دلیل دیدگاه مرگ‌گرایانه در اشعارش نمود و جلوه بیشتری دارد. او مصداق گروهی است که معتقدند «وقتی انسان از زندگی اش ناامید می‌شود، مرگ را به مانند یک منجی در نظر می‌آورد؛ بنابراین از دیدگاه فاضل نظری مرگ مانند درمان است و چون گریزی از آن نیست چه تلخ و چه شیرین آن را باید نوشید.» (اسماعیلی، ۱۴۰۲: ۱۰۱)

«مرگ درمان من است از تلخ و شیرینش چه باک هرچه باشد ناگزیرم، هرچه باشد حاضرم» (نظری، ۱۳۸۵: ۱۲)

در ارتباط با مرگ در اشعار فاضل نظری نسبت به دو شاعر مذکور بررسی‌ها و تحقیقات زیادی صورت نگرفته است اما با توجه به همان بررسی‌ها می‌توان گفت که دیدگاه فاضل نسبت به مرگ دیدگاه امروزی است و اگر جزئی‌تر به دیدگاه او راجع به مرگ در عرفان شرقی بپردازیم با توجه به خصوصیات اشعار او که یکی از آن‌ها گریزناپذیری از مرگ و حتی مرگ را برای انسان به نوعی حق او تلقی می‌کرده و واقعیتی که نمی‌توان از آن فرار کرد، از این منظر دیدگاه او به دیدگاه سپهری نزدیک بوده و می‌توان گفت که این دیدگاه او در عرفان بین‌النهرین جای دارد.

«با این حال فاضل نظری از غول مرگ نترسیده است و با اطمینان کامل خواستار مرگی است که آن را حق خود می‌داند.» (اسماعیلی، ۱۴۰۲: ۱۰۸)

این اندیشه فاضل نظری را به قطع می‌توان در آیین بودایی یافت از جمله آن که: یکی از آموزه‌های اصلی دین بودا این است که مرگ حقیقی انکارناپذیر و غیرقابل پیش‌بینی است. بر اساس آموزه‌های بودایی سه واکنش انسان نسبت به مرگ عبارت‌اند از: رد، جذب، مقبولیت. در اکثر مواقع ما مرگ را انکار کرده و در چرخه ترس و اضطراب گرفتار می‌شویم. در پاره‌ای از مواقع ممکن است به آن علاقه‌مند شده و فرمان درگیر خودکشی و یا رفتارهای این‌چنینی شود. مقبولیت رفتاری حاکی از بی‌طرفی و آرامش فکری است. «موسوی_جهانگیری_۱۳۹۷: ۹۳» با توجه به این مطلب می‌توان گفت که فاضل مرگ را پذیرفته بوده است.

«من کجا بیشتر از حق خودم خواسته‌ام؟ مرگ حق است، به من حق مرا برگردان» (نظری، ۱۳۸۸: ۴۲)

۴ - مرگ آگاهی شاعران:

باعنایت به مطالب بیان شده، دراین بخش به بررسی دیدگاه‌های شاعران مذکور در زمینه تفکر آنان نسبت به مرگ و زندگی و شباهت فکری آن‌ها در بعضی از جنبه‌ها خواهیم پرداخت:

۴-۱ - پذیرش مرگ:

«اپیکور، فیلسوف یونانی، ترس از مرگ را غیر معقول می‌داند. از دید او، مرگ پایان زندگی انسان است و در آن وضعیت، تجربه‌ای وجود ندارد تا انسان از آن هراس داشته باشد. گروهی دیگر این ترس را غیر معقول نمی‌دانند؛ زیرا اگر امر بدی باشد، ترس از آن نامعقول نیست.» (عظیمی دخت و مهدیه، ۱۳۹۱، ۲۷) به عقیده برخی ترس از مرگ در بسیاری از مواقع به ترس از زندگی منجر می‌شود. در علم روان‌شناسی، ترس از مرگ (Thanatophobia) یا (Fear of death)، نوعی اختلال هراسی یا فوبیا است که شامل ترس شدید از مرگ یا فرایند مرگ می‌شود. در مواردی از این اختلال با عنوان اضطراب مرگ نیز یاد می‌شود. اضطراب مرگ، اشاره به حالتی دارد که در آن فرد به فنا پذیری خود آگاه است و با علم به این موضوع دچار نوعی اضطراب خواهد شد که روزی مرگ او فرا خواهد رسید. اضطراب مرگ یک ترس وجودی و ذاتی است که از بدو تولد با انسان همراه است.

۴-۱-۱ - پذیرش مرگ در اشعار حافظ:

«شعر حافظ زاده‌ی خاطر اوست و اعماق شخصیت و ذهن و زبان و فراز و نشیب زمانه و زندگی او را نشان می‌دهد.» (خرم‌شاهی، ۱۳۷۴: ۷۴) توانایی ادراک حافظ هم واقعیت‌های عینی را شامل می‌شود و هم واقعیت‌های ذهنی و بین‌الذهانی را (همان، ۷۷) «با توجه به این مطلب می‌توان گفت که حافظ انسانی واقع بین بوده و توانایی ادراک واقعیت و پذیرش آن‌ها را داشته اما با این حال حافظ تا حد امکان از به کار بردن واژه «مرگ» پرهیز می‌کند و به جای آن از رد خلف آن یعنی زنده بودن با تعابیر مختلف بهره می‌برد» (گرگیچ: ۱۳۹۸: ۱۷)

برخی از ویژگی‌هایی که بیانگر نشانه‌هایی از پذیرش حافظ در مورد مرگ است عبارتند از:

نبودن و نماندن در دنیا:

«سرود مجلس جمشید که گفته‌اند این بود که جام باده بیاور که جم نخواهد ماند» (حافظ، ۱۳۲۰: ۱۲۱/۱۷۹) حافظ عمر انسان را کوتاه می‌داند که مدت زمان زیادی نیز در این دنیای فانی باقی نخواهد ماند؛ بنابراین انسان را به خوش‌گذراندن و باده نوشی در این زمان کوتاه دعوت می‌کند.

به پایان رسیدن عمر:

«در این خیال سر شد زمان عمر و هنوز بلای زلف سیاهت به سر نمی‌آید» (همان، ۱۳۷/۲۳۷)

حافظ عمر خود را در این خیال گذراند که روزی رنج و بلای هجران به پایان می‌رسد اما این بلا هم‌چون زلف سیاه معشوق ادامه دارد. حافظ در بسیاری از اشعار خود به تلف شدن عمر و به پایان رسیدن عمر در هجران و دوری از معشوق اشاره دارد.

عدم جاودانگی دنیا:

«جهان چو شد خلدبرین به دور سوسن و گل ولی چه سود که در وی نه ممکن است خلود» (همان، ۲۱۹/۱۴۸) انسان در این دنیای مادی از تمام ظرفیت‌ها و توانایی‌های خود برای برآورده کردن نیازهای خود استفاده می‌کند حتی گاهی این موضوع را که دنیا کاملاً فانی است فراموش می‌کند و گمان می‌برد که جهان مادی همان بهشتی است پر از گل‌های سوسن در حالی که به گفته حافظ هیچ کدام آن‌ها باقی نخواهد ماند.

کوتاهی زمان:

«پنج روزی که در این مرحله مهلت داری خوش بیاسای که زمان این همه نیست» (همان، ۷۴/۵۲) مدت زمان کوتاهی زنده هستی و زندگی می‌کنی پس بهتر است از همین زمان کوتاه لذت ببری. در دیوان حافظ تناقض مرگ و زندگی وجود دارد که اغلب در حوزه مرگ عاشقانه است از جمله اشعاری چون: «این قصه عجب شنواز بخت و ازگون / مارا بکشت یار، انفاس عیسوی (حافظ، ۴۸۶/۳۴۵:۱۳۲۰) «مرا امید وصل تو زنده می‌دارد / وگرنه هر دم از هجر توست بیم هلاک» (همان، ۲۰۴/۳۰۰) «من شکسته بدحال زندگی یابم/ در آن زمان که به تیغ غمت شوم مقتول» (همان ۲۰۸/۳۰۶) «چه عذر بخت خود گویم؟ که آن عیار شهر آشوب/ به تلخی گشت حافظ را و شگر در دهان دارد» (همان، ۱۲۰/۸۱) و... «با کمی دقت می‌توان متناقض نما را در این اشعار به خوبی یافت. متناقض نما یعنی بین متناقض با خود یا مهمل که دو امر متضاد را در خود جمع کرده باشد؛ اما دارای حقیقتی باشد که از راه تاویل و تفسیر بتوان به آن دست یافت. در موارد نامبرده شده حافظ از زنده مرده سخن می‌گوید چون از نظر حافظ مرگ هم به نوعی زندگی محسوب می‌شود.» (پیروزی، محرابی، ۹۴:۱۳۹۴) تمام این عناوین نشان دهنده پذیرش مرگ توسط حافظ بوده اما با این حال او مستقیم راجع به مرگ صحبت نکرده و از اشاره مستقیم به آن خودداری می‌کند زیرا صحبت کردن از مرگ را حتی به صورت ناخودآگاه در انسان باعث ایجاد ترس و وحشت می‌شود.

۲-۱-۴ - پذیرش مرگ در اشعار سهراب:

«بطور کلی نگاه سهراب به مرگ و زندگی، روشن و امیدوارانه است و نمی‌توان هراس از مرگ را در اشعارش به‌ویژه اشعار پایانی او مشاهده کرد. سهراب، مرگ را به عنوان امری حتمی پذیرفته ولی تسلیم و افسرده در انتظار مرگ نیست و با وجود مرگ، زندگی هنوز زیبایی‌های خود را برای سهراب از دست نداده است.» (مرادی کوچی؛ فروزانی: ۱۳: ۱۳۸۷) «و نترسیم از مرگ / مرگ پایان یک کبوتر نیست/ مرگ وارونه یک زنجره نیست/ مرگ در ذهن افاقی جاری است/ مرگ در آب و هوای خودش اندیشه نشیمن دارد/ مرگ در ذات شب دهکده از مرگ سخن می‌گوید/ مرگ با خوشه

انگور می‌آید به دهان/... مرگ گاهی ریحان می‌چیند/ گاهی ودکا می‌نوشد/ گاهی درسایه نشسته است و به ما می‌نگرد.
(۳۷) و اگر مرگ نبود دست در پی چیزی می‌گشت.» (۳۶)

زندگی رسم خوشایندی است/ زندگی بال و پری دارد به وسعت مرگ/ پرشی اندازه عشق/ زندگی چیزی نیست
که لب طاقچه عادت از یاد من وتو برود. (۳۴)
در ارتباطی که سهراب سپهری با جهان برقرار کرده است، پدید آمدن هرچیزی منطق خاص خود را دارد. از دیدگاه
او مرگ هم خوب است.» (همان، ۱۲)

«سپهری در شعرهای آغازینش، چهار مجموعه مرگ رنگ، مرگ دوقایق ران را به تصویر می‌کشد. در شعر «سرود
زهر» به جنگ شب می‌رود که می‌توان آن را نمادی از مرگ تلقی کرد اما در پی راهی برای جاودانگی نیز هست. به
طور کلی در شعرهای آغازینش، دید خوشایندی به مرگ و زندگی ندارد و مرگ را پایان زندگی و زندگی را فریبی
بیهوده می‌داند.

«من در پس در تنها مانده بودم/ همیشه خود را در پس یک در تنها دیده‌ام/ گویی وجودم در پای این در جامانده
بود/ در گنگی آن ریشه داشت/ آیا زندگی صدایی بی پاسخ نبود؟» (۲۹)
«هستی من/ لحظه‌ام پر شده از لذت / یابه زنگار غمی آلوده است/ لیک چون باید این دم گذرد/ پس اگر می‌گیرم/
واگر می‌خندم/ خنده‌ام بیهوده است.» (همان، ۱۱)

۳-۱-۴ - پذیرش مرگ در اشعار فاضل نظری:

«مرگ در اشعار فاضل نظری گاه به صورت موجودی جاندار ظاهر می‌شود که جان آدمی را می‌کاهد. این شاعر
همان‌طور که مشتاق مرگ است از آن هم روی گردان نیست و آن را پذیرفته است؛ البته ترس از مرگ از مسائل بنیادین
بشری است که انسان به واسطه آن همواره به دنبال راهی برای گریختن از مرگ بوده است. فاضل نظری گریز از مرگ
را در اندیشه‌اش راه نمی‌دهد و نه حتی مانند سهراب سپهری در اشعار آغازینش، به دنبال نوش دارویی است برای
جاودانگی و نه حتی ترس و گریزی از مردن دارد، در نظر او مرگ حق است و دشت پر از لاله‌های سرخ همیشه بهار
است.» (اسماعیلی، ۱۴۰۲: ۱۰۷)

«من کجا بیشتر از حق خود خواسته‌ام؟

مرگ حق است، به من حق مرا برگردان» (نظری، ۱۳۸۸: ۷۲)

«زندگی سبز و مرگ سرخ مبارک

دشت پر از لاله بی بهار مبادا» (همان، ۷۴)

«تعبیر فاضل نظری از مرگ تفاوت دارد. انسان خواه یا ناخواه باید بنشیند تا این جام شوکران را سر بکشد. فاضل
اندیشه پذیرش مرگ را دارد البته در برخی از اشعارش در مورد مرگ احساس آرامش و راحتی ندارد، اما بهترین گزینه
برای پایان دادن به شرایط بدش، استقبال آگاهانه از مرگ می‌داند. او گاهی از دست مرگ هم خسته می‌شود که چرا
مرگ در خانه او را نمی‌زند» (اسماعیلی، ۱۴۰۲: ۱۰۲)

«مرگ حق دارد که از ما روی برگردانده‌است

زندگی درکام ما زهر هلاهل ریخته (نظری، ۱۳۸۸: ۲۳)

۴-۲ - شیفتگی مرگ:

گاهی اوقات پذیرفتن مرگ تنها به معنای بی‌طرفی درمورد آن نیست بلکه گاهی انسان نسبت به مرگ نوعی شیفتگی پیدا می‌کند. دینا خاپایوا کتابی با عنوان «THE CELEBRATION OF DEATH IN CONTEMPORARY CULTURE» درمورد مرگ دارد که از اساس، کتابی ضدمرگ است. همه انسان‌ها در شرایط بد زندگی به صورت ناخودآگاه دچار وسوسه‌ای می‌شوند که باید زیر سایه مرگ سکنی گزینند نه زیر آفتاب زندگی. خاپایوا در این کتاب هشدار می‌دهد که به طور کلی فرهنگ ما وبه ویژه فرهنگ جوانان ما در برابر این انقلاب مغلوب شده‌اند. خاپایوا بعد از آنکه ریشه افکارمرگ محور را در گروه مشخصی از روشنفکران فرانسوی باز می‌یابد، به چرخش قرن‌ها نیز اشاره می‌کند و بر چیزهای دیگری مثل تغییر شکل مناسک کفن و دفن، محبوبیت بیش از اندازه فیلم‌هایی با مضمون وحشت و ترس و حتی فراگیری داستان‌هایی با مضمون‌های خون آشامی و زامبی مانند درمیان نوجوانان و تبدیل هالووین به دومین تعطیلات اصلی کریسمس در نمایش عمومی که باعث علاقه بیش از اندازه انسان‌ها به مضمون‌های تاریک و مرگ شده است، اشاره دارد.

۴-۲-۱ - نگرش حافظ درخصوص شیفتگی مرگ :

«حافظ از زندگی، بیشتر از مرگ سخن می‌گوید و حتی دعای حافظ برای افراد مورد علاقه اش، دعا برای طول عمر است و از عناوینی چون «شکرفروش که عمرش دراز باد چرا (تَفَقُّدِی نَکند طوطی شکرخا را) (حافظ، ۱۳۲۰: ۴/۴)» (حافظ گرت ز پند حکیمان ملالت است) کوتاه کنیم قصه که عمرت دراز باد (همان، ۱۰۰/۹۶) (زخمت صد جمال دیگر افزود) که عمرت باد صد سال جلالی (همان، ۶۳۳/۳۲۵) «بلبل عاشق تو عمر خواه که آخر (باغ شود سبز و شاخ گل به برآید) (همان، ۲۳۲/۱۵۷)» «عمر خسرو طلب آر (ار نفع جهان می‌خواهی / وجودیست عطا بخش کریم نَفّاع) (همان، ۲۹۳/۱۹۹)» و. . در موارد متعدد حتی جان و عمر را با صفات شیرین، گرامی و عزیز، به کار می‌برد.» (پیروزی، محرابی: ۱۳۹۴: ۹۹)

«حافظ واژگان ناخوشایند مرتبط با مرگ را در کنار قیدحالتی که بیانگر سرخوشی و شادی می‌باشد استفاده می‌کند. ؛ مثلاً ناخوشایندی و کراهتی که در واژگانی مثل «لحد» «جان دادن» «زیرشمشیر رفتن» و سایر واژگانی که در کنش مرد نهفته است که ممکن است کام‌گوینده و شنونده را تلخ کند با قید حالت از میان می‌رود.» (همان، ۹۸) همین مطلب بیانگر این است که حافظ چندان هم شیفته مرگ نیست:

«هشیارشو مرغ چمن که مست گشت هان

بیدار شو که خواب عدم در پی است هی»

«همی‌خوش نازکانه می‌چمی ای شاخ نوبهار

کاشفتگی مبادت از آشوب باد دی»

«بر مهر چرخ و شیوه او اعتماد نیست

ای وای بر کسی که شد ایمن ز مکر وی» (حافظ، ۲۹۷/۲۹۷: ۲۹۷)

در این ابیات حافظ در واقع اصلاً مرگ را تمجید نمی‌کند بلکه انسان را از اعتماد به آن نهی می‌کند.

۲-۲-۴ - شیفتگی مرگ در اشعار سهراب سپهری:

«سهراب بر این نکته تاکید دارد که مرگ و زندگی یکی است، مرگ «زنده» است، برای او مرگ پایان کار نیست سپهری پیوسته به مرگ با دیدی مثبت می‌نگرد. از نظر او مرگ عنصری است حیات بخش که اکسیژن از اجزای این حیات است. او معتقد است همان‌طور که با پر و خالی شدن ریه‌های انسان از اکسیژن، حیات تداوم می‌یابد و انسان، لذت زنده ماندن و زیستن را احساس می‌کند، مرگ نیز با اکسیژن حیات بخش، ریه‌های لذت را پر و خالی می‌کند. در حقیقت مرگ را نوعی لذت آفرین می‌داند.» (نوروزی، ۱۳۹۶: ۲۲۱)

«از دیدگاه سهراب مرگ و زندگی همزاد یگدیگر هستند، سپهری در شعر «نترسیم از مرگ» مرگ را پایان نمی‌داند و خواننده را به نترسیدن از مرگ دعوت می‌کند. سپهری برخوردی سرشار از آرامش و شادی آفرین با مرگ دارد و فقط در آثار نخستین خود، گاهی با غم و اندوه از مرگ یاد می‌کند. مرگ برای موجودات تلخ و گزنده نیست؛ زیرا آن را ادامه طبیعی حیات و جزء جدانشدنی قانون طبیعت و مکمل زندگی می‌داند و آن را سر و سامان می‌دهد؛ «و بدانیم اگر کرم نبود، زندگی چیزی کم داشت / و اگر مرگ نبود، دست ما در پی چیزی می‌گشت / و بدانیم اگر نور نبود، منطق زنده پرواز دگرگون می‌شد.» (همان، ۲۸۱)

«در اشعار سهراب مرگ و زندگی هویت تازه‌ای می‌یابند. هر دو بال و پر دارند. هر دو وسعت یکسانی دارند مرگ به تعبیری حکم نوزادی را دارد که در این آب روان قرار گرفته است. با آب که مظهر زندگی است، می‌بالد و می‌شکفت. مرگ دریچه‌ای به سوی روشنایی است. سهراب در دفتر «مرگ رنگ» در شعر «جان گرفته» مقاومت خود را در برابر مرگ نشان می‌دهد تا آنجایی که مرگ را از خود دور می‌کند:

«از هجوم نغمه‌ای بشکافت گور، مغزمن امشب / مرده‌ای را جان به رگ‌ها ریخت / باشد از جا در میان سایه روشن / بانگ زد بر من: مرا پنداشتی مرده، / و به خاک روزهای رفته بسپرده ؟ لیک تو پندار تو بیهوده است: / پیکر من مرگ را از خویش می‌راند.» (همان، ۳۶) «برای نشان دادن نگاه مثبت و خوش بینانه او به زندگی و مرگ به اشعار او توجه کنیم:

«همیشه با نفس تازه باید راه رفت / و فوت کرد / که پاک شود صورت طلایی مرگ» (۳۸)

«ابری نیست / بادی نیست / می‌نشینم لب حوض / گردش ماهی‌ها، روشنی، من، گل، آب / پاکی خوشه زیست می‌دانم

سبزه‌ای را بکنم خواهم مرد.» (۳۹)

«مادرم صبحی می‌گفت: موسم دلگیری است / من به او می‌گفتم: زندگانی سیبی است / گاز باید زد با پوست.» (۴۰)

(مرادی کوچی، فروزانی، ۱۳۸۷: ۱۳)

۳-۲-۴ - شیفتگی مرگ در اشعار فاضل نظری:

«شیفته مرگ بودن فاضل نظری می‌تواند دوعلت داشته باشد، یکی خسته بودن از دست دشمنانی که از روی حسادت چشم دیدن او را ندارند و تشنه خونش هستند و دوم مشکلات شخصی خودش که او را تحت تاثیر قرار داده است، از این رو فاضل نظری عاشق شوکران مرگ شده است:» (اسماعیلی، ۱۴۰۲: ۱۰۳)

«دشمنان تشنه به خون و من تشنه مرگ / زهر شیرین من! ای یار منافق بامن!»

«قایقی در طلب موج به دریا زد و رفت / باید از مرگ نترسید، اگر باید عشق» (نظری، ۱۳۸۵: ۲۹)

«زهر شیرین یا سم خوشمزه بهترین تعبیری است که می‌توان از مرگ داشت که فاضل نظری در یک ترکیب متناقض نما، تلخی زهر را با شیرینی آن درآمیخته است، تا نشان دهد مرگ تا چه اندازه شیرین است اما دل‌کنند از دوستان و عزیزان می‌تواند زهر و تلخ نیز باشد.» (اسماعیلی، ۱۴۰۲: ۱۰۳)

۳-۴ - مرگ طلبی:

مرگ طلبی در «ملکوت» به صورت پدیده خودکشی ظاهر می‌شود. خودکشی آسیبی اجتماعی در نتیجه درد روانی و ناامیدی است. «فکر خودکشی نیز از اهمیت خاصی برخوردار است میل و فکر خودکشی معمولاً با این علائم مشخص می‌شود: آرزوی مرگ، تکرار خودکشی، نداشتن میل به زندگی، صحبت کردن در مورد مرگ و خودکشی. از آنجایی که آرزو کردن، فکر کردن و نقشه کشیدن برای یک خودکشی موفق که فکر خودکشی نامیده می‌شود، ممکن است شروعی برای اقدام یک خودکشی واقعی باشد.» (آل سعدی، ۱۴۰۰: ۵۰۳) به عقیده مارسل، ریشه خودکشی گاهی به تنهایی بازمی‌گردد؛ به این مفهوم که انسان اسیر تنهایی، تبدیل به موجودی بی‌حاصل و در انتظار مرگ می‌شود. و گاه با خودکشی به انتظار خود پایان می‌دهد. (اسماعیلی، ۱۴۰۲: ۱۰۶)

۱-۳-۴ - مرگ طلبی از دیدگاه حافظ:

«حافظ از جمله شاعرانی است که مرگ را پایان زندگی دمی و نقطه آغاز پرواز می‌داند و آن را راهی بی‌بازگشت نمی‌داند، بلکه مزه وصل می‌داند به همین دلیل وی هم‌چون «ابوالعلا معری» از طرفداران مرگ است و در لحظه لحظه حیات خویش خواهان آن است، امانه برای رهایی از تنگنای دنیای مادی و عالم خاک بلکه برای تعینات نفسانی و دنیای قید و بندها و بت‌های ذهنی که برای رسیدن به آن حقیقت یگانه، از آن‌ها دست برشست:» (سخاوی، مزیدی، ۱۳)

«حجاب چهره جان می‌شود غبار تنم / خوشا دمی که از این چهره برفکنم»

«چنین قفس نه سزای چومن خوش الحانست / روم به گلشن رضوان که مرغ آن چمنم»

(حافظ، ۱۳۲۰: ۳۴۲/۲۳۵)

در قرآن در آیه شریفه «قُلْ إِنْ كَانَتْ لَكُمْ الدَّاءُ الْآخِرُ عِنْدَ اللَّهِ خَالِصٌ مِّنْ دُونِ النَّاسِ فَتَمَنَّوْا الْمَوْتَ إِنْ كُنتُمْ صَادِقِينَ» (بقره/۹۴) «مرگ طلبی این آیه خطاب به قوم یهود است که بهشت را از آن خود می‌دانستند و خداوند خطاب به آن‌ها گفت: اگر راست می‌گویید، پس آرزوی مرگ کنید، ولی آنها به دلیل اعمال بدشان چنین کاری نکردند. در شعر عرفانی به معنای مشتاق وقوع مرگ بودن است.» (محمودی، طغیانی، ۱۳۹۹: ۲۲۲)

۲-۳-۴ - مرگ طلبی در اشعار سهراب:

«مرگ اندیشی و مرگ خواهی در کنار نوعی یاس و ناامیدی و بدبینی از دیگر مضمون‌های حوزه غزل معاصر می‌باشد.» (همان، ۲۲۲) «در دوری معاصر، این نوع نگاه، متفاوت از پیش شده است؛ اگر هم مرگ طلبی باشد از نوع مرگ مشتاقی عارفانه‌اش نیست. از سویی، شکست در عشق و تیرگی خورشیدعشق، برآمدی جز حسرت و مرگ طلبی

برای شاعر ندارد و از دیگر شاعران معاصر همه چیز را ناپایدار برشمرده‌اند. (همان، ۲۲۳) «این مسئله تیرگی و غمناک بودن نیز در اشعار اولیه سهراب کاملاً واضح است: «نیست رنگی که بگوید بامن / اندکی صبر سحر نزدیک است / مردم این بانگ برآرم از دل / وای این شب چقدر تاریک است / (غمی غمناک / مرگ رنگ) فضای تیره و تار دو، سه اثر اولیه او از ملال و دلزدگی سهراب از اوضاع زمانه، تسلیم و ناامیدی روحی او و حاصل آشنایی وی با مکتب رمانتیسم حکایت می‌کند. اگر به عناوین شعری سپهری در آثار اولیه او نظری بیفکنیم به خوبی این مدعا ثابت می‌شود؛ عناوینی چون سراب، غمی غمناک، خراب، دلسرد، درقیرشب، دود می‌خیزد، دره خاموشی، مرگ رنگ، و... همگی بیانگر اوضاع نابسامان روحی و روانی سهراب است.» (قاسم زاده، نیکوبخت، ۱۳۸۲: ۱۵۱)

۳-۳-۴ - مرگ طلبی در اشعار فاضل نظری:

«در مرگ طلبی با نوعی مضمون اندیشی به سبک هندی برمی‌خوریم؛ چون شاعران جوان بدون تجربه زیسته یا بدون تحمل شرایط اجتماعی بغرنج به بیان شعر اکتفا کرده‌اند؛ شعری که لفظ مرگ و طلبیدن و انتظار رسیدن آن گفته است؛ اما از درد و اندوه آن کمتر سخن می‌گوید.» (محمودی، طغیانی، ۱۳۹۹: ۲۲۴)

«عاقبت مهمان یک نفریم / مرگ با طعم تلخ شیرینی» (نظری، ۱۳۹۰: ۶۷)

«مرگ یا خواب؟ چقدر این دو برادرند / مژده وصل برادر به برادر برسان» (همان، ۴۹)

«مرگ یک عمر به در کوفت که باید برویم / دیگر اصرار مکن باشد، باشد رفتیم» (همان، ۷۹)

طلب مرگ از جمله مولفه‌های شعر فاضل نظری است و این یعنی او از مرگ هراسی ندارد و همواره از آن نیز استقبال می‌کند.

۴-۴-۴ - کوتاه بودن عمر:

کوتاه بودن عمر یکی دیگر از مولفه‌های مرگ است. گذر عمر و جوانی از جمله موضوعاتی است که همواره در شعر وجود داشته و شاعران در تمام دوره‌ها این موضوع را با عناوینی چون «موی سپید، پوچی دنیا، گذرا بودن عمر و دنیا و... بیان کرده‌اند.

۱-۴-۴ - کوتاه بودن عمر در اشعار حافظ:

حافظ شیرین سخن نیز مانند خیام، باباطاهر، ناصر خسرو، منوچهری و... دنیا را سست عهد می‌شمارد که نباید از جهان و دنیا انتظار وفای به عهد و گرم داشت و همین امر کافی است که غم دنیا را نخورد و به عشوهای آن دل نبست و از مسیر عقل نیز خارج نشد. از نظر حافظ انسان خردمند به خاطر دنیا مشوش و نگران نمی‌شود چون دنیا به اندازه «پرکاهی» نیز ارزش ندارد.

که این عجز، عروس هزار دامادست

بنال بلبل بی دل که جای فریادست

«مجو درستی عهد از جهان سست نهاد

«نشان عهد و وفا نیست در تبسم گل

«حسد چه می‌بری ای سست نظم بر حافظ؟ قبولِ خاطر و لطفِ سخن خدادادست»

(حافظ، ۱۳۲۰: ۲۷/۳۷)

حافظ نیز مانند تعلیمی سرایان دیگر بلند پروازی را برای زندگی کوتاه انسان توصیه نمی‌کند. حتی از دید روان‌شناسی نیز بلند پروازی باعث برنامه‌ریزی ناقص و حتی باعث در نظر نگرفتن جزئیات می‌شود و انسان را از مسیر درست خود خارج می‌کند و به دلیل اینکه عمر انسان کوتاه و محدود است و نمی‌تواند تمام راه‌ها را امتحان و حتی تمام اشتباهات خود را جبران کند بلند پروازی برای انسان مشکلات جبران ناپذیری به همراه دارد.

«بیا که قصر آمل سخت سست بنیاد است بیار باده که بنیاد عمر بر باد است» (همان، ۲۷)

کاخ آرزوها هرچند هم زیبا باشد اما از دید حافظ، بنیاد و شالوده بسیار سستی دارد و حافظ بخاطر اساس عمری که بر باد است خواهان شراب است.

«زمان خوشدلی دریاب دُریاب که دائم در صدف گوهر نباشد» (حافظ، ۱۳۲۰: ۱۱۰/۱۶۲)

«می‌خور که هر که آخر کار جهان بدید که از غم سبک برآمد و رطلِ گران گرفت» (همان، ۸۷/۶۰)

۲-۴-۴- کوتاه بودن عمر در اشعار سپهری:

سهراب عمر را فرصتی می‌بیند که ازدست رفته و آن را قصه‌ای می‌داند که به پایان رسیده است حتی گاهی عمر را مانند حافظ، خانه‌ای تصور کرده که بر روی آب بوده و اساس و بنیادی نداشته است و همه چیز بدون درنگ در حال گذر کردن است.

«دنگ... فرصتی از کف رفت/ قصه‌ای گشت تمام/ لحظه باید از پی لحظه گذرد/ تا که جان گیرد در فکر دوام»
و یا حتی گاهی زندگی و عمر را سراسر شکست می‌بیند... «چشمم نخورد آب از این عمر پر شکست/ این خانه تمامی پی روی آب بود...» (وکیلی ۱۳۸۶: ۳۹)

۳-۴-۴- کوتاه بودن عمر در اشعار فاضل نظری:

«از دیگر مولفه‌های مرگ آدمی، در نگاه فاضل نظری، اشاره به کوتاهی عمر آدمی است، هرچند فاضل نظری در دوران معاصر با اشعارش صاحب جایی برای خودش شده و به اقبال بلندی دست پیدا کرده است اما گاهی مرگ برایش یک مهمانی است، هرچند این مهمانی سبب کم ماندن در دنیای محدودیت و کوتاه باشد» (اسماعیلی، ۱۴۰۲: ۱۰۸)
«عاقبت مهمان یک نفریم/ مرگ با طعم تلخ شیرینی» (نظری، ۱۳۸۸: ۱۰۹)

نتیجه‌گیری:

با اینکه فاضل نظری اندیشه مرگ گرایانه زیادی دارد اما حافظ و سهراب مرگ و زندگی را به یک وسعت می‌بینند، و حتی حافظ از مرگ چندان زیاد صحبت نکرده زیرا هستی و حیات را برای انسان به‌تر و روشن‌تر می‌بیند. البته حافظ و سهراب سپهری علیرغم این که هم عصر نیستند در بسیاری موارد بویژه دیدگاهشان نسبت به مرگ و زندگی مشابهت زیادی دارند. سه اصل عمده دین هندو در تفکر آن‌ها پیداست، سه اصل: کارما؛ سامسارا، مایا. کارما تمایلات حیات زمینی و جسمی، سامسارا گذشت سلسه وار و تغییر و تحول دائمی طبیعت است و مایا، تصویری خیال گونه از جهان

ایده آلی است. هم عرفان آریایی و هم دین هندو تزکیه نفس و پرهیز از آلودگی‌های جهان مادی را مهم‌ترین اصل در راه دستیابی به حقیقت می‌دانند. همان‌گونه که حافظ می‌گوید «کار بد مصلحت آن است که مطلق نکنیم» و سپهری که می‌گوید «آب را گل نکنیم». سهراب هم مانند حافظ با دوهجرت آشنا است: هجرت از خاک به افلاک که هجرتی آسمانی با درون‌مایه تسلیم و رضا است و هجرت خاک به خاک که هجرتی زمینی است با درون‌مایه اعتراض. یکی از مرگ‌های مدنظر حافظ مرگ عارفانه بود، مرگی به دور از تعلقات مادی و دنیوی. سپهری نیز به زبان ساده انسان را دعوت به ترک تعلقات مادی و سفر به سوی عرفا نیز می‌کند.

همان‌طور که در دین بودا گفته شده انسان نسبت به مرگ سه واکنش انکار، مقبولیت، شیفتگی وجود دارد. حافظ و سپهری نسبت به مرگ مقبولیت بی‌طرفانه داشتند در حالی که فاضل نظری نوعی شیفتگی نسبت به مرگ داشت البته این موضوع را نمی‌توان به عنوان بیزاری او از زندگی تصور کرد همان‌طور که اشعار ابتدایی سپهری را به دلیل فضای تیره نمی‌توان به عنوان مرگ دوستی او قلمداد کرد. بهر حال اندیشه‌های هر سه شاعر پذیرش مرگ را بدنبال دارد هرچند که در اشعار حافظ امید و تاکید به زندگی و حیات بیشتر از اشعار سهراب و فاضل دیده می‌شود.

منابع

آل سعدی ثانی، علیرضا، (۱۴۰۰)، علل و ابعاد روان‌شناختی خودکشی نوجوانان، فصلنامه بین‌المللی قانون‌یار، دوره چهارم، شماره ۱۶، ص ۵۱۶-۴۹۵

آدلر، جوزف، (۱۳۸۳)، دینهای چینی، ترجمه حسن افشار، چاپ دوم، تهران، نشر مرکز
اسماعیلی، محبوبه، (۱۴۰۲)، بررسی جلوه‌های مرگ در اشعار فاضل نظری، پژوهش‌نامه اورمزد، شماره ۶۵، ص ۹۶-۱۱۴
اسلامی آزاده، قافله باشی سید اسماعیل، فیاض مهدی، (۱۳۹۸)، تحلیل تطبیقی تصاویر بلاغی عشق، غم و مرگ در اشعار سهراب سپهری و مولوی، ادبیات پارسی معاصر، سال نهم، شماره ۲، ص ۵۱-۳۱
پیروز غلامرضا، محرابی کالی منیره، (۱۳۹۴)، بررسی معنی شناختی حسن تعبیرات مرتبط با مرگ در غزلیات حافظ، ادب‌پژوهی، سال نهم، شماره ۳۳، ص ۸۸-۱۰۳
جهانگیری جهانگیر، موسوی آرش، (۱۳۹۷)، بازنمایی مرگ در آیین بودایی، دو فصلنامه مطالعات شبه قاره دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال دهم، شماره ۳۴، ص ۸۷-۱۰۸
حسین آبادی، زهرا، (۱۳۹۴)، بررسی اسطوره‌های مرگ در بینش هندی، فصلنامه مطالعاتی شبه قاره دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال هفتم، شماره ۲۳، ص ۲۵-۴۲

خدیور هادی، حدیدی سمیرا، (۱۳۸۹)، عرفان سهراب سپهری، فصلنامه پژوهش ادبی، شماره ۱۹، ص ۵۱-۸۲
دیوان حافظ، (۱۳۲۰)، دیوان حافظ، به اهتمام دکتر محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی، تهران: سینا
ذاکری، احمد، (۱۳۸۵)، حافظ و خیام، تهران، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، شماره ۱۷۸
سپهری، سهراب، (۱۳۸۳)، هشت کتاب، تهران، طهوری، چاپ ۱۳
سखाوی آی ناز، مزیدی پروین، (۱۳۹۵)، جلوه‌های مرگ در اشعار ابوالعلا معری و حافظ، کنفرانس بین‌المللی شرق‌شناسی، فردوسی و فرهنگ و ادب پارسی، دوره اول

عطار فرید الدین، (۱۳۸۶)، اسرار نامه، تصحیح محمد رضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن
عطار فرید الدین، (۱۳۸۶)، دیوان اشعار، تصحیح تفضلی، تهران: علمی و فرهنگی
عظیمی دخت سید حسن، مهدیه فرزانه، (۱۳۹۱)، مرگ هراسی، پژوهش‌های فلسفی، شماره ۵۱، ص ۱۰۳-۱۲۲

قاسم زاده سید علی، نیکوبخت ناصر (۱۳۸۲)، روان‌شناسی رنگ در اشعار سهراب سپهری، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، شماره دوم، ص ۱۵۶-۱۴۵

گرگیچ، حبیب‌الله، (۱۳۹۸)، (عشق و مرگ از دیدگاه حافظ و مولوی)، مجله علمی علوم اسلامی انسانی، سال پنجم، شماره ۲۰
محمودی فرهاد، (۱۳۹۹)، فلسفه مرگ و نسبت آن با زندگی در اندیشه‌شاعران عارف، پژوهش‌نامه عرفان، سال دوازدهم، شماره ۲۳، ص ۱۹۶-۲۱۶

محمودی علی محمد، طغیانی اسحاق، (۱۳۹۹) واکاوی‌های نگاه‌ها به مرگ در غزل معاصر، مجله شعرپژوهی، سال دوازدهم، شماره ۱، ص ۲۰۵-۲۳۳

مولوی، جلال‌الدین (۱۳۸۶)، مثنوی معنوی، تصحیح نیکلسون، چاپ چهارم، تهران: هرمس

نظری، فاضل، (۱۳۸۵)، اقلیت، تهران، هزاره ققنوس

نظری، فاضل، (۱۳۸۸)، آن‌ها، تهران، سوره مهر

وکیلی شهره، (۱۳۸۶)، حافظ، پدر سهراب سپهری، پسر ساکنان کنگره عرش، چاپ دوم، تهران: نشر پیکان

Life and Death from the Perspective of Hafez, Sohrab Sepehri and Fazel Nazari

Abstract:

The topic of "thinking about death" has always been considered as one of the challenging topics, especially among scholars and writers of various nations ؛ and the existential philosophy of death is somehow explained with a mystical approach . in Persian literature, the 'poet's perspectives on death often focus themes such as "Seizing the opportunity ", "the instability of the world and the transience of life"؛ and the fear of death or desire to die in their poems is a sign of the death of consciousness. In this research, an attempt is made to obtain a comparative view of thinking about death from the perspective of poets such as Hafez ،Sohrab Sepehri and Fazel Nazari.

Key words: Thinking about death, Eastern mysticism, Hafez, Sohrab Sepehri ،Fazel Nazari

تأثیر لهجه و گویش هرنندی بر دیوان جاهل

ابوالفضل یوسفی

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ولی عصر رفسنجان

abolfazlyousofi7005@gmail.com

مختار کمیلی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ولی عصر رفسنجان

mokhtar.komaily@gmail.com

چکیده

میرزا محمد فرزند ملا عبدالله متخلص به جاهل (۱۲۲۷ق-۱۳۰۳ق) از شاعران دوره بازگشت ادبی ایران است. تنها دست‌نویس دیوان او در کتابخانه موزه و مرکز اسناد رسمی مجلس شورای اسلامی تهران نگهداری می‌شود. او تمامی دیوان خود را به سه قالب مثنوی، غزل و مسمط‌هایی با تضمین از سعدی، اختصاص داده است. اگرچه در اشعار جاهل کمتر از آرایه‌ها و ظرافت‌های ادبی استفاده شده است اما او از آن دست شاعرانی است که با خواندن اشعارش می‌توان آثار پیدا و پنهانی از لهجه زادگاه و نیز گویش راجی را در دیوانش مشاهده کرد. گویش راجی گویشی است که ریشه در زبان دوران مادها دارد و یکی از شاخه‌های زبان پهلوی با واژه‌هایی مشابه به زبان اوستایی است. هدف از این پژوهش شناخت میرزا محمد، شناخت ادای درست واژه‌ها به جهت جلوگیری از ایرادها و شکستگی‌های وزنی در هنگام خوانش دیوان او و نیز تأثیر لهجه هرنندی و گویش راجی بر اشعار او می‌باشد. برخی از قافیه‌سازی‌ها و استفاده واژه‌ها در دیوان جاهل نشان‌گر نوع خاص ادای آن‌هاست که نگارنده با تحلیل و بررسی این واژه‌ها و لهجه و گویش هرنندی صورت درست تلفظ آن‌ها را نشان می‌دهد. روش این پژوهش بصورت سندپژوهی و تحلیل محتواست. نتیجه این پژوهش رسیدن به معنا، مفهوم و ادای درست واژه‌های غیرمعمول و گاه به ظاهر نادرست از لحاظ وزنی و معنایی در دیوان جاهل هرنندی است.

کلیدواژه‌ها: جاهل، هرنند، لهجه هرنندی، زبان ولایتی، گویش راجی.

مقدمه

یکی از دوره‌های شعر فارسی، دوره بازگشت است. دوره بازگشت به دو دوره کوچک‌تر تقسیم می‌شود. «شکل‌گیری اولیه این مکتب در دو دوره تاریخی از زمان سلطنت نادر شاه افشار (۱۱۴۸ق) تا پایان حکومت زندیه (حدود ۱۲۰۰ق) اتفاق افتاده است. بازگشت ادبی در دوره قاجاریه به شکل هدف‌دار ادامه پیدا کرد. محققان سبک شعر و ادبیات، دوره افشاریه و زندیه را با عنوان «دوره اول بازگشت» و ادبیات دوره قاجار را با عنوان «دوره دوم بازگشت» نام‌گذاری کرده‌اند» (شاملو و دزفولیان، ۱۳۸۷: ۹۱). جاهل را می‌توان از شاعران دوره دوم بازگشت ادبی دانست. شاعری که دیوان او تا این زمان شناسایی نشده بود و نگارنده با جست‌وجو در فهرست‌های دست‌نویس‌های فارسی توانست آن را شناسایی کند.

در دیوان جاهل گاه به واژه‌هایی برمی‌خوریم که در وزن شعر سنگینی می‌کنند، گاه قافیه‌ها با یک‌دیگر هم‌خوانی ندارند، گاه واژه‌هایی استفاده شده که در مفهوم بیت نمی‌نشینند، در این موارد اگر به لهجه و گویش زادگاه شاعر توجه نشود، باید دیوان جاهل را دیوانی سراسر عیب، اعم از اشکال‌های قافیه‌ای، وزنی و حتی محتوایی دانست. اینجاست که اهمیت تأثیر لهجه هرنندی و گویش راجی بر دیوان جاهل مشخص می‌شود. این تأثیرپذیری‌ها در دو دسته کلی قرار می‌گیرند: اول تأثیرات لهجه هرنندی اعم از اصطلاحات، ادای خاص واژه‌ها و حذف برخی حروف اضافه و دوم تأثیرات زبان ولایتی (گویش راجی).

مردم هرنند علاوه بر لهجه خاص خود، به زبان ولایتی (گویش راجی) نیز صحبت می‌کنند. محمدرضا حصارکی به نقل از حسن رضایی باغبیدی می‌نویسد: «زبان فارسی دری، گویش‌های همبسته زیادی دارد که بر پایه مشابتهای ساختاری عبارتند از: گروه شمال غربی: خوانساری، محلاتی، وانشانی؛ گروه شمال شرقی: آرانی، ایبانه‌ای، جوشقانی، میمه‌ای، نطنزی؛ گروه جنوب غربی: سده‌ای، گزی، ورزنه‌ای؛ گروه شمال شرقی: اردستانی، انارکی، زفره‌ای، کرمانی، ناینی؛ گروه منطقه‌ای تفرش: آشیانی، تفرشی، الویری؛ گروه گویش‌های دشت کویر: خوری، مهرجانی» (حصارکی، ۱۴۰۱: ۴۸-۴۷).

چکیده سخن اینکه چون شناخت دیوان یک شاعر به بررسی و واکاوی دقیق دیوان او با توجه به تمامی تأثیرات تاریخی، جغرافیایی، اجتماعی و... وابسته است، در این جستار دیوان جاهل هرنندی، از شاعران متوسط و ناشناخته دوره بازگشت ادبی، طبق این تأثیرپذیری‌ها، خاصه تأثیرات جغرافیایی، معرفی و بررسی می‌شود.

پیشینه تحقیق

اخیراً در دانشگاه ولی عصر (عج) رفسنجان، رساله‌ای درمورد زندگی و شعر جاهل با عنوان تصحیح نسخه خطی دیوان جاهل هرنندی ارائه شده است. نگارنده این پژوهش را بر مبنای این رساله، که در آن توضیحاتی تقریباً کامل درمورد زندگی و شعر جاهل ارائه شده، نگاشته است. در تاریخ‌نامه‌های اصفهان نیز تقریباً توضیحاتی کامل درمورد نیاکان جاهل آورده شده است اما نام این شاعر تنها در کتاب رجال و مشاهیر اصفهان و تذکره‌القبور و مکارم‌الآثار آن‌هم یا تنها با اشاره به نام یا با معرفی اندکی آورده شده است.

۱. زندگی نامه جاهل

در کتاب رجال و مشاهیر اصفهان نام میرزا محمد نوشته شده است. اگرچه زادسال او در این کتاب نیامده اما سال مرگ او ۱۳۰۲ قمری در ۷۵ سالگی ثبت شده است که می‌توان با محاسبه‌ای کوچک زادسال او را ۱۲۲۷ قمری دانست. «سوم فرزند ملاعبدالله، میرزا محمد، که دارای علوم غریبه و عقلیه بوده و نزد حاج سید محمدباقر و آخوند ملا حسین، ملا ولی الله شهشهرانی تلمذ کرده است. میرزا محمد از روی اصول و احکام نجوم، استخراج زایجه طالع میلاد خود را نموده و عطیه عمر خود را به هفتاد و پنج سال دانسته و اتفاقاً در همان سال هم وفات نموده. وفات در سال ۱۳۰۲ قمری» (جناب، ۱۳۰۹: ۶۸۷).

نام شعری یا تخلص شاعر، جاهل است که در بیشترین غزل‌ها و مثنوی‌های او در واپسین ابیات آمده است. شاعر در هیچ کجای دیوان به چرایی وجه تسمیه تخلص خود اشاره نکرده است، اما انتخاب تخلص جاهل به معنی نادان از طرف چنین شخصیت عالم، ادیب و منجمی، نشانگر اوج فروتنی این بزرگ مرد در راستای دانش اوست.

۲. نیاکان شاعر

خاندان جاهل هرنندی از عالمان بزرگ و آوازه‌مند شهر بوده‌اند. پدر جاهل، ملا عبدالله، سالیان بسیار تن‌پوش امام جمعه شهر را بر دوش می‌کشید. علی جناب و عبدالکریم گزی درباره پدر میرزامحمد این‌گونه می‌نویسند: «پدر میرزا محمد، حاج ملا عبدالله هرنندی فرزند حاج محمد هادی است که از میرزای قمی اجازه داشته و در سنه ۱۲۵۶ قمری وفات نموده. سه جلد کتاب دلایل الدین و نور القبور در اصول دین و مجمع اسرار القرآن از تألیفات او معروف است» (جناب، ۱۳۰۹: ۶۸۷). «حاجی ملا عبدالله هرنندی... وفاتش به سن ۷۸ سالگی و قبرش در پهلوی امامزاده اسحاق، واقع در هرنند از دهات کوهپایه می‌باشد» (گزی، ۱۳۱۹: ۱۴۴).

«حاج محمد هادی بن حاجی محمد ظهیر است که از علما و مقدسین بوده در قبرستان آب بخشان اصفهان، بیرون بقعه آخوند ملاحسین تغلیسی بر طرف چپ دفن بود چنان که در (تذکره القبور: ۹۲) فرموده و ما هم مکرر آن تربت پاک را زیارت کردیم. لیکن در وقتی که خیابان چهار باغ را به طرف برخوار تا بیرون شهر امتداد دادند، اثر آن نابود گردید» (معلم حبیب آبادی، ۱۳۸۱: ۱۵۳۱).

«مرحوم ملا بدیع الزمان هرنندی، فرزند حاج محمد سمیع است و از اعراب شیبانی و از احفاد زراره ابن اعین بود که از اجله اصحاب حضرت صادق است و از اصحاب اجماع بود. مرحوم بدیع الزمان که در تراجم علماء معروف به مولا بدیع هرنندی است، از افاضل و اجله علماء مائه یازدهم هجری و از تلامذه مرحوم خلد آشیان، مرحوم شیخ بهاء الدین عاملی است و صاحب کتاب ریاض العابدین فی شرح صحیفه سید الساجدین علیه السلام بود و کتاب مرقوم از کتب متقنه معروفه شرحی است در ضمن ترجمه چنانچه مرحوم میرزا عبدالله افندی در کتاب ریاض العلماء در طی حالات خود مولا بدیع می‌نویسد: از تألیفات او شرح صحیفه فارسی است. منصب شیخ الاسلامی یزد در زمان شاه عباس به او مفوض بود. وفات در ۱۰۴۹ قمری. اولاد ذکور مولا بدیع دو نفر بوده‌اند، یکی آمحمد طاهر از اجداد حاج شیخ احمد محرر که از فضلا محسوب می‌شده، دوم حاج محمد ظهیر که از مقدسین گوشه‌نشین بوده است» (جناب، ۱۳۰۹: ۶۸). «او علاوه بر تبخر در علوم نقلی، در علوم عقلی نیز به تحصیل پرداخت و کتاب‌های التعلیقات و لمبداء

و المعاد هر دو از تالیفات ابن‌سینا را در سال ۱۰۱۶ قمری کتابت نمود. این نسخه‌ها به شماره ۱۲۷۴۸ در کتابخانه آیه الله مرعشی نجفی موجود است» (مهدوی، ۱۳۵۱: ۱۷۰).

۳. برادران میرزا محمد

«ملا عبدالله چندین نفر فرزند دختر و پسر برجا نهاد: از دختران یکی زوجه حاجی میرزا محمدتقی هرنندی بوده و از پسران یکی آقامحمدجعفر که تا کنون اعقاب او باقی است، و دیگر حاجی ملا محمدتقی که فرزند ذکوری از او باقی نمانده و سیم میرزا محمد» (معلم حبیب آبادی، ۱۳۸۱: ۱۵۳۲).

«یکی آمحمد جعفر که فرزند او آملا محمد صادق بوده و چهار پسر داشته یکی از آن‌ها حاجی ملا جعفر هرنندی، واعظ معروف اصفهان، پدر حاج میرزا نعمت الله، واعظ حالیه و دیگر آمیرزا محمد ندیم السلطان و آملا علی و آشیخ احمد میرزا ابوالقاسم خان پسر ندیم السلطان از اعضای عدلیه تهران است. دومین برادر میرزا محمد، حاج ملا محمدعلی است، که صاحب مقام او را افضل از آقامحمدعلی کرمانشاهی نوشته و او در هرنند شهید شده است. اولاد او منحصر به یک دختر و آقا مهدی مدبر الممالک هرنندی مدیر غلات، نواده دختری آن مرحوم است» (جناب، ۱۳۰۹: ۶۸۸).

۴. همسر شاعر

نام همسر یا همسران میرزا محمد دانسته نیست اما در ابیات نخست مثنوی سوم دیوان او، در ذیل ابیاتی چند، شروع به تعریف و تمجید از بانوی خانه خود و ابراز احساس رضایت و قدردانی از او می‌کند.

مرا شکر گردیده واجب کنون	ز کف رشته طاقتم شد برون
کنم شکر خلاق ارض و سما	زنی چون تو بر من نموده عطا
الهی شوم من به قربان تو	رود جان من در ره جان تو
ز تو راضی ام ای مه نازنین	رضا گردد از تو خدای مبین
دمی که نبینم رخت ای نگار	نماند به من صبر و تاب و قرار
رضا هستم ای ماه سیمین عذار	که گردم فدای تو ای گل‌عذار

(یوسفی، ۱۴۰۳: ۴۴)

۵. فرزند شاعر

«فرزند میرزا محمد حاج ملا عبدالله معروف به حاجی آقا هرنندی، امام جمعه حالیه هرنند می‌باشد و فرزند او حاجی آقا شمس‌الدین است، از اهل علم و ساکن در اصفهان و مجاز از مرحوم آقا آخوند جزی و آقا دهکردی» (جناب، ۱۳۰۹: ۶۸۸).

۶. آثار جاهل

دیوان جاهل هرنندی تا کنون به چاپ نرسیده است و حتی کمتر کسی از وجود دست‌نویس دیوان او در کتابخانه موزه و مرکز اسناد رسمی مجلس شورای اسلامی تهران با خبر بوده است، از این رو درباره این شاعر هیچ تحقیق و پژوهشی انجام نگرفته است.

تنها نسخه باقی‌مانده از دیوان میرزا محمد (جاهل) با ۲۷۰ صفحه و حدود ۲۰۰۰ بیت مثنوی و غزل و مسمط و اندازه جلد ۱۵*۲۲ به خط نستعلیق و کاغذ سفید با جلد تیماج مقوایی به شماره ۲۱۸۵۵_۱۰ با عنوان «دیوان جاهل، فارسی، میرزا محمد امام جمعه هرنندی اصفهانی، سنه ۱۳۳۱ قمری» در کتابخانه موزه و مرکز اسناد رسمی مجلس شورای اسلامی تهران موجود است که یکی از گنجینه‌های ارزشمند ادبیات اصفهان محسوب می‌شود. این نسخه حاشیه‌هایی دارد و دارای رکابه است. در صفحه اول و آخر این نسخه ابیاتی از شاعرانی مانند سعدی، حافظ، مولانا، نظامی، شیخ محمود شبستری، شیخ عابد کازرونی (عارف)، سیبویه و... نگارش شده است. هم‌چنین آیاتی از کلام الله مجید و احادیثی چند در این صفحات به چشم می‌خورد، اما مشخص نیست که آیا تمام این نوشته‌ها به دست خود جاهل نگارش شده یا افرادی که در طول زمان این دیوان را در اختیار داشته‌اند.

نیز در میانه آخرین برگ دیوان جاهل به خطی درشت حدیث زیر از امام صادق (ع) نگارش شده است: «قَالَ عَلَيْهِ السَّلَامُ مَنْ زَارَ الْحُسَيْنَ بِكَرْبَلَا عَارِفاً بِحَقِّهِ كَانَ كَمَنْ زَارَ اللَّهَ فِي عَرْشِهِ، امام صادق علیه السلام فرمود: هر کس امام حسین (ع) را با معرفت زیارت کند مانند کسی است که خدا را در عرش خود زیارت کرده است» (مجلسی، ۱۳۸۲: ج ۱۰۱: ص ۷۷).

همچنین در لابه‌لای آخرین اشعار این دست‌نویس، اشعاری معمولاً بدون وزن و قافیه و ناخوانا نگارش شده که از برخی کلمات آن مشخص است اشعاری هزل هستند. نیز در بالای یکی از صفحات آن غزلی با عنوان «قیل فی مدحی» نوشته شده که تخلص شاعر این غزل مدحی، مکرم عنوان شده است.

۶.۱ دیوان جاهل

اگرچه جاهل در هیچ کجای دیوان خود نامی از خود یا وجه تسمیه خویش نیاورده است اما در ابتدای دیوان او، در مقدمه‌ای به عربی نام شاعر دیوان در تاریخ ۱۳۲۱ قمری، به نام میرزا محمد ثبت شده که می‌تواند در جایگاه شناسنامه این دست‌نویس قرار بگیرد. اگر چه شوربختانه نویسنده این مقدمه نامی از خویش نیاورده است اما خوشبختانه با همین مقدمه می‌توان با خیالی مطمئن و آسوده، این دیوان را از آن میرزا محمد دانست. بایسته است در اینجا این مقدمه همراه با معنی آن، برای روشن شدن هرچه بیشتر این مهم، آورده شود.

۶.۲ متن عربی

بسم الله الرحمن الرحيم

هذا كتاب أشعار مولى العالم والفاضل القمقام مروج شرع حضرت سيد المرسلين، الحاوي لجميع العلوم من الفقه و الأصول و الكلام و النجوم، لم ير بمثله الأيام قدوة الفقهاء و المجتهدين عمدة العلماء المروّجين العالم المجتهد مولانا الآقا ميرزا محمد إمام جمعة الهرندي الاصفهاني عليه رحمة الله الملك المنان و قد كان، رحمه الله تعالى عليه، رجلاً مهيباً موقراً عالماً بجميع أقسام العلوم من العلوم المتداولة بين العلماء و العلوم السريّة و كان ماهراً في النجوم حتى أخبر

بِمَوْتِهِ مُكْرَرًا عِنْدَ الْخَاصِّ وَالْعَامِّ وَ فِي الْفِقْهِ كَانَ مُجْتَهِدًا مُسَلِّمًا إِلَّا أَنَّهُ كَانَ إِخْتَارَ الْإِنْسَاءِ وَ هَذَا جِهَةٌ لِعَدَمِ إِشْتِهَارِهِ. اللَّهُمَّ
أَسْكِنَهُ فِي عُرْفَاتِ الْجَنَانِ. تَمَّ ۱۳۲۱

۶.۳ ترجمه

به نام خداوند بخشنده مهربان

این کتاب اشعار سرور دانشمند و فرهیخته بزرگوار، مبلغ دین حضرت سید المرسلین (سرور پیامبران)، که دارای جمیع علوم از فقه و اصول و کلام و ستاره‌شناسی (طالع‌بینی) است، و روزگار مانند او را ندیده، پیشوای فقیهان و مجتهدان، جامع دانشمندان مبلغ (شریعت)، فرزانه تلاشگر، سرورمان آقا میرزا محمد امام جمعه هرنده اصفهان که رحمت خدای مالک و منان بر او باد، است، و او - خدا رحمتش کند - مردی باهویت و باوقار و دانا به اقسام علوم از جمله علوم رایج بین دانشمندان و نیز علوم خفیه بوده است و (از جمله) در ستاره‌شناسی (طالع‌بینی) مهارتی داشته، به گونه‌ای که در نظر خواص و عوام از مرگش چندین بار خبر داده و در فقه مجتهد مسلمی بوده، جز آنکه گوشه گیری اختیار کرده بود و به این جهت مشهور نشده است.

خدایا او را در غرفه‌های بهشتی سکونت ده.

در سال ۱۳۲۱ تمام شد.

نکته دیگری که از این مقدمه به دست می‌رسد این است که به یقین این مقدمه پس از وفات جاهل نگارش شده است، زیرا نگارنده متن برای او طلب رحمت از خدا و اعطای بهشت کرده و نیز برای معرفی جاهل از افعال ماضی استفاده برده است. (یوسفی، ۱۴۰۳: ۹)

۷. هرنده

شهرستان هرنده یکی از شهرستان‌های استان اصفهان به مرکزیت شهر هرنده می‌باشد که همواره در طول تاریخ زادگاه و سرزمین پرورش علماء و مردان بزرگ بوده است. اما متأسفانه کمتر کسی به اهمیت و ارائه فرهنگ و تمدن این شهر تاریخی و ادب‌پرور پرداخته است.

«این شهر با سیصد هکتار مساحت محدوده قانونی و هفتصد هکتار حریم شهر در ۵۲ درجه و ۲۶ دقیقه طول جغرافیایی از نصف‌النهار گرینویچ و ۳۲ درجه و ۳۳ دقیقه عرض جغرافیایی در ارتفاع ۱۵۴۰ متری از سطح دریا در ۸۸ کیلومتری شرق شهر اصفهان واقع شده است. هرنده از شمال به شهر کوهپایه و از جنوب به رودخانه زاینده رود منتهی می‌شود... هرنده از نظر لغوی بنا بر لغت‌نامه دهخدا سرزمینی گود را گویند و بنا به نوشته دکتر محمد مهریار در کتاب فرهنگ جامع نام‌ها و آبادی‌های کهن اصفهان، هرنده از دو واژه «هر» به معنای آب و «ند» به معنای تطور یافته همان نند است، به معنای دارایی و صاحب صفت اتصاف تصاحب است یعنی آنجا که قناتش آب دارد که سخت با محل متناسب می‌نماید.

هرنده شهری است که در طول تاریخ دیرین خود به قول استاد محمد مهریار همواره بارکده روستاهای منطقه رویدشت و روستاهای شمالی و کوهستانی آن بوده است و شاید وجود چهار بازار قدیمی در شهر از جمله بازار مسگرها، بازار آهنگران، بازار رنگرزا و بازار نو ویژه کسبه، گویای صنعت و رونق کسب و کار مردم این شهر در

روزگار قدیم است... زبان محلی مردم همان زبان پهلوی است که در بسیاری از نقاط کشور با لهجه‌های مختلف با آن صحبت می‌شود و کم‌کم رو به فراموشی گذارده، اکنون اندکی از مردم با آن آشنا هستند» (جهانبخش هرندی، ۱۳۸۸: ۶۸، ۶۹، ۷۰).

۸. تأثیر لهجه و گویش هرندی در شعر جاهل

«از زمان‌های بسیار دور زبان‌ها به دنیا آمده‌اند، زیسته‌اند و از میان رفته‌اند... با وجود آنکه جامعه‌شناسان زبان را یکی از مؤلفه‌های فرهنگی و بخشی از فرهنگ یک قوم و ملت به حساب می‌آورند، از دیدگاهی وسیع‌تر باید زبان را از سایر عناصر فرهنگی کاملاً متمایز دانست. زبان، از یک سو خود وسیله‌ای برای حفظ، بیان، آموزش و توسعه فرهنگ است و از سوی دیگر محملی است برای انتقال فرهنگ از نسلی به نسل دیگر» (حصارکی، ۱۴۰۱: ۴۲). بشیرنژاد از زبان «ساموئل جانسون» می‌گوید: «زبان هر ملت، شجره‌نامه آن ملت است» (بشیرنژاد، ۱۳۸۳: ۷۰). موضوع نگران‌کننده این است که بیشترین این زبان‌ها با سرعتی بی‌سابقه رو به نابودی است.

۸.۱ اصطلاحات رایج در هرنند

در گویش هرنندی برخی اصطلاحات وجود دارند که در دیگر گویش‌ها کمتر یا اصلاً دیده نمی‌شوند. اصطلاحاتی از لحاظ ساختاری دقیق و درست که به مخاطب برای دریافت منظور و مفهوم دقیق گوینده یا نویسنده کمک می‌کند. یکی از این اصطلاحات که در دیوان جاهل به چشم می‌خورد، اصطلاح «بی‌حضور» است. این اصطلاح که به مفهوم «صلب آرامش و راحتی» در گویش هرنندی استفاده می‌شود، در دیوان جاهل نیز به همین مفهوم آورده شده است.

شوم بی‌حضور ای مه نازنین نمایم اگر غیر حرفش یقین
(یوسفی، ۱۴۰۳: ۴۵)

این اصطلاح در این شهر بصورت «ناحضور» با همان معنی و مفهوم نیز وجود دارد. در گویش شهر هرنند، گاه اصطلاحاتی استفاده می‌شود که در کمتر لهجه و گویشی با این مفاهیم به چشم می‌خورد. یکی از این اصطلاحات «خنک» با تلفظ «خُنْک» khonok به معنای «بی‌مزه و سبک» و مجازاً به مفهوم «سبک‌عقل و ناپسند» است. این واژه در گویش هرنندی معمولاً با پسوند «تُنْک» با همان معنی و مفهوم، به صورت «خُنْک و تُنْک» آورده می‌شود.

خنک بود آن زن بسی بی‌شمار دهانش چو یخ بود آن گل‌گذار
(همان)

یکی دیگر از اصطلاحات بسیار رایج در گویش این شهر که در دیوان جاهل نیز به چشم می‌آید اصطلاح «شخصی» را برای شخصی نشانیدن» است. این اصطلاح را که خاصه برای ازدواج به کار می‌رود، اگر بخواهیم به بهترین مفهوم معنا کنیم، باید گفت که معنای «کسی را برای کسی نامزد کردن» از آن برمی‌خیزد.

آن صنم را بهر خود بنشانده بود دلربا را نامزد خود کرده بود
(یوسفی، ۱۴۰۳: ۵۲)

گاه در این گویش برخی کلمات آنچنان دست‌خوش تغییرات معنایی و مفهومی می‌شوند که به طور کلی معنای اصلی خود را از دست داده و معنا و مفهومی تازه به خود می‌گیرند. گاه برای اینکه مفهوم این‌گونه واژه‌ها با معنای اولیه خود اشتباه گرفته نشوند، به‌طور کلی از آن استفاده نمی‌شود، مگر با مفهوم جدید خود. برای رساندن معانی اولیه این‌گونه واژه‌ها معمولاً از کلمه‌های هم معنی استفاده می‌شود. یکی از این‌گونه واژه‌ها که در دیوان جاهل نیز نمود دارد، «مشکل است» هست. این واژه در گویش هرنده به گونه‌ای معنای ابتدایی خود، «سخت و دشوار است»، را از دست داده که می‌شود گفت تقریباً دیگر با این معنی کاربرد ندارد و بیشتر با مفهوم اصطلاحی «بعید است، دور از ذهن به نظر می‌رسد» کاربرد دارد. این واژه در دیوان جاهل نیز با مفهوم اصطلاحی خود آورده شده است.

گویا داغی تو را اندر دل است جان برون بردن ز دست مشکل است
(یوسفی، ۱۴۰۳: ۵۵) (تا به کی بر من نمایی تو ستم
مشکل از جور تو جان بیرون برم
همان) ()

هرچند این واژه‌ها را در این ابیات با ایهام می‌توان با معنای اولیه آن (سخت و دشوار است) نیز دریافت کرد. یکی دیگر از این واژه‌ها، واژه «خاطر» است. این واژه که معمولاً با پیشوند «به» بصورت «به‌خاطر» آورده می‌شود، مفهوم «به گمان و خیال» را می‌رساند. به عنوان مثال وقتی گفته می‌شود «به خاطرت است که...» معنی و مفهوم آن «به گمان توست که...» خیال می‌کنی که...» می‌شود. اگرچه پیشوند «به» در این بیت، به ضرورت وزنی، حذف شده است اما این اصطلاح نیز، با این معنی و مفهوم، خود را در دیوان جاهل نشان داده است.

چون شدند دور از بر زن‌های خود خاطرشان مرده [اند] زن‌های خود
(یوسفی، ۱۴۰۳: ۵۶)

«زن کردن» یکی دیگر از اصطلاحاتی است که هنوز نمود خود را در گویش هرنده حفظ کرده است. این اصطلاح که به معنی «زن گرفتن» است این‌گونه در دیوان جاهل مطرح شده است:

گر زن ایشان بمیرد در زمان روز دیگر می‌کند زن در جهان
(یوسفی، ۱۴۰۳: ۵۷) (بعد من دیگر مکن زن ای جوان
در عزایم روز و شب زاری کنان
(یوسفی، ۱۴۰۳: ۶۲)

یکی دیگر از این گونه اصطلاحات که کم‌کم در حال رنگ باختن (با این معنی و مفهوم) در گویش هرنندی است، اصطلاح «تنگ گرفتن» است. این اصطلاح با معنی و مفهوم «به تنگ آمدن و در تنگنای نیاز قرار گرفتن» هنوز هم در این گویش نمود اندکی دارد.

تنگشان چون گیرد از روی نیاز
می‌کشند آن‌دم تو را از کینه ناز
(یوسفی، ۱۴۰۳: ۵۷)

یکی دیگر از واژه‌های پرتکرار در گویش هرنندی، واژه «هم‌دگر، هم‌دیگر» است. در این گویش، این واژه به جای واژه «یکدیگر» (با همان معنی) استفاده می‌شود. جاهل نیز با وجود اینکه از لحاظ وزن و معنی مشکلی برای استفاده این واژه نداشته، ترجیح داده از «هم‌دگر، هم‌دیگر» نیز استفاده کند.

شاد گشتند از وصال یکدگر
بر جمال هم دگر کردند نظر
(یوسفی، ۱۴۰۳: ۶۱)
دمی گر روی یک‌دیگر نبینیم
گلی از وصل هم‌دیگر نچینیم
(یوسفی، ۱۴۰۳: ۶۶)

۸.۲ لهجه هرنند

گاه در قافیه برخی ابیات جاهل به کلماتی برمی‌خوریم که از لحاظ آوایی با یک‌دیگر هم‌خوانی ندارند و اگر توجه به لهجه هرنندی نشود عیوب قافیه پیدا می‌کنند. مردم شهر هرنند به غیر از زبان ولایتی، دارای لهجه‌ای شیرین هستند که گاه این لهجه در اشعار جاهل نمود پیدا می‌کند. بعنوان نمونه می‌توان به واژه «گذشت» اشاره کرد. این واژه در جای جای دیوان جاهل با واژگانی مانند «بهشت» و «زشت» هم‌قافیه شده است. در لهجه مردم هرنند «گذشت» به صورت «گذشت gozesht» تلفظ می‌شود. این نوع قافیه سازی‌ها می‌تواند نشان دهنده تأثیر لهجه زادگاه بر اشعار جاهل باشد.

هرکه از دنیای فانی درگذشت
بی‌شک و بی‌شبهه باشد در بهشت
(یوسفی، ۱۴۰۳: ۹۱)
چه دیدی زن خوب یا آنکه زشت
نداشتی از آن زن عزیزان گذشت
(یوسفی، ۱۴۰۳: ۴۴)

در برخی ابیات دیوان جاهل اگر برخی واژه‌ها بصورت عرف و معمول آن تلفظ شود باعث شکستگی وزن شعرها می‌شود. اگرچه این واژه‌ها از نظر رسم‌الخط بصورت معمول خود نگارش شده‌اند اما به نظر می‌رسد خود جاهل نیز هنگام خوانش و حتی نگارش این ابیات این واژه‌ها را با لهجه زادگاه خود تلفظ می‌کرده است. اگر هنگام خواندن دیوان جاهل به این تأثیرپذیری از لهجه زادگاه توجه نشود، بسیاری از ابیات دیوان جاهل را شکستگی وزن و مشکل قافیه در بر می‌گیرد.

یکی از این واژه‌ها فعل «است» است. این فعل که از افعال اسنادی است و معنی «بودن» می‌دهد، در گویش استان اصفهان و هرنند بسیار پرکاربردتر از دیگر گویش و لهجه‌هاست. این فعل در زبان محاوره هرنند به صورت «س as» استفاده می‌شود که اگر به همین صورت خوانده نشود باعث شکستگی و سخته در وزن شعر می‌شود.

ز دین پیمبر نمانده است نشان ز کردار خویشان همه شادمان

(یوسفی، ۱۴۰۳: ۳۵)

ز ملا نمانده است نشانی به جا همین مانده عمامه‌ای با ردا

(همان: ۳۶)

۸.۳ ادای خاص واژه‌ها با حذف و جابجایی صامت و مصوت‌ها

در لهجه و گویش شهر هرنند برخی واژه‌ها بصورت خاصی ادا می‌شوند. این ادای واژه‌ها معمولاً با حذف یا اضافه کردن و جایگزینی صامت و مصوت‌ها صورت می‌گیرد. یکی از این گونه واژه‌ها، «بمکم» *bemakam* است. در این لهجه این واژه به دو صورت تلفظ می‌شود. یکی با حذف کردن دو مصوت کوتاه «- و -» و اضافه کردن مصوت بلند «ی» بصورت «بیمیکم» *bimikam* و دوم فقط با حذف کردن مصوت کوتاه «-» و اضافه کردن مصوت بلند «ی» بصورت «بمیکم» *bemikam*. این واژه در دیوان جاهل بصورت زیر نگارش شده است.

تا نهم اندر دهان پستان او من بمیکم غبغب چون جان او

(یوسفی، ۱۴۰۳: ۷۳)

یکی دیگر از این گونه جایگزینی مصوت‌ها در لهجه هرنندی، جایگزینی مصوت بلند «آ» به جای مصوت کوتاه «-» است. در دیوان جاهل هرنندی این ویژگی خاص خود را این گونه نشان می‌دهد:

اگر خواهی بگیری زن برو در شهر اصفهان که زن‌های دهاتی را ندیدن لذتی دارد

(یوسفی، ۱۴۰۳: ۹۹)

بگیر دختر ز اصفاهان، سر و جانت بکن قربان ز بعد هجر بر وصلش رسیدن لذتی دارد

(همان: ۱۰۰)

از این دو نمونه ارائه شده، «اصفهان» در بیت اول با رسم الخط معمول آن و در بیت دوم بصورت «اصفاهان» نگارش شده‌اند، اما در هنگام خوانش، در هر دو بیت این واژه باید بصورت «اصفاهان» *esfaahan* ادا شوند.

یکی دیگر از مشخصات خاصه لهجه هرنندی، به کارگیری مصوت‌های کوتاه به جای مصوت‌های بلند است. گاه مصوت کوتاه «-» جایگزین مصوت بلند «آ» می‌شود. نمونه این مشخصه کم و بیش در دیوان جاهل دیده می‌شود. از نمونه این گونه کلمات، می‌توان به واژه‌های «کدام»، «بدان»، «نامزد» و «آمد» در ابیات زیر اشاره کرد. اگر بخواهیم تلفظ این واژه‌ها شکستگی در وزن شعر جاهل ایجاد نکند باید این واژه را با لهجه هرنندی بصورت «کُدم» *kodom*، «بِدن» *bedon*، «نُمزد» *nomzed* و «اُمَد» *omad* بخوانیم.

پی آنکه این دم کجا من روم سرای کدام یک زیاران روم

(یوسفی، ۱۴۰۳: ۳۹)

این زمان از من فرارت بهر چیست؟ تو بدان این شیوه از تو احمقیست

(همان: ۸۶)

نامزد [خود] کرده بودش آن جوان در سفر بود آن عزیز نوجوان

(همان: ۵۲)

سحر شکایت زلفت به باد می‌کردم آمد رقیب و سخن مختصر نمودم من

(همان: ۱۰۹)

حتی می‌توان گفت «آنکه» در بیت اول این نمونه نیز طبق این مشخصه بصورت «آنکه onke» خوانده می‌شود. گاه هم در این گویش برعکس مورد قبل، مصوت‌های کوتاه جایگزین برخی از مصوت‌های بلند می‌شوند. برای نمونه می‌توان به واژه «خوب» در دیوان جاهل اشاره کرد. این واژه در لهجه مردم هرند، با جایگزینی مصوت کوتاه «-» به جای مصوت بلند «او»، بصورت «خُب khob» ادا می‌شود.

اگر دشنام گوید کن دعایش که فحش از لعل خوب رویان متین است

(یوسفی، ۱۴۰۳: ۱۰۶)

یکی دیگر از این گونه تغییر مصوت‌ها، استفاده از مصوت کوتاه «-» به جای مصوت بلند «ی» است. «نیشتَر» یکی از واژه‌هایی است که از این مشخصه گویش هرندی پیروی می‌کند و در دیوان جاهل نیز وجود دارد. این واژه در این شهر بصورت «نِشتَر neshtar» تلفظ می‌شود. لازم به ذکر است که این واژه در دیوان جاهل بصورت «نیشتَر» نگارش شده است.

کجا گویم عزیزان شکوه از یار؟ کمان ابرویش نیشتَر گرفته

(یوسفی، ۱۴۰۳: ۱۰۹)

در دیوان جاهل از این دست نمونه‌ها، با تغییر انواع مصوت‌های بلند و کوتاه، بسیار به چشم می‌خورد. گاه برخی صامت‌ها در این گویش یا ادا نمی‌شوند و یا جای خود را به دیگر صامت و مصوت‌ها می‌دهند.

مرا هستی تو یاور و غمگسار به جز تو ندارم کسی ای نگار

(یوسفی، ۱۴۰۳: ۴۰)

گر کسی خواستگار آن دختر شدی در پی جان همان بی‌کس شدی

(همان: ۵۱)

همان‌طور که مشخص است واژه «هستی» و «خواستگار» در این ابیات سنگینی و شکستگی وزن ایجاد کرده است. اما واژه «هستی» در لهجه هرند با حذف نویسه «ت» و تشدید بر روی نویسه «س» بصورت «هسی hassi» و واژه «خواستگار» با حذف نویسه «ت» بصورت «خاسگار khasgar» تلفظ می‌شود.

یکی دیگر از نمونه حذف صامت‌ها در این گویش، حذف صامت‌های پایانی واژه‌هاست.

که تا بهر او خلق گردند فزون نماید نماز آن سگ شوم دون

(یوسفی، ۱۴۰۳: ۴۱)

«گردند» در این بیت از این مشخصه لهجه هرنند پیروی می‌کند. اگر این‌گونه واژه‌ها را با حذف نویسه پایانی ادا کنیم مشکلی در وزن به وجود نمی‌آید. بعنوان نمونه باید «گردند» در این بیت بصورت «گردن» با حفظ معنی، تلفظ شود.

در لهجه زادگاه جاهل برخی واژه‌ها با حذف یک مصوت بلند و یک مصوت کوتاه بطور هم‌زمان ادا می‌شوند.

زن او بود گر که حور جنان بود چشم او باز پی مردمان

(یوسفی، ۱۴۰۳: ۴۲)

واژه «پی» به معنی «به‌دنبال» از این دست واژه‌هاست. این واژه در لهجه هرنندی با حذف هم‌زمان مصوت بلند «ی» و مصوت کوتاه «-» بصورت «پ» ادا می‌شود. اگرچه در دیوان جاهل این واژه بصورت معمول آن نیز آورده شده است اما استفاده از این مشخصه در بیت بالا کاملاً قابل مشاهده است.

۸.۴ حذف حرف اضافه «از» و «به»

در گویش هرنندی گاه حرف اضافه «از» حذف می‌شود. این مشخصه نیز در دیوان جاهل به چشم می‌خورد. البته لازم به ذکر است که او به ضرورت وزنی این حرف اضافه را حذف کرده است اما این نیز از مشخصه‌های گویش این شهر است.

بهتر آن است که در حسرت ایشان باشم دائماً از ستم و جور پریشان باشم

(یوسفی، ۱۴۰۳: ۸۰)

در این بیت حرف اضافه «از» که باید بعد از واژه «بهتر» بیاید، حذف شده. اگر به این مشخصه دقت نشود از این بیت معنایی کاملاً در تضاد با معنای اصلی دریافت می‌شود. در اصل معنی این بیت به این صورت است: بهتر از آن است که دائم در حسرت دیدار یار پریشان باشم.

لازم به ذکر است که: گاه به جای این حرف اضافه از مصوت کوتاه «-» یا مصوت کوتاه «ی» استفاده می‌شود. بعنوان مثال به جای «بهتر از آن است»، «بهتر آن است» یا «بهتری آن است» گفته می‌شود.

یکی دیگر از حروف اضافه‌ای که گاه در این لهجه حذف می‌شود، حرف اضافه «به» است. اگرچه جاهل این حرف اضافه را نیز به مانند مورد اول به ضرورت وزن حذف کرده است اما این مورد نیز می‌تواند یکی از نمودهای لهجه هرنندی در دیوان او باشد.

چون شدند دور از بر زن‌های خود خاطرشان مرده[اند] زن‌های خود

(یوسفی، ۱۴۰۳: ۵۶)

در این بیت «به» ی قبل از

«خاطرشان» حذف شده و معنی این بیت این‌گونه است: وقتی که از زن‌های خود دور می‌شوند به خاطرشان است (گمان می‌کنند) که زن‌های آن‌ها مرده‌اند.

۹. تأثیرپذیری جاهل از زبان ولایتی

زبان ولایتی (گویش راژی، رازی، راجی یا رایجی) گویشی است که ریشه در زبان دوران مادها دارد و یکی از شاخه‌های زبان پهلوی با واژه‌هایی مشابه به زبان اوستایی است. این گویش که جزء گویش‌های میانه یا مرکزی ایران است، شباهت‌های زیادی به زبان زرتشتیان دارد. گویش راجی که در عامه به «ولایتی» معروف است، با اندک تفاوتی در آواها و لهجه، در نائین، جرقویه، ورزنه و تمام روستاها و شهرهای شرق اصفهان رواج دارد.

«زبان‌های ایرانی به زبان‌هایی گفته می‌شود که متعلق به خانواده «هند و اروپایی» است و مرحله باستان و میانه را پشت سر گذاشته و از پایان سلسله ساسانی؛ یعنی از اواسط قرن سوم هجری، وارد مرحله تازه‌تری به نام فارسی دری یا نو شده‌اند» (حصارکی، ۱۴۰۱: ۴۷).

می‌توان گویش هرندی را در دسته گروه جنوب غربی قرار داد. البته این گویش‌ها که در گروه‌بندی‌های مختلف قرار گرفته‌اند دارای نزدیکی‌های لهجه‌ای و گاه تضادهای واژه‌ای و آوایی نیز هستند. این تضادها معمولاً در تغییر کشش آواها یا تأکیدها، استرس‌های خاص، جابجایی صامت و مصوت‌های یک واژه، صرف متفاوت افعال و... به وجود می‌آیند. همین تضادهاست که باعث متمایز بودن هر کدام از این لهجه‌ها و گویش‌ها با دیگری می‌شود.

می‌توان گفت این گویش بر لهجه‌های شرق اصفهان و به تبع آن هرندها، تأثیر گذاشته و در به وجود آمدن لهجه‌های گوناگون دخیل است. نشانه‌هایی از این گویش در دیوان جاهل، که بی‌شک به همین گویش سخن می‌گفته، وجود دارد. اگرچه نگارنده تمام تأثیرپذیری‌های جاهل از لهجه هرندها را در شمارگان مختلف به‌طور جداگانه آورده اما از آنجا که لهجه هرندی خود تحت تأثیر زبان ولایتی بوده، شاید بتوان تقریباً تمام این تأثیرپذیری‌ها را (به‌طور غیرمستقیم) از گویش راژی (ولایتی) دانست.

اما برخی واژه‌های گویش راجی مستقیماً بر دیوان جاهل اثر گذاشته‌اند: «هیچ» یکی از واژه‌هایی است که در دیوان جاهل نشانه‌هایی از زبان ولایتی دارد. این واژه در این زبان با حذف صامت «ه» و مصوت بلند «ی» و جایگزینی مصوت کوتاه «-» بصورت «اچ ech» تلفظ می‌شود. اگرچه از لحاظ رسم الخط این واژه نیز به مانند بیشترین این گونه واژه‌ها بصورت عرف و معمول آن نگارش شده است، اما از لحاظ ادا باید آن را «اچ» خواند تا در وزن شعر شکستی به وجود نیاید.

بگوید زنا هست این دم حلال نمی‌باشد او را به دل هیچ ملال

(یوسفی، ۱۴۰۳: ۳۷)

«دروغ» یکی دیگر از این دست واژه‌هاست. در گویش راژی و نیز به تبع آن در لهجه هرندی این واژه طی جایگزینی مصوت بلند «او» به جای مصوت کوتاه «-» و نیز حذف صامت «غ»، بصورت «دورو duru» تلفظ می‌شود.

نداند که این بدفعال لعین دروغ گوید از راه کین اینچنین

(همان: ۴۲)

خبر او ندارد از این بد شعار که گوید دروغ بهر آن دلفگار

(همان: ۳۹)

«تابیده» را می‌توان سومین واژه در دیوان جاهل تحت تأثیر زبان ولایتی دانست. این واژه در زبان ولایتی با جایگزینی صامت «و» به جای صامت «ب» بصورت «تاویده tavide» ادا می‌شود. جاهل این واژه را با «خوابیده» قافیه کرده است. ریشه واژه تابیده «تاب» و ریشه واژه خوابیده «خواب» است، که این دو واژه در زبان ولایتی بصورت «توو»

«tou» (در تمام معانی خود) و «خُوو khou» تلفظ می‌شود. با این حال جاهل، ترجیح داده این واژه را بصورت «تاویده» نگارش و به تبع آن خوانش کند. نوع نگارش این واژه در دیوان جاهل نشان از درهم‌آمیختگی این واژه (و احتمالاً بسیاری دیگر از واژه‌ها) در لهجه هرنندی و گویش راجی است، به گونه‌ای که او تفاوتی میان این دو نوع خوانش و حتی نگارش نمی‌دیده است.

شب به زیر کرسی او خوابیده بود گاهی آنجان جهان تاویده بود
(همان: ۵۳)

۱۰. واژه‌های غیرمعمول

گاه هم برخی از واژگان در تمام دیوان او به گونه‌ای آورده شده‌اند که از لحاظ آوایی در وزن شعر نمی‌گنجند. این تکرارها نیز می‌تواند نمایانگر نوع خاص تلفظ این واژگان، توسط شاعر باشد که دیگر در این گویش رواج خود را از دست داده است. بعنوان نمونه می‌توان به واژه «آرزو» اشاره کرد. اگرچه از لحاظ رسم‌الخط این واژه بطور عرف و معمول خود نگارش شده است، اما این واژه را در بیشترین ابیات دیوان او باید بصورت «آرزو arzu یا ارزو erzo» تلفظ شود تا در وزن شعر بگنجد.

دو روزی نبینم اگر روی تو بمیرم یقین من ز آرزوی تو
(یوسفی، ۱۴۰۳: ۴۴)
مرا وصل تو بُد آرزو به دوران نهادم در ره تو من سر و جان
(یوسفی، ۱۴۰۳: ۶۵)

«نمی‌توانم» یکی دیگر از این نوع واژه‌هاست. این واژه نیز به مانند مورد قبل از نظر رسم‌الخط بطور معمول آن نگارش شده است اما برای اینکه این واژه در وزن شعر بگنجد باید بصورت «نِمتوانم nemetvanam» یا «نِمتوانم nametvanam» ادا شود.

من نمی‌توانم دمی جایی روم با کسی یک دم انیس جان شوم
(یوسفی، ۱۴۰۳: ۵۳)
حالی از ظلم و جور مادرت من نمی‌توانم نشینم در برت
(همان: ۵۴)

البته این واژه را اگر بصورت عامیانه آن «نمی‌تونم nemitunam» نیز تلفظ کنیم مشکلی برای وزن شعر به وجود نمی‌آورد. حال کدام یک از این تلفظ‌ها صحیح است برای نگارنده روشن نیست. یکی دیگر از این ادای غیرمعمول واژه‌ها در دیوان جاهل، ادای واژه «دوست» است. این واژه نیز در وزن بیشترین ابیات دیوان جاهل شکستگی ایجاد می‌کند مگر اینکه آن را بصورت «دُست dost» تلفظ کنیم.

ز عباد دوران بُدی یاوران بُدند دوست او جمله خلق زمان
(همان: ۴۵)
جاهلا شو طالب حور جنان دوست دنیا اهل نیران است عبث

(همان: ۱۰۱)

نگارنده طی تحقیقات گسترده در لهجه و گویش هرنندی به این گونه تلفظ‌ها و ادای واژگان نرسید. حال اینکه آیا در گذشته هرنند این واژه‌ها به این صورت تلفظ می‌شده‌اند یا نه؟ و آیا با گذشت زمان لهجه مردم هرنند دست‌خوش تغییرات شده است؟ و یا احتمالات بسیار دیگری که ممکن است در ذیل این مبحث قابل بحث باشد، برای نگارنده مشخص نیست.

۱۱. تنها واژه عامیانه دیوان جاهل

تنها واژه عامیانه در دیوان جاهل، واژه «بذار» در جایگاه معنایی «بگذار» است. این واژه در دیوان جاهل با رسم الخط «بزار» نگارش شده است.

گر مرادت هست گردی رستگار رو به درگاه خدا گاهی بزار

(همان: ۸۸)

هرچند می‌توان از این واژه معنای «گریه و شیون کن» را هم دریافت کرد، با این حال نکته‌ای شایان بود، لازم به ذکر.

نتیجه‌گیری

از این جستار می‌توان دریافت، جاهل، این شاعر دوره بازگشت ادبی، بسیاری از ابیات دیوان خود را تحت تأثیر موقعیت جغرافیایی که در آن زندگی کرده است سروده. به گونه‌ای که اگر هنگام خواندن این اشعار به این تأثیرات لهجه و گویش زادگاه او توجه نشود بیشترین ابیات او را عیوب و شکستگی‌های وزنی و حتی مشکلات مفهومی در برمی‌گیرد. این تأثیرپذیری‌ها که در دو دسته کلی قرار می‌گیرند: ۱. تأثیرات لهجه هرنندی اعم از اصطلاحات، ادای خاص واژه‌ها و حذف برخی حروف اضافه. ۲. تأثیرات زبان ولایتی (گویش راجی)، جاهل را به شاعری خاص از این منظر تبدیل کرده است.

منابع

- بشیرنژاد، حسن، (۱۳۸۳)، «زبان‌های محلی ایران و خطر انقراض»، فرهنگ مردم ایران. ۱۳۸۶ (۵-۶)، ۱، ۸۴-۶۵.
- جاهل هرندی، میرزا محمد، دیوان، دست‌نویس شماره ۲۱۸۵۵_۱۰ کتابخانه موزه و مرکز اسناد رسمی مجلس شورای اسلامی تهران.
- جناب، علی، (۱۳۸۵)، رجال و مشاهیر اصفهان، اصفهان: سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری.
- جهانبخش هرندی، حسینعلی، (۱۳۸۸)، دیار سپاهان، اصفهان: انتشارات هم اندیشان.
- حصارکی، محمدرضا، (۱۴۰۱)، «گوش نایینی؛ گویشی بازمانده از ایران باستان»، ادبیات و زبان‌های محلی ایران زمین، ۱۴۰۱ (۱۲)، ۴، ۴۱-۶۱.
- شاملو، اکبر، دزفولیان، کاظم، (۱۳۸۷)، «بازگشت ادبی و مختصات زبانی شعر آن دوره»، تاریخ ادبیات فارسی، ۱۳۸۷ (۱)، ۱، ۹۰-۱۰۲.
- گری، عبدالکریم، (۱۳۱۹)، رجال اصفهان یا تذکره القبور، اصفهان: مرکز تحقیقات رایانه‌ای قائمیه اصفهان.
- مجلسی، محمدباقر، (۱۳۸۲)، بحار الانوار (جلد ۱۰۱)، تهران: کتاب فروشی اسلامیه.
- معلم حبیب آبادی، میرزامحمدعلی، (۱۳۸۱)، مکارم الآثار، اصفهان: انتشارات نقش مانا.
- مهدوی، مصلح الدین، (۱۳۵۱)، اعلام اصفهان، اصفهان: سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری اصفهان.
- یوسفی، ابوالفضل، (۱۴۰۳). تصحیح نسخه خطی دیوان جاهل هرندی، کارشناسی ارشد رفسنجان: دانشگاه ولی عصر (عج).

Effect of Harandi Accent and Raji Dialect on Jahil Harandi's Diwan

Abolfazl Yousefi

MA Student of Persian Language and Literature, Vali-e-Asr University of Rafsanjan

abolfazlyousefi7005@gmail.com

Mokhtar Komaily, Associate Professor of Persian Language and Literature, Vali-e-Asr University of Rafsanjan

mokhtar.komaily@gmail.com

Abstract

Mirza Muhammad, son of Mulla Abdullah, known as Jahil (1227-1303/1812-1885), is one of the poets of the Iranian Bazgasht-e Adabi (literary return) era. The only manuscript of his diwan (poetry collection) is kept in the Library, Museum, and Document Centre of Iran Parliament. He devoted his entire diwan to three poetic forms: Mathnavi, Ghazal, and Musammats, with some epigraphs from Sa'adi's Kulliyat. Although Jahil's poems use fewer figures of speech and literary subtleties, he is one of those poets who can find hidden traces of his native dialect and Raji dialect in his diwan by reading his poems. The Raji dialect is a dialect that has its roots in the language of the Median era and is a branch of the Pahlavi language with words similar to the Avestan language. The present study aims to introduce Mirza Muhammad, to know the correct pronunciation of words in order to avoid errors and meter breaks while reciting his poems, as well as the effect of Harandi accent and Raji dialect on his poetry. Some of the rhymization and use of words in the ignorant poetry indicate a particular type of pronunciation, which the author shows by analyzing and examining these words and the Harandi accent and dialect to show their correct pronunciation. The research employed a documentary research method and content analysis technique. The research result is to reach the meaning, concept, and correct pronunciation and articulation of unusual and sometimes apparently incorrect words in metric and semantic terms in Jahil Harandi's Diwan.

Keywords: Jahil, Harand, Harandi Accent, Velati (Velayati) dialect, Raji dialect

نگاهی به زندگی و شعر جاهل هرندی

ابوالفضل یوسفی

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ولی عصر رفسنجان

abolfazlyousofi7005@gmail.com

مختار کمیلی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ولی عصر رفسنجان

mokhtar.komaily@gmail.com

چکیده

میرزا محمد فرزند ملا عبدالله متخلص به جاهل از شاعران دوره بازگشت ادبی ایران است. تنها دست‌نویس دیوان او در کتابخانه موزه و مرکز اسناد رسمی مجلس شورای اسلامی تهران نگهداری می‌شود. او تمامی دیوان خود را به سه قالب مثنوی، غزل و مسمط‌هایی با تضمین از شیخ اجل، اختصاص داده است. اگرچه در اشعار جاهل کمتر از آرایه‌ها و ظرافت‌های ادبی استفاده شده است اما او از آن دست شاعرانی است که با خواندن اشعارش تا حدودی می‌توان به سبک زندگی، دغدغه‌های فکری، جهان‌بینی، اعتقادات و چگونگی روزگار اجتماعی زمان زندگی او پی برد. شاعر هرند در سال ۱۳۰۲ قمری (۱۲۶۴ خورشیدی) درگذشت.

کلیدواژه‌ها: جاهل، هرند، زندگی و شعر جاهل، دوره بازگشت ادبی.

مقدمه

یکی از دوره‌های شعر فارسی، دوره بازگشت است. دوره بازگشت به دو دوره کوچک‌تر تقسیم می‌شود. شاملو و دزفولیان می‌نویسند: «شکل‌گیری اولیه این مکتب (دوره بازگشت ادبی) در دو دوره تاریخی از زمان سلطنت نادرشاه افشار (۱۱۴۸ق) تا پایان حکومت زندیه (حدود ۱۲۰۰ق) اتفاق افتاده است. بازگشت ادبی در دوره قاجاریه به شکل هدف‌دار ادامه پیدا کرد. محققان سبک شعر و ادبیات، دوره افشاریه و زندیه را با عنوان «دوره اول بازگشت» و ادبیات دوره قاجار را با عنوان «دوره دوم بازگشت» نام‌گذاری کرده‌اند» (شاملو و دزفولیان، ۱۳۸۷: ۹۱).

شمیسا شعر دوره افشاریه و زندیه را دوره دوم فترت می‌نامد که «نطفه شعر دوره بازگشت مربوط به همین دوره است» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۳۰۵). شعر بازگشت دوره دوم از نظر تاریخی در میانه سده سیزدهم هجری، در روزگار سلطنت فتحعلی شاه قاجار، شکل گرفت. مهم‌ترین ویژگی شعر این دوره‌ها، چنان‌که از نام آن برمی‌آید، بازگشت به شیوه شاعری گویندگان پیش از زمان صفویه و تقلید از شاعران سبک خراسانی و عراقی است. سروش اصفهانی، وقار شیرازی، داوری، قآنی و... نامدارترین شاعران دوره بازگشت ادبی ایران هستند که دیوان شعر آنها نیز چاپ شده است.

جاهل را می‌توان از شاعران دوره دوم بازگشت ادبی دانست. شاعری که دیوان او شناسایی شده و طی رساله کارشناسی ارشد جناب یوسفی ثبت گردیده است. به اقتضای تقدیر، زندگی شاعر ما با این دوران تاریخی / ادبی قرین گشته. دورانی از لحاظ تاریخی سراسر آشوب، قحطی، فساد و... و از لحاظ ادبی، تحت تأثیر سبک بازگشت. تأثیر مستقیم این موارد بر قلم جاهل در جای جای دیوان او قابل مشاهده است.

چکیده سخن اینکه چون شناخت دقیق شعر و زندگی یک شاعر به بررسی و واکاوی دقیق دیوان او به همراه تاریخ‌نامه‌ها وابسته است، در این جستار زندگی‌نامه، دغدغه‌های فکری و دیوان جاهل هرندی، از شاعران متوسط و ناشناخته دوره بازگشت ادبی، معرفی و بررسی می‌شود.

۱. پیشینه تحقیق

اخیراً در دانشگاه ولی عصر (عج) رفسنجان، رساله‌ای درمورد زندگی و شعر جاهل با عنوان تصحیح نسخه خطی دیوان جاهل هرندی ارائه شده است. نگارنده این پژوهش را بر مبنای این رساله، که در آن توضیحاتی تقریباً کامل درمورد زندگی و شعر جاهل ارائه شده، نگاشته است. در تاریخ‌نامه‌های اصفهان نیز تقریباً توضیحاتی کامل درمورد نیاکان جاهل آورده شده است اما نام این شاعر تنها در کتاب رجال و مشاهیر اصفهان و تذکره القبور و مکارم الآثار آن‌هم یا تنها با اشاره به نام یا با معرفی اندکی آورده شده است.

۲. زادسال و سال مرگ جاهل

در کتاب رجال و مشاهیر اصفهان نام میرزا محمد نوشته شده است. سال تولد جاهل آشکار نیست اما در کتاب رجال و مشاهیر اصفهان، سال مرگ او ۱۳۰۲ قمری در ۷۵ سالگی ثبت شده است که می‌توان با محاسبه‌ای کوچک زادسال او را ۱۲۲۷ قمری دانست.

«سوم فرزند ملاعبدالله، میرزاحمد، که دارای علوم غریبه و عقلیه بوده و نزد حاج سیدمحمدباقر و آخوندملاحسین، ملاولی‌الله‌شهرشهرانی تلمذ کرده است. میرزاحمد از روی اصول و احکام نجوم، استخراج زایجه طالع میلاد خود را نموده و عطیه عمر خود را به هفتاد و پنج سال دانسته و اتفاقاً در همان سال هم وفات نموده. وفات در سال ۱۳۰۲ قمری» (جناب، ۱۳۰۹: ۶۸۷).

«به واسطه وثوق سیدرشتی امام جمعه هرنند شد و کتبی در فقه و اصول داده، قبرش در امامزاده اسحاق هرنند است. در فقه و اصول و ادبیات مهارت تامی داشته، چندان جنبه علمی نداشته، در نجوم و هیئت و رمل و اسطرلاب مهارت تامی داشته است» (جناب، ۱۳۰۹: ۷۰۱).

۳. نیاکان شاعر

خاندان جاهل هرنندی از عالمان بزرگ و آوازه‌مند شهر بوده‌اند. پدر جاهل، ملاعبدالله، سالیان بسیار تن‌پوش امام جمعه شهر را بر دوش می‌کشید. علی جناب درباره پدر میرزاحمد این‌گونه می‌نویسد: «پدر میرزاحمد، حاج‌ملاعبدالله‌هرندی فرزند حاج‌محمدهادی است که از میرزای قمی اجازه داشته و در سنه ۱۲۵۶ قمری وفات نموده. سه جلد کتاب دلائل‌الدین و نورالقبور در اصول دین و مجمع اسرارالقرآن از تألیفات او معروف است» (جناب، ۱۳۰۹: ۶۸۷).

«حاجی ملاعبدالله فرزند حاج‌محمدهادی، از علماء و صاحب‌تالیفاتی چند بوده: اول کتاب دلائل‌الدین در سه جلد: جلد اول در توحید و عدل و حسن و قبح عقلین [۴] و اثبات نبوت انبیاء و حضرت رسول (ص) و معجزات و احوال ظالمین زمان آن‌ها و ختم به مصیبت حضرت رسول (ص). جلد دوم در اثبات امامت حضرت امیرالمومنین (ع) و سایر ائمه تا حضرت باقر (ع) و معجزات ایشان و غزوات حضرت امیر (ع) و حکام جائزین زمان آن‌ها و اولاد و اعمار آن‌ها که ادله آن‌ها را از کتب مجلسی گرفته. و اینکه جلد سیم تالیف شده یا نه و اگر شده محتویات آن چیست، ما را اطلاعی نیست. دوم کتاب مجمع اسرارالقرآن. سیم کتاب نورالقبور در اصول دین، چنانکه در صفحه مذکوره تذکره ذکر کرده (کتاب نورالقبور و سرور یوم‌النشور در اصول دین است به عربی و نسخه آن دارای ۲۷۸ صفحه در کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران موجود و در فهرست آن کتابخانه (ص ۲۳۸۰) معرفی شده است» (معلم حبیب‌آبادی، ۱۳۸۱: ۱۵۳۲). «حاجی ملاعبدالله‌هرندی... وفاتش به سن ۷۸ سالگی و قبرش در پهلوی امامزاده اسحاق، واقع در هرنند از دهات کوهپایه می‌باشد» (گری، ۱۳۱۹: ۱۴۴).

«حاج‌محمدهادی بن حاجی‌محمدظہیر است که از علما و مقدسین بوده در قبرستان آب‌بخشان اصفهان، بیرون بقعه آخوند ملاحسین‌تغلیسی بر طرف چپ دفن بود چنان که در (تذکره القبور: ۹۲) فرموده و ما هم مکرر آن تربت پاک را زیارت کردیم. لیکن در وقتی که خیابان چهارباغ را به طرف برخوار تا بیرون شهر امتداد دادند، اثر آن نابود گردید» (معلم حبیب‌آبادی، ۱۳۸۱: ۱۵۳۱).

«مرحوم ملابدیع‌الزمان‌هرندی، فرزند حاج‌محمدسمیع است و از اعراب شیبانی و از احفاد زراره‌ابن‌اعین بود که از اجله اصحاب حضرت صادق است و از اصحاب اجماع بود. مرحوم بدیع‌الزمان که در تراجم علماء معروف به مولابدیع‌هرندی است، از افاضل و اجله علماء مائه؟ یازدهم هجری و از تلامذه مرحوم خلدآشیان، مرحوم شیخ‌بهاء‌الدین‌عاملی است و صاحب کتاب ریاض‌العابدین فی شرح صحیفه سیدالساجدین علیه السلام بود و کتاب مرقوم از کتب متقنه معروفه شرحی است در ضمن ترجمه چنانچه مرحوم میرزاعبدالله‌افندی در کتاب ریاض‌العلماء در

طی حالات خود مولابدیع می‌نویسد: از تألیفات او شرح صحیفه فارسی است. منصب شیخ‌الاسلامی یزد در زمان شاه عباس به او مفوض بود. وفات در ۱۰۴۹ قمری. اولاد ذکور مولابدیع دو نفر بوده‌اند، یکی آحمدطاهر از اجداد حاج‌شیخ‌احمدمحرر که از فضلا محسوب می‌شده، دوم حاج محمدظہیر که از مقدسین گوشه‌نشین بوده است» (جناب، ۱۳۰۹: ۶۸۴). «او علاوه بر تبخّر در علوم نقلی، در علوم عقلی نیز به تحصیل پرداخت و کتاب‌های التعلیقات و لمبداء و المعاد هر دو از تألیفات ابن‌سینا را در سال ۱۰۱۶ قمری کتابت نمود. این نسخه‌ها به شماره ۱۲۷۴۸ در کتابخانه آیه‌الله مرعشی‌نجفی موجود است» (مهدوی، ۱۳۵۱: ۱۷۰).

۴. برادران میرزاحمد

«ملاعبدالله چندین نفر فرزند دختر و پسر برجا نهاد: از دختران یکی زوجه حاجی میرزاحمدتقی‌هرندی بوده و از پسران یکی آقامحمدجعفر که تا کنون اعقاب او باقی است، و دیگر حاجی ملامحمدتقی که فرزند ذکوری از او باقی نمانده و سیم میرزاحمد» (معلم حبیب‌آبادی، ۱۳۸۱: ۱۵۳۲).

«یکی آحمدجعفر که فرزند او آلامحمدصادق بوده و چهار پسر داشته یکی از آن‌ها حاجی ملاجعفرهرندی، واعظ معروف اصفهان، پدر حاج میرزانعمت‌الله، واعظ حالیه و دیگر آمیرزاحمد ندیم‌السلطان و آملاعلی و آشیخ‌احمد. میرزاابوالقاسم خان پسر ندیم‌السلطان از اعضای عدلیّه تهران است. دومین برادر میرزاحمد، حاج ملامحمدعلی است، که صاحب مقام و او را افضل از آقامحمدعلی کرمانشاهی نوشته و او در هرنه شهید شده است. اولاد او منحصر به یک دختر و آقا مهدی مدبرالممالک‌هرندی مدیر غلات، نواده دختری آن مرحوم است» (جناب، ۱۳۰۹: ۶۸۸).

۵. همسر شاعر

نام همسر یا همسران میرزاحمد دانسته نیست اما در ابیات نخست مثنوی سوم دیوان او، در ذیل ابیاتی چند، به تعریف و تمجید از بانوی خانه خود و ابراز احساس رضایت و قدردانی از او می‌پردازد. این ابیات در ادامه ارائه می‌شود.

۶. فرزند شاعر

«فرزند میرزاحمد، حاج ملاعبدالله معروف به حاجی‌آقاهرندی، امام جمعه حالیه هرنه می‌باشد و فرزند او حاجی‌آقا شمس‌الدین است، از اهل علم و ساکن در اصفهان و مجاز از مرحوم آقاآخوندجری و آقادهکردی» (جناب، ۱۳۰۹: ۶۸۸).

۷. آثار جاهل

دیوان جاهل هرنه تا کنون به چاپ نرسیده است و حتی کمتر کسی از وجود دست‌نویس دیوان او در کتابخانه موزه و مرکز اسناد رسمی مجلس شورای اسلامی تهران با خبر بوده، از این‌رو درباره این شاعر هیچ تحقیق و پژوهشی انجام نگرفته است.

تنها نسخه باقی‌مانده از دیوان میرزاحمد (جاهل) با ۲۷۰ صفحه و حدود ۲۰۰۰ بیت مثنوی و غزل و مسمط و اندازه جلد ۱۵*۲۲ به خط نستعلیق و کاغذ سفید با جلد تیماج مقوایی به شماره ۲۱۸۵۵-۱۰ با عنوان «دیوان جاهل، فارسی، میرزاحمد امام‌جمعه‌ی‌هرندی‌اصفه‌ای، سنه ۱۳۳۱ قمری» در کتابخانه موزه و مرکز اسناد رسمی مجلس شورای اسلامی تهران موجود است که یکی از گنجینه‌های ارزشمند ادبیات اصفهان محسوب می‌شود. این نسخه حاشیه‌هایی دارد و دارای رکابه است. در صفحه اول و آخر این نسخه ابیاتی از شاعرانی مانند سعدی، حافظ، مولانا، نظامی، شیخ محمود شبستری، شیخ عابد کازرونی (عارف)، سیبویه و... نگارش شده است. هم‌چنین آیاتی از کلام‌الله مجید و احادیثی چند در این صفحات به چشم می‌خورد، اما مشخص نیست که آیا تمام این نوشته‌ها به دست خود جاهل نگارش شده یا افرادی که در طول زمان این دیوان را در اختیار داشته‌اند.

نیز در میانه آخرین برگ دیوان جاهل به خطی درشت حدیث زیر از امام صادق (ع) نگارش شده است: «قَالَ عَلَيْهِ السَّلَامُ مَنْ زَارَ الْحُسَيْنَ بِكَرْبَلَا عَارِفًا بِحَقِّهِ كَانَ كَمَنْ زَارَ اللَّهَ فِي عَرْشِهِ»، «امام صادق علیه‌السلام فرمود: هر کس امام حسین (ع) را با معرفت زیارت کند مانند کسی است که خدا را در عرش خود زیارت کرده است» (مجلسی، ۱۳۸۲، ج ۱۰۱، ص ۷۷).

«همچنین در لابه‌لای آخرین اشعار این دست‌نویس، اشعاری معمولاً بدون وزن و قافیه و ناخوانا نگارش شده که از برخی کلمات آن مشخص است اشعاری هزل هستند. نیز در بالای یکی از صفحات آن غزلی با عنوان «قیل فی مدحی» نوشته شده که تخلص شاعر این غزل مدحی، مکرم عنوان شده است. محمدعلی مکرم حبیب‌آبادی با تخلص مکرم و شهرت مکرم اصفهانی روزنامه‌نگار، کنش‌گر آزادی‌خواه، شاعر و وکیل ایرانی بوده است. با توجه به تفاوت حدودی یک قرن از تاریخ روزگار این شاعر با جاهل و نیز عدم وجود این غزل در دیوان مکرم، به نظر می‌رسد شاعر این ابیات، مکرم دیگری است. هرچند این احتمال را نیز می‌توان داد که سال‌ها پس از وفات جاهل این اشعار به دست شخص دیگری بر این برگ افزون شده باشد».

قیل فی مدحی (در مدح من گفته شد)

صد راه عقل را ز طریقت خجالت است

ای آنکه قول و فعل تو عین عدالت است

طراً، سکوت تو همه عین دلالت است.

کلاً، بیان تو همه عین فصاحت است

گر خلعتی عطا نشود این نجابت است

مکرم برای مدح تو گفته است این غزل

(یوسفی، ۱۴۰۳: ۲۴)

۷.۱ دیوان جاهل

اگرچه جاهل در هیچ کجای دیوان خود نامی از خود یا وجه تسمیه خویش نیاورده است اما در ابتدای دیوان او، در مقدمه‌ای به عربی نام شاعر دیوان در تاریخ ۱۳۲۱ قمری، به نام میرزاحمد ثبت شده که می‌تواند در جایگاه شناسنامه این دست‌نویس قرار بگیرد. اگرچه شوربختانه نویسنده این مقدمه نامی از خویش نیاورده است اما خوشبختانه با همین مقدمه می‌توان با خیالی مطمئن و آسوده، این دیوان را از آن میرزاحمد دانست. بایسته است در اینجا این مقدمه همراه با معنی آن، برای روشن شدن هرچه بیشتر این مهم، آورده شود.

۷.۲ متن عربی

بسم الله الرحمن الرحيم

هذا كتابُ أشعارِ مولى العَلامِ و الفاضلِ القمقامِ مُروِّجِ شَرعِ حضرتِ سَيِّدِ المُرسَلينَ، الحَاوِي لِجميعِ العُلومِ مِنَ الفِقهِ و الأصولِ و الكَلَامِ و النُّجُومِ، لَمْ يَرِ بِمِثْلِهِ الأَيَّامُ قُدُوءَ الفُقَهَاءِ و المُجْتَهِدِينَ عُمَدَةَ العُلَمَاءِ المُروِّجِينَ العَالِمَ المُجِدُّ مَوْلَانَا الأَقَا ميرزا مُحَمَّدَ إِمَامَ جُمُعَةِ الهَرندِ الاصفهَانِ عَلَيْهِ رَحْمَةُ اللهِ الْمَلِكُ الْمَنَانُ و قد كَانَ، رَحْمَةُ اللهِ تَعَالَى عَلَيْهِ، رَجُلًا مَهِيْبًا مُوقَّرًا عَالِمًا بِجَمِيعِ أَقْسَامِ العُلُومِ مِنَ العُلُومِ المُتَدَاوِلَةِ بَيْنَ العُلَمَاءِ و العُلُومِ السَّرِيَّةِ و كَانَ مَاهِرًا فِي النُّجُومِ حَتَّى أَخْبَرَ بِمَوْتِهِ مُكَرَّرًا عِنْدَ الْخَاصِّ و الْعَامِ و فِي الْفِقْهِ كَانَ مُجْتَهِدًا مُسَلِّمًا إِلَّا أَنَّهُ كَانَ إِخْتَارَ الْإِنزَوَا و هَذَا جِهَةٌ لَعَدَمِ إِشْتِهَارِهِ. اَللّٰهُمَّ اَسْكِنْهُ فِي عُرْفَاتِ الْجَنَانِ. تَمَّ ١٣٢١

۷.۳ ترجمه

به نام خداوند بخشنده مهربان

این کتاب اشعار سرور دانشمند و فرهیخته بزرگوار، مبلغ دین حضرت سیدالمرسلین (سرور پیامبران)، که دربرگیرندهٔ جمیع علوم از فقه و اصول و کلام و ستاره‌شناسی (طالع‌بینی) است، و روزگار مانند او را ندیده، پیشوای فقیهان و مجتهدان، جامع دانشمندان مبلغ (شریعت)، فرزانهٔ تلاش‌گر، سرورمان آقامیرزا محمد امام‌جمعه هرنند اصفهان که رحمت خدای مالک و منان بر او باد، است، و او - خدا رحمتش کند - مردی با هیبت و با وقار و دانا به اقسام علوم از جمله علوم رایج بین دانشمندان و نیز علوم خفیه بوده است و (از جمله) در ستاره‌شناسی (طالع‌بینی) مهارتی داشته، به گونه‌ای که در نظر خواص و عوام از مرگش چندین بار خبر داده و در فقه مجتهد مسلمی بوده، جز آنکه گوشه‌گیری اختیار کرده بود و به این جهت مشهور نشده است. خدایا او را در غرفه‌های بهشتی سکونت ده. در سال ۱۳۲۱ تمام شد.

نکته دیگری که از این مقدمه به دست می‌آید این است که به یقین این مقدمه پس از وفات جاهل نگارش شده است، زیرا نگارندهٔ متن برای او طلب رحمت از خدا و اعطای بهشت کرده و نیز برای معرفی جاهل از افعال ماضی استفاده برده است. (یوسفی، ۱۴۰۳: ۹)

۸. تحلیل محتوای دیوان جاهل

۸.۱ فساد جامعه و حاکمان شرع

یکی از مهم‌ترین بسامدهای تأثیرگذار بر مثنوی‌های جاهل، وخامت اجتماعی و دینی روزگار شاعر است. روزگاری که حتی امامان دینی آن غرق در فساد اخلاقی، ریا، معصیت و... بوده‌اند. این موضوع به قدری بر شاعر ما تأثیر داشته است که پرداختن به این موضوع را در اولویت دیوان خود قرار داده است. آنجا که پس از مقدمه‌ای سه بیتی در اولین مثنوی دیوان خود اینچنین می‌گوید:

ز دین پیمبر نمانده است نشان ز کردار خویشان همه شادمان

نباشد یکی فکر دارالقرار نمودند دوزخ همه اختیار

(یوسفی، ۱۴۰۳: ۳۴)

و پس از چند بیتی توضیح در این موارد، هجمه‌ای نیز به خود می‌برد و خود را نیز از این جامعه مبرا نمی‌داند.

بود جاهل از جمله خلقان بتر ز عصیان بود خاک او را به سر

(همان)

از آنجا که جاهل خود از حاکمان شرع بوده است، چندان دور از ذهن به نظر نمی‌رسد که یکی از دغدغه‌های فکری‌اش دقیقاً و اختصاصاً به رفتار و اعمال دیگر حاکمان شرع برگردد. روحانیانی که کوچکترین رفتار و افکارشان در اشعار جاهل نمود آشکار دارد. او پس از توضیحاتی چند در مورد اوضاع اجتماعی/دینی مردم به خصوصیات ضداخلاقی شخصیت‌های دینی می‌پردازد. خصوصیات اعم از ریا، زنا، زن‌بارگی، لواط، شرب‌خمر و... در اینجا نگارنده در ذیل ابیاتی از اولین مثنوی دیوان او، شخصیت‌های اجتماعی که شاعر هرند به آن‌ها تاخته است و این خصوصیات ضداخلاقی را به آن‌ها نسبت داده است، عنوان می‌کند:

ز ملا و سادات و هم شیخ و خام کنند معصیت جملگی خاص و عام

مشایخ به غیر عصا هیچ چیز ندارند آن مردم بی تمیز

ز سادات جز شال سبز این زمان نمائنده ست نشانی کنون یاوران

(یوسفی، ۱۴۰۳: ۳۶)

ز واعظ نمائنده است نشان جز سخن شنو شرح احوال هر یک ز من

(همان: ۳۷)

شاید منظور جاهل از پرداختن به این دو موضوع در کنارهم، مقصر دانستن حاکمان شرع در به وجود آمدن این اوضاع نابسامان باشد. از این روست که در ادامه همین مثنوی خود می‌گوید:

هر آن معصیت این زمان اکبر است ز کردار این قوم بد اختر است

(یوسفی، ۱۴۰۳: ۳۷)

۸.۲ حیثیت اجتماعی زن در شعر جاهل

جاهل نیز در تمامی دیوان خود، تحت‌تأثیر دیدگاه منفی جامعه روزگار خود نسبت به مقام و جایگاه زن، به این قشر جامعه آنچنان روی خوشی نشان نداده است.

«فرو دست پنداشتن و حقیر شمردن زنان، به طرق مختلف در جامعه رایج بود و این ذهنیت، از بدو تولد نوزاد دختر، به گونه‌ای مداوم در پیکر اجتماع تزریق می‌شد. گزارش «کارلاسونا»، این واقعیت تلخ را به خوبی منعکس می‌سازد. برای زائو، سه روز بعد از زایمان روزهای بسیار خسته کننده‌ای است... اگر نوزاد پسر باشد، جشن و سرور مفصل‌تر است... به [نوزاد] دختر چندان محلی نمی‌گذارند و گاهی بی‌اعتنایی در مورد دختران به افراط می‌کشد. در میان مردم نیز، برای کوچک‌ترین نقطه‌ضعف که نوزاد دختر در بدو تولد با خود دارد، با تعصب کینه آمیز... برخورد می‌شود» (دلریش، ۱۳۷۵: ۱۰۳). جاهل جامعه قاجاری، مثنوی هشتم خود را به‌طور کامل به توضیح در مورد حيله‌پردازی زنان اختصاص داده است. او در ابیات نخست این مثنوی خود این‌گونه می‌گوید:

صد چو شیطان هست شاگرد زنان چرخ از دست زنان دارد فغان

(یوسفی، ۱۴۰۳: ۸۹)

در ادامه به حيله‌گری زنان و وسوسه‌گری آنان برای اغوا نمودن مرد به جهت همبستری و راضی نمودن او برای فرزندآوری می‌پردازد. «یادداشت‌های «لیدی شل» نیز می‌تواند مکمل گزارش «کارلاسرنا» باشد: بزرگ‌ترین آرزوی هر زن جوان پس از ازدواج، این است که چند پسر بزاید و از این راه، وضع آینده خود را در منزل شوهر تثبیت و تأمین کند» (دلریش، ۱۳۷۵: ۱۰۵). جاهل درباره این موضوع از زبان خانم خانه خطاب به همسرش این گونه می‌گوید:

مرد بی‌اولاد مانند خمر است از سگان روزگار او کمتر است
تو مگر نشیده‌ای وصف جماع چند دارد بهر انسان انتفاع
(یوسفی، ۱۴۰۳: ۹۰)

او در ابیات بعدی خود به عدم علاقه خود نسبت به فرزند دختر و توضیح چرایی این موضوع می‌پردازد. در روزگار قاجار بخاطر پایین بودن سن ازدواج دختران و نیز خطرات اجتماعی بسیاری که هویت این قشر را در برمی‌گرفته، مردان تمایلی به دختردار شدن نشان نمی‌دادند و البته که شاعر ما نیز از این مورد مبرا نبوده است. «مشیرالملک صبیئه میرزاآقای سید را که داماد معزالملک است به جهت پسر خود عقد کرده ولی دختر به سن پنج سال است، به ولایت پدر عقد کرده‌اند» (حجازی، ۱۳۸۸: ۱۷۶). «وقتی دختری به شوهر می‌رود پدر یا برادر او می‌تواند به دیدن او برود مگر در صورتی که شوهر او راضی نباشد. با وصف این موانع، مردها میان خود و زن‌ها میان خود دید و بازدید می‌کنند» (همان). «... زیرا زاییدن دختر برای آن‌ها هیچ گونه ارزشی به بار نمی‌آورد و اصولاً در ایران هیچ کس برای دختران قدر و قیمتی قائل نیست» (دلریش، ۱۳۷۵: ۱۰۵). جاهل در مورد این موضوع می‌گوید:

چونکه اولادی بیابای ای فگار می‌شوی آن دم حزین و خوار و زار
وا مصیبت گر که او دختر بود بس بلا آن دم تو را بر سر بود
خانه‌ات را آن زمان ویران کند سینه‌ات را از الم بریان کند
(یوسفی، ۱۴۰۳: ۹۱)

سپس او چگونگی جمع‌آوری جهیزیه توسط بانوی خانه برای دختر را شرح می‌کند. «حجازی به نقل از «دالمانی» می‌نویسد: در تمام فلات ایران چنین معمول است که والدین جهیزی همراه دختر خود به خانه داماد بفرستند و بهای جهیزیه غالباً از سه برابر مبلغی که داماد برای عروسی آورده است بیشتر است» (حجازی، ۱۳۸۸: ۱۸۲).

روز و شب دزدی کند آن بی‌تمیز تا نماید بهر دختر او جهیز
خانه‌ات ویران شود ای دلفگار می‌شوی بی‌یاور و بی‌غمگسار
با تو می‌گوید عجزه روز و شب رخت زر از بهر دختر کن طلب
سن دختر این زمان گردیده ده حال او گشته ز بی‌مردی تبه
(یوسفی، ۱۴۰۳: ۹۱، ۹۲)

شاید همین رفتار و کردار جامعه مردان دوره قاجار بوده که زنان جامعه را به این عکس‌العمل‌ها مجبور می‌کرده و نیز شاید همین رفتار زنان جامعه شاعر ما (علاوه بر دیدگاه جامعه نسبت به مقام زن) بوده که ذهن و قلم او را به سمت زن‌گریزی و زن‌ستیزی سوق داده است. به هر حال عامل این دیدگاه هرچه بوده از شاعر ما مردی با دیدگاهی کاملاً منفی نسبت به زن ساخته که هیچ خوبی یا خیری از زنان (سواي چند بیت در مدح بانوی خانه خود) در ذهن و قلم او دیده نمی‌شود:

خوب در زن‌ها نمی‌آید پدید
خوب زن بدتر ز شیطان پلید
هرکه ترک زن کند او عاقل است
طالب زن ای عزیزان غافل است
نسل زن یا رب بر افتد از جهان
از جفای [زن] خدایا صد امان
(یوسفی، ۱۴۰۳: ۹۲)

۸.۳ زن‌بارگی جامعه

یکی دیگر از دغدغه‌های فکری جاهل زن‌بارگی جامعه است، جامعه‌ای که آیین‌های تمام‌قد از رفتار و کردار پادشاهان دوران است. امام علی (ع): «الْأَنَاسُ بِأَمْرَائِهِمْ أَشْبَهُ مِنْهُمْ بِأَبَائِهِمْ، مردم به دولت‌مردان خود شبیه‌ترند تا به پدرانشان» (حسن بن علی بن شعبه، ۱۳۹۳: ۲۰۸).

«حاکم ایروان در عهد فتح‌علی‌شاه به نام حسین‌قلی‌خان، پیش از الحاق این شهر به روسیه، دارای شصت زن در حرمسرای خود بود. ظل‌السلطان پسر ناصرالدین‌شاه و حاکم اصفهان، بعد از مرگ نخستین همسرش، حرمسرای خود را از زنان صیغه‌ای انباشته کرد. حاجی‌آقامحسن مجتهد متمول‌ترین فئودال سلطان‌آباد در عهد ناصری بیش از سی زن داشت. حرمسرای حاج شیخ نورالله در اصفهان، از لحاظ کثرت زنان معروف بود» (دلریش، ۱۳۷۵: ۲۸).

مرا شکر گردیده واجب کنون
ز کف رشته طاقتم شد برون
کنم شکر خلاق ارض و سما
زنی چون تو بر من نموده عطا
الهی شوم من به قربان تو
رود جان من در ره جان تو
ز تو راضی‌ام ای مه نازنین
رضا گردد از تو خدای مبین
دمی که نینم رخت ای نگار
نماند به من صبر و تاب و قرار
رضا هستم ای ماه سیمین عذار
که گردم فدای تو ای گل‌عذار
(یوسفی، ۱۴۰۳: ۴۴)

شاعر ما در مثنوی سوم خود به داستان زندگی یکی از دوستان خود می‌پردازد. دوستی که با داشتن سه زن هم‌چنان در پی هوس‌رانی و زن‌بارگی است. البته او پس از مقدمه‌ای اندک در راستای داستان اصلی در میانه این مثنوی خویش، برخلاف مضمون زن‌ستیزی در تمام دیوان خود، ناگهان به تعریف و تمجید و ابراز احساس رضایت از بانوی خانه خود برمی‌خیزد.

این ابیات عاشقانه جاهل که نشان‌گر علاقه و رضایت او از همسر خود است، دقیقاً در نخستین ابیات این مثنوی، با چنین موضوعی، می‌تواند نشان‌گر راوی بودن جاهل از زبان جامعه و میرا بودن او از این خصوصیت ضداخلاقی جامعه باشد.

در ادامه، گفت‌وگوی این دو دوست نیز می‌تواند نمایان‌گر وضعیت اجتماعی آن روزگار از این دیدگاه باشد.

چرا هر کجا زن تو بینی جوان
شوی از پی او همان دم روان؟
زن خوب گر خواهی ای دلفگار
تو داری چرا گشته‌ای بی‌قرار؟

بخندید و گفت: ای عزیز جوان
نمایم جماع با زن خود کنون
که عار است از بهر من این زمان
بگفتم تو داری عزیزا جنون
(یوسفی، ۱۴۰۳: ۴۵)

او پس از طرح این داستان، درباره همه‌گیر شدن این بی‌بندوباری‌ها در جامعه اینچنین می‌گوید:
کنون خلق جمله چنین گشته‌اند
تمام از خداوند برگشته‌اند
(همان: ۴۶)

۸.۴ عناوین بانوان دوره قاجار

«گردآوری زنان متعدد در خانه، که غالباً از آن به حرمسرا یا اندرون تعبیر می‌شد، همواره با تشنج و اضطراب و رقابت‌های بی‌پایان در میان آن‌ها همراه بود. زشتی یا زیبایی، جوانی یا پیری و قابلیت باروری یا عقیم بودن، در برتری یافتن این زنان نزد صاحبان حرمسراها تأثیر فراوانی داشت. اصالت خانوادگی نیز از جمله اصلی‌ترین معیارهای تفاوت بین همسران بود. عنوانی که به زنان محترم می‌دادند «خانم» و عناوینی که به زنان درجه دوم و یا مراتب پایین‌تر می‌دادند، به ترتیب عبارت از بیگم (باجی) و ضعیفه بود» (دلریش، ۱۳۷۵: ۳۰).

زنی دیدم آنجا من ای یاوران
قد و قامت او چو سرو روان
به صورت بُدی هم‌چو حور جنان
ندانم چه گویم ز آن دلستان
زنی دیگری داشت آن بی‌حیا
که بودی ضعیف‌تر از آن دلربا
خنک بود آن زن بسی بی‌شمار
دهانش چو یخ بود آن گل‌عذار
زنی دیگری داشت آن نوجوان
که بودی به حد وسط یاوران
(یوسفی، ۱۴۰۳: ۴۵)

اگرچه جاهل به‌طور مستقیم به این عناوین اشاره نکرده است اما، با اساس قرار دادن متن بالا، سه عنوان ارائه شده را در این ابیات جاهل می‌توان مشاهده نمود.

۸.۵ جاهل بریده از دنیا

یکی دیگر از دغدغه‌های فکری جاهل، که در جای‌جای دیوان او نمود آشکار دارد و این نمود بیشتر در آخرین ابیات اشعار او قرار گرفته است، ترغیب نمودن خویش به روی آوردن به توبه و عبادت الهی و گوشه‌گیری از جامعه است. جامعه‌ای که سراسر از لحاظ دینی/اجتماعی (این دو دغدغه مهم فکری شاعر ما) به ابتذال کشیده شده است. البته این موضوع که در آخرین سطر مقدمه ابتدای دست‌نویس او نیز به زبان عربی آورده شده است در نهایت نشانگر موفقیت او برای کسب این دو مهم است: «و فی الفقه کان مُجْتَهِداً مُسَلِّماً إِلَّا أَنَّهُ كَانَ إِخْتَارَ الْإِنْزَوَا وَ هَذَا جِهَةٌ لِعَدَمِ إِشْتِهَارِهِ.» (دست‌نویس دیوان جاهل)، و [جاهل] در فقه مجتهد مسلمی بوده، جز آنکه گوشه‌گیری اختیار کرده بود و به این جهت مشهور نشده است.

جز خدا دیگر نیاید کس به کار	دست خود از دامن حق بر مدار
دل مبنده هرگز به دنیا ای عزیز	آبرو را بر سر دنیا مریز
	(یوسفی، ۱۴۰۳: ۹۳)
جاهلا دنیای دون بی‌حاصل است	تارک دنیا یقین دان عاقل است
	(همان: ۸۸)
ز خلق جهان گشته‌ام ناامید	ندارم به غیر تو خالق امید
	(همان: ۴۶)
ز خلق جهان جمله دوری کنم	ز هجران دلبر صبوری کنم
	(همان: ۴۷)

جاهل که از دنیای غرق در فساد و معصیت و ریای زمانه خود بریده است، گاه آرزوی ویرانی جهان و هرچه در اوست دارد. او این‌بار در قالب یک مثنوی دیگر از یار بی‌وفای خود یاد و برای او ابراز دلتنگی فراوان می‌کند. یاری که نام و نشانی از او در تمام دیوانش نیست، اما آتش دوری این یار بی‌وفا همواره او را می‌سوزد. او پس از گلایه از سرنوشت آنچنان ابراز دلتنگی برای معشوق خود می‌نماید که دست به دامان فرشته مرگ می‌شود و از او یاری جویی می‌کند. این ابیات نشان دهنده وخامت حال شاعر ما در آن برهه از زندگی اوست.

تنم گشته بیمار چون چشم یار	دلم گشته چون زلف آن گل‌گذار
ندارم کنون یآوری در جهان	که یاری کند بر من ناتوان
ز مرگم نباشد کنون هیچ باک	کجایی تو قابض؟ که روحی فداک
	(یوسفی، ۱۴۰۳: ۴۷)
چه جفاها که بدیدم ز فراق رخ یار	که نگنجدیکی آنهابه هزاران طومار
گرکنم شرح چه دیدم من محزون و غمین	جن و انس از غم من جمله شوند زاروحزین
	(همان: ۴۸)

شاید مجموع این عوامل بوده که از میرزاحمد، جاهل گوشه‌نشین ساخته است. او که از یار و جامعه همواره در تضاد با حساسیت‌های اخلاقی خود خیری ندیده، روی به درگاه خدا کرده و گوشه‌گیری اختیار می‌کند.

۸.۶ جاهل خطیب

جاهل که بی‌شک خطیب منبرهای وعظ بوده است، این موضوع بصورت ناخودآگاه بر تراوش‌های ذهنی و قلم او نیز تاثیر گذاشته است. به صورتی که تمام مثنوی‌های او با مخاطب قرار دادن مستقیم خواننده شروع می‌شود. در اینجا چند بیت از ابیات نخست مثنوی‌های او برای نمونه ارائه می‌شود:

ز من بشنوید ای عزیزان من	دگر جمله احباب و یاران من
	(یوسفی، ۱۴۰۳: ۳۵)

ز من گوش دارید، ای یاوران ز خُلق امامان و خلق جهان
(همان: ۴۱)

این حکایت بشنوید یاران من شرح احوال دل بریان من
(همان: ۴۸)

۸.۷ رندی جاهل

با خواندن اشعار جاهل می‌توان به اوج رندی و صداقت او پی برد. آنجا که بدون ریا و یا ترس از به خطر افتادن موقعیت خویش، در بلندترین مثنوی خود یعنی مثنوی شماره ۶، خاطره عشق‌بازی‌های خود با معشوقه‌اش را بدون در نظر گرفتن ممیزی‌های اجتماعی می‌گوید و در راستای همین مثنوی خود (و نیز مثنوی شماره ۸) عقاید زن‌ستیزانه خود را بطور واضح و به دور از هرگونه ابهام یا پیچیدگی‌های متنی مطرح می‌کند.

در برخی غزل‌های او نیز این رندی و رک‌گویی و صداقت به چشم می‌آید. آنجا که در ابیات ابتدایی غزل شماره ۲۱، به دور از هرگونه ممیزی، نظر خود را در مورد مرام و منش همشهری‌های خود می‌آورد و در ادامه همان غزل بدون در نظر گرفتن موقعیت اجتماعی خود به عنوان امام‌جمعه شهر، به توضیح سلاقی و علایق جنسی خود (که بی‌شک این سخنان از عالمی مانند میرزا محمد برای جامعه قابل هضم نبوده) می‌پردازد.

۹. سبک‌شناسی شعر جاهل

اگرچه برخی از منتقدان و صاحب‌نظران توجهی به دوره بازگشت نداشته و اشعار این دوره را تکراری از شعر شاعران سبک عراقی و خراسانی می‌دانند؛ اما برخی از این ناقدان و صاحب‌نظران ادبی به گونه‌ای دیگر به این برهه ادبی ادبیات فارسی نگریسته‌اند. برای مثال می‌توان به نگاه سیروس شمیسا نسبت به این مقوله اشاره کرد؛ او می‌گوید: «تا کنون همه از سر تقلید یکسره به شعر دوره بازگشت خط رد کشیده‌اند؛ اما من بی‌پرده بگویم، برای کسانی چون من که به ادب کهن ایرانی به مقتضای پیشه خود مانوس‌اند؛ شعر بازگشت نمی‌تواند از جاذبه و نثار تحسین‌های قلبی به دور باشد؛ دست کم اینکه گویی دوره سبک خراسانی دوبرابر شده است؛ امثال فرخی عمر درازتری یافته‌اند... لحظات بسیاری است که شعر سروش، داوری و محمودخان شیبانی با شعر عنصری و فرخی و مسعود سعد، به دور از شائبه‌ها، یکی می‌شود و پارسی‌شناس بر هر دو قصیده، آفرین می‌گوید» (شمیسا، ۱۳۴۷: ۳۳۲).

افزون بر این، شعر دوره بازگشت بی‌بهره از نوآوری و طروات نیست. محمود فتوحی می‌نویسد: «یک متن ادبی اتفاقی است یگانه یا بیانی‌ای است منفرد که تا زمان خلق آن کسی مانندش را عرضه نکرده و در آینده نیز نخواهد کرد؛ از این منظر حتی آثار تقلیدی و نظیره‌ها نیز حاوی بهره‌ای از فردیت‌اند؛ چرا که در هنر و ادبیات کسی نمی‌تواند حضور فردیت خود را کتمان کند؛ هم‌چنان از تأثیر دیگران در امان نیست... هم اثر ابداعی و هم اثر تقلیدی نشانه‌هایی از فردیت دارند» (فتوحی رودم‌عجنی، ۱۳۸۷: ۸۲).

افزون بر اینها، پرداختن به شاعران ناشناخته‌ای مانند جاهل هرنودی به تدوین و نگارش تاریخ ادبی‌ای می‌انجامد که نگرش کلی‌تری دارد. فتوحی به نقل از بروکلمان می‌نویسد: «دستیابی به یک پژوهش جامع در تاریخ ادبیات، به گونه‌ای که تکامل حیات معنوی و مشهور به هم پیوسته‌ای را در آثار ادبی نشان دهد، تنها بر اساس پژوهش‌های موردی گسترده و جزئیات رده‌بندی شده ممکن می‌شود» (همان).

در زمینه سبک‌شناسی کتاب‌های زیادی نگارش شده است که می‌توان از مهم‌ترین آن‌ها به کتاب سبک‌شناسی به قلم محمود فتوحی رودم‌عجنی، سبک‌شناسی شعر از سیروس شمیسا اشاره کرد. یکی از انواع سبک‌شناسی‌ها، سبک‌شناسی شخصی است که در این پژوهش، نگارنده با استفاده از متن‌های توصیفی/گردآوری، از این سبک بهره برده است.

همان‌طور که گفته شد جاهل را می‌توان از شاعران دوره بازگشت ادبی دانست. شاعران دوره بازگشت در سرودن شعر به شاعران پیش از زمان صفویه، شاعران سبک‌های خراسانی و عراقی، توجه داشتند، جاهل بیش از همه به سعدی نظر دارد. او به قدری شیفته سعدی و اشعار او بوده که پنج غزل او را برای سرودن مسمط تضمین کرده است. او در میانه یکی از مثنوی‌های خود خاطره عشقی در نهایت نافرجام را روایت می‌کند، که پس از سفری اجباری نامه‌ای در فراق یار، برای او می‌نویسد. او شاعر شعری که آن را به صورت نامه برای یار خود ارسال می‌کند، عاشق معرفی کرده است. او می‌گوید:

نوشتم این غزل از شعر عاشق که بُد بر حال این محزون موافق
(یوسفی، ۱۴۰۳: ۷۶)

سپس همراه یک دوبیتی عربی، غزل عاشق را می‌آورد. آیا منظور جاهل از عاشق، عاشق اصفهانی است؟ نگارنده طی تحقیقاتی گسترده، متأسفانه نتوانست این غزل و شاعر او را بیابد. این غزل در دیوان عاشق اصفهانی نیست، حال منظور جاهل کدام عاشق است، مشخص نیست. اما شاعر این غزل و دوبیتی هرکه هست، شاعری خوش‌ذوق و خوش‌سخن بوده است. چیزی که برای نگارنده جالب به نظر رسید این است که جاهل علاقه‌مند به سعدی، برای نامه‌ای به معشوقه خود، شعری از شاعری با قلمی نزدیک و یا حتی می‌توان گفت تحت‌تاثیر سعدی انتخاب کرده است.

یا نَسِیم الصَّبَا رَجوتُ الیک قُلْ لِمَحْبوبی السَّلَامُ عَلَیک
گرچه دورم به ظاهر از بر تو اِنَّمَا الْقَلْبُ وَالْفُؤَادُ لَدَیک
(همان)

معنی: ای نسیم صبا امیدوارم که به محبوبم سلام مرا برسانی، قلب من پیش توست اگرچه به ظاهر از تو دورم. ابیات ابتدایی این غزل به این صورت است:

فغان که از اثر دور چرخ کج رفتار نمود اختر بی‌مهر دورم از بر یار
که کرده است به جز من ز کوی یار سفر؟ که جسته است بجز من ز نزد دوست کنار؟
(همان)

گاه جاهل به‌مانند مولانا در میان مثنوی‌های خود داستان‌هایی را برای هرچه روشن‌تر شدن موضوع، برای مخاطب خود طرح می‌کند. گاه هم تنها به اشاره به نامی از شخصیت اصلی داستانی بسنده می‌کند، که مشخص است این داستان‌ها در زمان زندگی شاعر آنقدر عمومیت داشته است که شاعر هرگونه توضیحی در مورد این شخصیت‌ها را زیاده دانسته است. برای نمونه در آنجا که برای معرفی مادر معشوقه خود که پیوسته باعث جدایی او از دلبر خود می‌شود، این‌گونه می‌گوید:

پیر عفریتی ز قَطامه بتر نیش اواز نیش عقرب تیزتر

(یوسفی، ۱۴۰۳: ۵۱)

یا در جایی دیگر، باز برای معرفی بیشتر مادر جفاکار معشوقه خود، به اشاره‌ای به شخصیتی به نام تمیز خالدار،

بسند می‌کند:

پیرزالی چون تمیز خالدار بود شیطان را انیس روزگار

(همان)

جاهل تنها با آوردن نامی، مادر جفاکار معشوقه خویش را به بهترین شکل ممکن معرفی کرد. چیزی که از اشاره به این نام‌ها بر می‌آید این است که این دو شخصیت در روزگار شاعر ما آنقدر شهرت داشته‌اند که او تنها به آوردن نامی بسنده کرده است و هرگونه توضیح در مورد این شخصیت را لازم ندیده است. اگرچه شمار این دست موارد در مثنوی‌های او انگشت‌شمار است، اما نکته‌ای شایان بود و اشاره نکردن به آن نشان‌گر تقصیر و کوتاهی.

۱۰. ویژگی‌های زبانی

زبان جاهل اگرچه در تمام دیوانش ساده و به دور از واژه‌های دشوار و مهجور است اما گاه در دیوان او واژه‌های مهجور نیز دیده می‌شود؛ مانند آمد، قرد، مندغه، مُحیل، کَبَّار، قابض و

از دیگر ویژگی‌های زبانی دیوان جاهل، کاربرد «چه» به جای «چو»، به‌مانند شاعران دیگر به تمام معانی خود، است.

چه بلبل بودمی باگل هم‌آغوش جدا گردیده از گلزارم امشب

(یوسفی، ۱۴۰۳: ۷۱)

چه حب علی در دل من بود بهشت برین منزل من بود

(همان: ۳۶)

یکی دیگر از ویژگی‌های زبانی جاهل، کاربرد «مر» به شیوه پیشینیان است:

زن از حرف او شاد و خرم شود مر او را کنون یار و همدم شود

(همان: ۳۸)

مر او را بود در جهان صدرفیق که باشند به‌رش رفیق شفیق

(همان: ۴۲)

استفاده از این حرف اضافه که از ویژگی‌های سبک خراسانی است، اگرچه در کل دیوان او نمود اندکی دارد اما

این ویژگی را نیز می‌توان یکی از ویژگی‌های زبانی جاهل دانست.

۱۱. لهجه و گویش هرنندی در شعر جاهل

گاه در قافیه برخی ابیات جاهل به کلماتی برمی‌خوریم که از لحاظ آوایی با یک‌دیگر هم‌خوانی ندارند و اگر توجه به لهجه هرنندی نشود عیوب قافیه پیدا می‌کنند. مردم شهر هرنند به غیر از زبان ولایتی (که زبانی است اصیل با ریشه‌هایی از زبان پهلوی و دری و البته شایسته تحقیق و بررسی بسیار دقیق و اصولی) دارای لهجه‌ای شیرین هستند که گاه این لهجه در اشعار جاهل نمود پیدا می‌کند. به‌عنوان نمونه می‌توان به واژه «گذشت» اشاره کرد. این واژه در جای جای

دیوان جاهل با واژگانی مانند «بهشت» و «زشت» هم‌قافیه شده است. در لهجه مردم هرنند «گذشت» به صورت «گذشت gozesht» تلفظ می‌شود. این نوع قافیه‌سازی‌ها می‌تواند نشان‌دهنده تأثیر لهجه زادگاه بر اشعار جاهل باشد. نمونه را:

هرکه از دنیای فانی درگذشت بی‌شک و بی‌شبهه باشد در بهشت

(یوسفی، ۱۴۰۳: ۹۱)

چه دیدی زن خوب یا آنکه زشت نداشتی از آن زن عزیزان گذشت

(همان: ۴۴)

گاه هم برخی از واژگان در تمام دیوان او به گونه‌ای آورده شده است که از لحاظ آوایی در وزن شعر نمی‌گنجد. این تکرارها نیز می‌تواند نمایان‌گر نوع خاص تلفظ این واژگان، توسط شاعر باشد. به عنوان نمونه می‌توان به دو واژه «آرزو» و «نمی‌توانم» اشاره کرد. اگرچه از لحاظ رسم‌الخط این دو واژه بطور عرف و معمول خود نگارش شده‌اند، اما این واژگان را در بیشترین ابیات دیوان او باید به صورت «آرزو arzu یا ارزو erzo» و «نمی‌توانم nemetvanam یا نمتوانم nametvanam» تلفظ شود تا در وزن شعر بگنجد. در اینجا برای نمونه ابیاتی از جای‌جای دیوان جاهل مطرح می‌شود.

دو روزی نبینم اگر روی تو بمیرم یقین من ز آرزوی تو^۲

(همان: ۴۴)

مرا وصل تو بُد آرزو به دوران نهادم در ره تو من سر و جان^۳

(همان: ۶۵)

من نمی‌توانم دمی جایی روم با کسی یک دم انیس جان شوم^۴

(همان: ۵۳)

حالی‌ا از ظلم و جور مادرت من نمی‌توانم نشینم در برت^۵

(همان: ۵۴)

نگارنده طی تحقیقات گسترده در لهجه و گویش هرنندی و حتی زبان ولایتی به این گونه تلفظ‌ها و ادای واژگان نرسید. حال اینکه آیا در گذشته در هرنند این واژه‌ها به این صورت تلفظ می‌شده‌اند یا نه؟ و آیا با گذشت زمان لهجه مردم هرنند دست‌خوش تغییرات شده است؟ و یا احتمالات بسیار دیگری که ممکن است در ذیل این مبحث قابل بحث باشد، برای نگارنده مشخص نیست.

۱۲. ایرادهای وزنی

جاهل در برخی از اشعار خود، از وزن شعری خود خارج می‌شود، گاه به وزن قبلی برمی‌گردد و گاه چند بیتی با وزن جدید می‌سراید و باز به وزن اولیه برمی‌گردد و حتی گاه شعر را با همان وزن ادامه داده و به پایان می‌رساند. برای نگارنده دلیل این تغییرهای وزنی مشخص و قابل درک نیست، اما نکته‌ای بود شایان ذکر.

اما واقعاً دلیل این تغییرهای وزنی چه می‌تواند باشد؟ آیا او اوزان شعری را به صورت دقیق و کامل نمی‌شناخته است؟ شاید پاسخ این سوال در مسمط‌های او به جواب برسد؛ آنجا که شعری از سعدی در وزن هزج مثنی‌ا مخرب مکفوف محذوف (مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن) برای سرودن شعری در قالب مسمط انتخاب می‌کند اما مصرع‌های

سه گانه خود را بر وزن رمل مثنی‌مخبون (فعلاتن فعلاتن فعلاتن) می‌سراید. در اینجا بند اول مسمطی از مسمط‌های او برای نمونه ارائه می‌شود تا این موضوع برای خوانندگان گرامی ملموس‌تر گردد.

ساعتی گر تو به این کلبه ویرانه بیایی خانه‌ام را ز قدم گلشن رضوان بنمایی
چه شود گوشه چشمی به من زار گشایی؟ مشتاق توام با همه جوری و جفایی
محبوب منی با همه جرمی و خطایی

(یوسفی، ۱۴۰۳: ۱۱۵)

آیا او نسبت به اصول اولیه شعر نا آگاه یا بی تفاوت بوده است؟ جاهل در برخی موارد در میانه مثنوی‌های خویش ناگهان از وزن خارج شده و بیت یا ابیاتی چند، کاملاً متفاوت از لحاظ وزنی می‌سراید و دوباره به وزن اصلی باز می‌گردد. این دو دلیل می‌تواند داشته باشد، یا متوجه این امر نمی‌شده که در اینصورت این مبحث در ادامه مبحث بالا قرار می‌گیرد و یا از سر آگاهی این کار را انجام داده که در اینصورت معلوم می‌شود یا از مبانی اولیه شعر (اینکه اولین بیت هر شعری، چهارچوب اولیه و قالب شعر را می‌سازد و شاعر موظف است وزن شعر را تا آخرین بیت رعایت کند) نا آگاه بوده و یا نسب به این مهم بی تفاوت. در اینجا مثنوی پنجم او را می‌توان برای نمونه ارائه کرد. این مثنوی را جاهل با بحر رمل مسدس محذوف (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) شروع می‌کند و حتی تا بیت پنجم این وزن را ادامه می‌دهد، اما ناگهان از بیت ششم تصمیم می‌گیرد برای ادامه این مثنوی خود از بحر رمل مثنی‌مخبون محذوف (فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن) کمک بگیرد.

۱. این حکایت بشنوید یاران من شرح احوال دل بریان من
۶. دوستان کس چو من زار نباشد به جهان تاب گفتار ندارم ز جفاهای زنان
(یوسفی، ۱۴۰۳: ۴۸)

نتیجه‌گیری

از این جستار می‌توان دریافت، دست‌نویس شماره ۲۱۸۵۵_۱۰ با عنوان «دیوان جاهل، فارسی، میرزا محمد امام جمعه هرنندی اصفهانی، سنه ۱۳۳۱ قمری» محفوظ در کتابخانه موزه و مرکز اسناد رسمی مجلس شورای اسلامی تهران، به یقین از میرزا محمد هرنندی متخلص به جاهل است. جاهل که از شاعران دوره بازگشت ادبی است، در مثنوی‌هایش نشانه‌هایی از سبک خراسانی و در غزل‌هایش نشانه‌هایی از سبک عراقی وجود دارد. بیشترین توجه او از میان شاعران به سعدی تعلق دارد. جاهل را می‌توان مثنوی‌سرایی عاقل، غزل‌سرایی عاشق و مسمط‌سرایی شیفته سعدی خواند. او شاعری است که حتی با ورق زدنی اجمالی بر دیوان او می‌توان به سبک زندگی، وضعیت جامعه، عقاید و حتی طرز افکار او در اشعارش پی برد. از تخلصی که جاهل، این شخصیت گوشه‌گیر، ادیب، مجتهد در فقه، عالم به ستاره‌شناسی (طالع‌بینی) و علوم خفیه، برای خود برگزیده است می‌توان به اوج فروتنی درکنار دانش او پی برد.

پی‌نوشت

۱. قطام: ... عوام او را قُطامه می‌گویند. در منتهی‌الامال آرد: چون عبدالرحمان بن ملجم به قصد قتل علی (ع) به کوفه آمد... این ملجم شیفته روی او [قطام] شد و او را خواستگاری کرد. قطام گفت چه مهر من خواهی کرد؟ گفت هرچه بگویی، قطام گفت صدق من سه هزار درهم و کنیزکی و غلامی و کشتن علی بن ابی طالب است. این ملجم گفت تمام آنچه گفتی ممکن است جز قتل علی که چگونه از برای من میسر شود، و چون سرانجام قطام را موافق مذهب خود دید گفت من برای همین منظور به این شهر آمده‌ام، و قطام جمعی از قبیله خود را با وی همراه کرد. (دهخدا، ۱۳۷۲: ذیل قطام)
۲. وزن شعر: فعولن فعولن فعولن فعل
۳. وزن شعر: مفاعیلن مفاعیلن فعولن
۴. فاعلاتن فاعلاتن فاعلات
۵. فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

منابع

- جاهل هرندی، میرزا محمد، دیوان، دست‌نویس شماره ۲۱۸۵۵_۱۰ کتابخانه موزه و مرکز اسناد رسمی مجلس شورای اسلامی تهران.
- جناب، علی، (۱۳۸۵)، رجال و مشاهیر اصفهان، اصفهان: سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری.
- حجازی، بنفشه، (۱۳۸۸)، تاریخ خانمها، تهران: انتشارات قصیده سرا.
- حسن بن علی ابن شعبه، (۱۳۶۲)، تُحَفُّ الْعُقُول، مترجم محمدصادق حسن‌زاده، مصحح علی‌اکبر غفاری، تهران: موسسه فرهنگی دارالحديث.
- دلریش، بشری، (۱۳۷۶)، زن در دوره قاجار، تهران: انتشارات سوره مهر.
- دهخدا، علی‌اکبر، (۱۳۷۲)، لغتنامه دهخدا، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- شاملو، اکبر، دزفولیان، کاظم، (۱۳۸۷)، «بازگشت ادبی و مختصات زبانی شعر آن دوره»، تاریخ ادبیات فارسی، ۱۳۸۷ (۱)، ۹۰-۱۰۲.
- شمیسا، سیروس، (۱۳۸۸)، سبک‌شناسی شعر، تهران: انتشارات میترا.
- فتوحی رودمعجنی، محمود، (۱۳۸۷)، نظریه تاریخ ادبیات، تهران: انتشارات سخن.
- گزلی، ملاعبدالکریم، (۱۳۷۱)، رجال اصفهان یا تذکره القبور، قم: کتابخانه عمومی حضرت آیت‌الله‌العظمی مرعشی نجفی (ره).
- مجلسی، محمد باقر، (۱۳۸۲)، بحارالانوار (جلد ۱۰۱)، به تصحیح علی‌اکبر غفاری، تهران: کتاب فروشی اسلامیه.
- معلم حبیب آبادی، میرزاحمدعلی (۱۳۸۱)، مکارم‌الآثار، اصفهان: انتشارات نقش مانا.
- مهدوی، مصلح‌الدین، (۱۳۵۱)، اعلام اصفهان، مصحح غلامرضا نصراللهی، اصفهان: سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری اصفهان.
- یوسفی، ابوالفضل، (۱۴۰۳). تصحیح نسخه خطی دیوان جاهل هرندی، کارشناسی ارشد رفسنجان: دانشگاه ولی عصر (عج).

A Look at the Life and Poetry of Jahel harandi

Abolfazl Yousefi

MA Student of Persian Language and Literature, Vali-e-Asr University of Rafsanjan

abolfazlyousefi7005@gmail.com

Mokhtar Komaily, Associate Professor of Persian Language and Literature, Vali-e-Asr University of Rafsanjan

mokhtar.komaily@gmail.com

Abstract

Mirza Mohammad Son of Molla Abdullah, under the pseudonym of Jahel is one of the poet of the Return Literary Period in Iran whose only manuscript is kept in the Museum Library and the Center of Official Documents of the Islamic Council of Tehran, He has devoted his entire Divan to three forms of Masnavi, ghazal and Mosammats with the guarantee of Sheikh Ajal, Although Literary Arrays and Subtleties are less used in Jahel's poems, but he is one of those poets who by reading his poems can to some extent understand the lifestyle, intellectual concerns, worldview, beliefs and social conditions of his time. The poet Harand passed away in 1302 lunar year (1264 solar year).

Keywords: Jahel, Harand, A Look at the Life and Poetry of Jahel, Literary Return Period.

صبحاحی بیدگلی شاعر انجمن «مشتاق»

محمدرضا یوسفی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه قم

myousefi46@yahoo.com

علی کاملی

دکتری زبان و ادبیات فارسی و دبیر آموزش و پرورش قم

-

چکیده

تشکیل حکومت شیعه‌مذهب صفوی دگرگونی بزرگی در جامعه ایران ایجاد کرد که در ابعاد سیاسی، اجتماعی، دینی، فرهنگی و ادبی قابل بررسی است. انتقال پایتخت به اصفهان پس از حدود شش سده، مرکز ایران را در مرکز این تحولات قرار داد. شهر کاشان به دلیل نزدیکی به پایتخت صفوی، و بر سر راه بودن پایتخت زندیه یعنی شیراز و پایتخت قاجاریه یعنی تهران بیش از پیش در کانون توجهات بود. در سده دوازدهم پشت‌بند وقایع سیاسی، بازگشت ادبی در ایران رخ داد. حوادث این قرن، نه فقط از نظر فرهنگی بلکه از منظر سیاسی قابل اعتناست. شکست از قوم شورشی ضعیف افغانان غلجایی به غرور ملی ایرانیان چنان آسیب وارد کرد که آن را در گذشته تاریخی و فرهنگی خویش می‌جستند. بررسی و تحلیل اوضاع آن دوره می‌تواند محیط و فضایی را که شخصیت شاعر در آن شکل گرفته باز نماید. پژوهش حاضر که به شیوه توصیفی-تحلیلی بر مبنای داده‌های کتابخانه‌ای انجام گرفته اوضاع سیاسی و اجتماعی ایران و مشخصاً کاشان را که یکی از مراکز فرهنگی - ادبی سده دوازدهم است و شاعران بانامی از محتشم کاشانی تا صباحی بیدگلی در آن پدید آمدند ترسیم می‌نماید. نتایج بررسی گویای این واقعیت است که شاعران این دوره به‌ویژه سرایندگان اصفهان و کاشان به عنوان روشن‌فکران جامعه ابتدال در شعر سبک هندی و عامیانه و عوامانه شدن شعر را یکی از عوامل فکری و فرهنگی سقوط دولت مقتدر صفوی دانسته برای رفع آن دست به کار شدند. آن‌ها به جای آنکه راهی نو برای برطرف کردن و دفع ابتدال معنایی گویندگان سبک هندی بیابند چاره را در بازگشت دیدند که خود موجب سرگردانی و در نهایت، افراط شاعران در بازگشت به سبک قدما به‌ویژه در دوره بازگشت دوم ادبی گردید.

کلیدواژه‌ها: شعر مکتب کاشان، دوره بازگشت، صباحی بیدگلی، سبک هندی.

مقدمه

هر یک از مفاخر ایران زمین در دوره‌ای می‌زیسته که آن دوره در طرز فکر، حیات اجتماعی و بلوغ سیاسی آن‌ها نقش داشته و به طبع بر آثارشان تاثیر گذار بوده است. از این رو هنگامی که به مطالعه احوال و آثار بزرگان علمی و ادبی می‌پردازیم ناگزیر به مولفه‌هایی چون اوضاع سیاسی و اجتماعی زمان حیات آنان توجه می‌کنیم. زیرا بدون شناخت اوضاع زمان، شناخت ما نسبت به آن‌چه در سرگذشت شاعر آمده ناقص خواهد بود. در این بین ممکن است محور پژوهش شرح احوال و آثار شاعری قرار گیرد که این موضوع خود باعث می‌شود تا بررسی اوضاع فرهنگی و ادبی حاکم بر زمان حیات شاعر نیز ناخودآگاه محور بحث قرار گیرد. به همین منظور و برای شناخت بیشتر اوضاع سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و ادبی روزگار صباحی بیدگلی، در این نوشتار به بررسی آن پرداخته می‌شود.

پیشینه

در رابطه با موضوع این پژوهش، مطالعات و تحقیقات معتابهی صورت گرفته است که البته هیچ‌کدام در ارتباط مستقیم با موضوع پژوهش حاضر نیست. از جمله می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

از صبا تا نیما، یحیی آرین‌پور.

مکتب بازگشت، شمس لنگرودی.

مقدمه دیوان مشتاق اصفهانی، حسین مکی.

مقدمه دیوان صباحی بیدگلی، احمد کرمی.

تحقیقی در صور خیال شعر دوره بازگشت ادبی، مختار ابراهیمی.

صبحی بیدگلی پیشاهنگ نام آور دوره بازگشت ادبی، عبدالله موحدی محب.

جلوه‌های ادبی و هنری در شعر صباحی بیدگلی، حمیدرضا جوادی نوش‌آبادی و رضا شجری.

تحول اوزان اشعار و قوالب شعری از دوره بازگشت ادبی تا عصر حاضر، نورالدین مقصودی مقصود لو.

بحث

در نوشتار پیش رو با محوریت حاجی سلیمان صباحی بیدگلی به عنوان مشهورترین شاعر کاشان در دوره بازگشت ادبی، اوضاع سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و ادبی ایران بررسی می‌شود تا زمینه‌های پیدایش دوره بازگشت و عوامل ادامه این دوره ادبی مشخص گردد. پس از آن دوره بازگشت و نقش شاعران کاشانی به‌ویژه صباحی مورد بحث قرار خواهد گرفت.

۱. اوضاع سیاسی و اجتماعی ایران در عصر صباحی

خاناندان صفوی با تکیه بر مذهب تشیع به عنوان مهم‌ترین عامل ایجاد وحدت ملی بر ایران حاکم شد و نزدیک به دویست و چهل سال بر ایران حکمرانی کرد. در این دوران پر فراز و نشیب اوضاع سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ادبی ایران دگرگون شد. اگر چه در زمان تصدی صفویان به ویژه در زمان حکومت شاه‌عباس اول مردم ایران در آسایش نسبی زندگی می‌کردند؛ اما باز هم بی‌نظمی‌ها، کشتارها، قانون شکنی‌ها، زشتی‌ها، کینه‌ها، خون‌ریزی‌ها، تعصبات و

مفاسد اجتماعی دامن‌گیر ایران شده بود. این اوضاع نابسامان موجب شد مناسبات اجتماعی، روحیات و سلیقه‌های مردم نیز دچار افراط و تفریط گردد. نفوذ روحانیت شیعه در دربار صفوی نیز از جمله عوامل دگرگونی اوضاع جامعه ایرانی در این دوران به شمار می‌رود. نفوذی که بعضاً سبب تقویت تفکر قداست‌مآبانه افراطی حاکمان صفوی در ایران شد تا آنجا که از قول کسانی چون علامه محمد باقر مجلسی احکامی از این دست صادر می‌کردند؛

در دیباچه بعضی از مولفات آمده است که سلسله جلیله ملوک صفویه، نسلاً بعد نسل بی‌شک به ظهور جناب قائم آل محمد خواهد رسید. از این احکام قوی‌دل شدند و تکیه بر این قول نمودند و سر رشته مملکت‌مداری را از دست رها نمودند و گوهر گران‌بهای لا یت‌الریاسه الا بحسن‌السیاسه را که از درج مقال معجزیان حضرت امام به حق، ناطق صادق آمده از کف دادند و طرق متعدده فتنه و سبل معدوده فساد و ابواب افراط و تفریط در امور و ظلم به صورت عدل بر روی جهانیان گشادند. (رستم‌الحکما: ۲۵۳۷ : ۹۹-۹۸)

چنین احکامی بر روحیه مردم ایران نیز تأثیرگذار بود به گونه‌ای که عامه گمان می‌کردند شاه صفوی «برگماشته صاحب‌الامر و مفتخر به دریافت تاج و کمر و شمشیر از دست اوست و باید برای نشر دین در رکاب او شمشیر زد، کشت و کشته شد تا به سعادت ابدی رسید». (طیب اصفهانی: ۱۳۸۵: ۲۵) اگر به آنچه گفته شد بی‌کفایتی شاهزادگان خاندان صفوی را که در اواخر عهد بیش‌تر در حرم‌سراها پرورش می‌یافتند اضافه کنیم خواهیم دید چه رخوت و سستی بزرگی ایران را فرا گرفته بود. نمونه بارز این دست شاهزادگان حرم‌سرایی سلطان حسین است. فلور، ایران‌شناس هلندی درباره او می‌نویسد:

«شاه سلطان حسین در ۲۶ سالگی به پادشاهی رسید. تا آن هنگام همه عمر ۲۶ ساله خود را در گوشه انزوای حرم خانه پادشاهی به سر برده بود و در طی آن مدت زیر نفوذ خواجگان حرم، زنان حرم خانه قرار گرفته بود. شاه جدید جوانی آرام، میانه‌رو، در درس و بحث کوشا، بسیار پرهیزکار و تا اندازه‌ای متعصب بود و به همین جهت به «ملاحسین» معروف شد. شاه سلطان حسین حکومت خود را با قدغن کردن می‌خوارگی آغاز کرد لکن به زودی به اغوای خواجگان حرم در نوشیدن شراب و زن‌بارگی به افراط گرایید. سرگرمی‌های دیگرش خواندن نماز و ساختن باغ‌های تفرجگاه و مساجد بود». (فلور: ۱۳۶۵: ۱۳)

چنین حکومتی با وجود حاکمانی چون سلطان حسین پایان کارش روشن است. زمانی که مشتی شورش برای عرض عریضه به اصفهان آمدند موجب برچیدن حکومتی پرمطراق و پرآوازه شدند و شاه به جای آنکه دست به شمشیر ببرد تا حداقل تاج و تخت خود را حفظ کند «به نذر و نیاز و چله‌نشینی و دعا و وردهای گوناگون که برای دفع همه بلاها و بیماری‌ها و فتنه‌ها در کتاب‌ها مندرج بود و به سحر و جادو و گریه‌های زنانه متوسل» شد. (طغیانی: ۱۳۸۵: ۱۹۸) سردارانی را که به سرکوب افغانان پرداختند به جای آنکه ترفیع دهد به این توهم باطل که ممکن است در سر قصد کودتا علیه شاه را داشته باشند از کار بر کنار کرد و خود در نهایت عجز و پریشانی تاج بر سر محمود افغان گذاشته برای او آرزوی توفیق نمود. عبدالرزاق بیگ دنبلی نوشته است: «دولت صفویه تقریباً دو‌یست و بیست سال کشید و امروز در شاه سلطان حسین تمام شد که تاج شاهی را بر سر محمود گذاشت». (دنبلی: ۱۳۶۹: ۹۷) جالب‌تر آنکه چون اشرف افغان به سلطان حسین پیشنهاد حکمرانی مجدد بر ایران را داد، شاه رکیک‌رای گفت: «اگر من لیاقت داشتم حق تعالی تخت و تاج را از من نمی‌گرفت چون تقدیر ازل تو را لایق دیده بود به تو عنایت فرمود. مبارک باشد. تا جهان باقی است تو بر تخت پادشاهی باقی باشی. من بعد هوای سلطنت و سودای حکومت از صفحه

ضمیمه شسته‌ام». (همان: ۱۱۷) با فتنه افغان‌ها و برچیده شدن حکومت صفوی اوضاع ایران از آنچه بود بدتر شد و «ظلم و بیداد و قتل و غارت‌های یاغیان داخلی و متجاوزان خارجی به ویژه افغان‌ها، خواب آسایش و آرامش را از دیدگان ملت ایران ربود» (خاتمی: ۱۳۸۰: ج ۱: ۱۵) وحشیگری افغانان غلجایی آن‌قدر بی‌شمار بود که حزین درباره آن گفته است: «این معامله [کشتار مردم] در اصفهان به کرات واقع شد و از دنائت چیزی به کسی نمی‌گذاشتند و آن مایه اموال و خزاین و نفایس اندوختند که محاسب وهم و قیاس از تصور آن عاجز است و مردم را هیچ‌گونه آرامی از ستم شوربختان نبود و رعیت به جان رسیده» (حزین: ۱۳۷۵: ۲۰۶) در چنین ادواری که یکی از رسواترین عهده‌های تاریخ ایران است و آن را «عصر وحشت» خوانده‌اند (زرین‌کوب: ۱۳۷۵/۱: ۹۵) شهر کاشان از این قتل و کشتارها مصون ماند. امان‌الله‌خان سردار سپاه محمود افغان که با لشکریان خویش در بیرون کاشان توقف کرده بود. وزیران [حکام محلی] جدید و قدیم همراه **کنتر** و ریش‌سفیدان کاشان برای دیدار امان‌الله‌خان با هدیه‌های نفیس بیرون آمدند. امان‌الله با مهربانی و شفقت بسیاری با آنان رفتار کرد و گفت: باید مطمئن باشید که با عنایات و توجهات محمود، ما خوب بر شما حکومت خواهیم راند. البته پس از مرگ محمود افغان برخی از شهرها از جمله کاشان شورش کرده و افغان‌ها را اخراج کردند. (فلاحیان وادقانی و حیدری، ۱۳۸۹، ۱۶۷)

ظهور جنگ‌جویی دلیر و کاردان در امور نظامی، نقطه عطفی برای مردم ایران به شمار می‌رفت. چراکه شکست حکومت صفوی از افغان‌ها با توجه به تصویری که مردم از شاهان صفوی داشتند و حکمرانان صفوی را قیم دینی خود می‌دانستند موجب یأس و ناامیدی در قشرهای مختلف مردم ایران شد. نادرقلی که با شعار بازپس‌گیری حکومت از افغان‌ها و بر تخت نشاندن دوباره صفویان پا در رکاب کرده بود شورشیان نواحی مختلف ایران را سرکوب کرد و سرانجام طی چند جنگ، اشرف افغان را نیز از اریکه قدرت به زیر کشید، طی مراحل با خلع تهماسب دوم صفوی (۱۱۴۵ هجری) و نشاندن شاه‌عباس سوم که در آن زمان هشت ماه بیش‌تر نداشت بر تخت شاهی و در نهایت سه سال بعد با تعیین کردن شرایطی در دشت مغان خود را شاه ایران خواند و برای او سکه زدند. (حزین: ۱۳۷۵: ۲۶۸) زیرکی نادر در ایجاد وحدت بین فرقه‌ها و گروه‌های دینی (شیعه و سنی) و عقب نشاندن کشورهای بیگانه از مرزهای ایران موجب حمایت مردم از او در دوره اول حکومتش شد. این حمایت حتی از جانب پادشاه عثمانی نیز ابراز شد بدین گونه که شاه عثمانی نادر را رسماً شاه ایران شناخت و از این‌که مذهب اهل سنت را در ایران برقرار کرده و به تشیع صفوی بها نداده است به او تبریک گفت. (مینورسکی: ۱۳۸۱: ۹۷) ارمغان نادری برای مردم کشتار و جنگ‌های پیاپی بود. مردم ایران که در پایان کار صفویان با مشکلات اقتصادی دست و پنجه نرم می‌کردند با یورش افغان‌ها و دیگر کشورهای متجاوز روبه‌رو شدند از این رو وضع معیشتی آن‌ها بسیار نابسامان شد. نادر که اداره کشور را در اوضاع آشفته اقتصادی در دست گرفته بود چاره کار را در جنگ و لشکرکشی می‌دانست؛ از این رو بارها به هند حمله کرد تا منابع مالی جنگ با ازبکان و عثمانی‌ها و دیگر گروه‌های یاغی را تامین کند. این لشکرکشی‌ها چیزی جز تحمل هزینه‌های گزاف برای ملت ایران به همراه نداشت. سرانجام پس از حادثه سوء قصد به نادر تغییرات بی‌شماری در اخلاق شاه افشار به وجود آمد و او را سفاک‌تر از گذشته کرد، همین کافی بود تا اسباب قتل وی فراهم شود.

پس از قتل نادر (۱۱۶۰ هجری) آشوب و فتنه بار دیگر سراسر ایران را فراگرفت و اقوام افغان و ازبک که نادر آن‌ها را سرکوب کرده بود دست به وحشی‌گری و کشتار زدند. در بین طایفه‌های داخل ایران نیز هر کس قادر بود علم شاهی افراشت و کوس نودولتی زد؛ تا این‌که در سال ۱۱۶۳ کریم‌خان زند توانست بر فارس، عراق عجم، آذربایجان و

مازندران مسلط شود. (خاتمی: ۱۳۸۰: ج ۱: ۱۸) حکومت کریم‌خان زند اوضاع تقریباً آرامی را برای مردم ایران به ارمغان آورد. وی با در نظر گرفتن تدابیری سعی در آبادانی کشور کرد و به نسبت، اقتصاد روستایی، صنعتی و بازرگانی را رونق داد. (ریپکا: ۱۳۷۰: ۴۴۱)

در همین زمان کاشان در سال ۱۱۹۲ گرفتار یکی از ویرانگرترین زلزله‌ها شد. مردمی بسیار در این زلزله جان‌شان را از دست دادند. عده‌ای فراوان نیز دست در دست هم، به مهاجرت از شهر و خانه و کاشانه ویران خود دل سپردند. صباحی بیگدلی از شاعران معروف کاشان، خانواده خود را در زلزله آن سال از دست داد. خان زند موکدا به ماموران حکومتی فرمان داد زمینه امنیت و آسایش مردم زلزله‌زده را فراهم کنند. ممیزی مالیات اهالی کاشان و آسان‌گیری بر مردمان آن دیار، از جمله فرمان‌های او به‌شمار می‌آید. (دایره المعارف بزرگ اسلامی)

۲. اوضاع فرهنگی و ادبی ایران در عصر صباحی

شاهان صفوی که دین را دست‌مایه‌ای برای به قدرت رسیدن قرار داده بودند «با سخت‌گیری بی‌سابقه‌ای شروع به ترویج تشیع در ایران کردند و در این راه از هیچ مجاهدت سیاسی و نظامی و علمی و ادبی هم خودداری ننمودند چنان‌که در نتیجه همین توجه، علوم دینی و علی‌الخصوص کلام و فقه و حدیث شیعه در دوره آنان توسعه فراوان یافت». (صفا: ۱۳۶۸: ۷۸) در این بین روی‌کرد صفویان در حوزه ادبیات موجب هجرت شاعران از ایران به هند شد. شاهان صفوی که به دنبال کسب مشروعیت دینی بودند با رواج مرثیه‌سرایی و مدح ائمه دین موجب بی‌رونقی دیگر مضامین شعری شدند و همین امر سبب شد شعر از دربار خارج شده بین عامه رواج پیدا کند. عمده علت کم‌توجهی شاهان صفوی به شعر فارسی، ترک‌زبان بودن آن‌هاست تا آنجا که غالب اصطلاحات دیوانی، درباری و نظامی در این دوره ترکی است و رجال دولتی نیز به زبان ترکی تکلم کردند. (خاتمی: ۱۳۸۰: ج ۲: ۱۹۰) اگرچه کسانی مثل حسین مکی اعتقادشان بر این است که: «در دوره صفویه چون شاهان ایرانی بودند و قهراً به حکم فرمانروایی بر ایران علاقه‌ای کم یا بیش به زبان ملی کشور داشتند درباریان در سبک نگارش کتب سابق مذاقه‌ای کم یا بیش به عمل آوردند و خرابی و عدم اعتبار عبارات آن‌ها را تا اندازه‌ای دریافتند بالتسویه تصمیم به اصلاح آن گرفته در مقام تشویق و تقدیر ارباب قلم بر آمدند». (مشتاق: ۱۳۲۰: دوازده)

آن‌چه از خلال کتاب‌های نظم و نثر در دوره صفویه بر می‌آید این است که زبان در بیشتر این متون رو به دشواری نهاده است. علت اصلی آن بی‌توجهی به تربیت شاعران و نویسندگان، هم‌چون دوره‌های سامانی، غزنوی، و سلجوقی است و این خود موجب شد بیشتر گویندگان این دوره اطلاعات جامع و کاملی از زبان فارسی و عربی نداشته باشند. (صفا: ۱۳۶۸: ۷۷) به هر حال بدون در نظر گرفتن اوضاع ادبی، دوره صفویه به ویژه دوران شاه‌عباس اول دوران رونق هنر ایرانی است. زیرا شاه‌عباس با دعوت از هنرمندان و صنعتگران به اصفهان موجب ایجاد آثار هنری بی‌شماری در زمینه‌های گوناگون از قبیل معماری، سفالگری، مینیاتور، قالی‌بافی و دیگر صنایع شد. ولی با سقوط حکومت صفوی اوضاع ایران بسیار نابسامان شد و یأس و ناامیدی سراسر کشور را فراگرفت. در ایران «فعالیت‌های علمی که وابسته به مدارس بود تدریجاً به انحطاط گرایید، طلاب و فقها هم حیثیت و مکانیت گذشته خود را از دست دادند». (زرین‌کوب: ۱۳۷۴: ۳۲۰) در نتیجه از سقوط شاه سلطان‌حسین (۱۱۳۵) تا تاج‌گذاری فتح‌علی‌شاه (۱۲۱۲) در ایران فقط جنگ، تاخت و تاز و غارتگری بود. مدارس ویران شده دانشمندان از میان رفتند و آثار هنری به یغما رفت.

شهرهای بزرگ نیمه ویران یا تمام ویران شد و ثروت مملکت تباه گردید. مستشرقانی چون ادوارد براون نیز بر این عقیده هستند که حمله و غلبه افغان‌ها اندکی با تسلط مغولان تفاوت داشت و اگر چه به ظاهر این تسلط هفت سال بود؛ اما نتیجه‌ای جز ۷۵ سال هرج و مرج و لجام گسیختگی سیاسی، اجتماعی و فرهنگی برای ایران به همراه نداشت. (براون: ۱۳۶۴: ج ۴: ۱۲۲) در چنین شرایط وحشتناکی نه تنها فرهنگ و ادب رشد نکرد بلکه رو به فراموشی گذارد و هر کس به دنبال حفظ جان و مال خویش بود. در دوره هفت‌ساله تسلط افغان‌ها بر ایران اصفهان که پایتخت مجد و شکوه فرهنگ اسلامی به شمار می‌رفت ویران شد و مردم آن به دیگر دیار کوچ کردند.

با ظهور نادر اوضاع قدری بهتر شد. در این دوران «ایران به جزیره صلح می‌مانست» (ریپکا: ۱۳۷۰: ۴۴۰) اما طولی نکشید که لشکرکشی‌های نادر به سراسر مرزهای ایران، آرامش آن را بر هم زد. در پی لشکرکشی‌های بی حد و حصر نادر و تحمیل جنگ بر مردم، فقر و بیچارگی سراسر ایران را فرا گرفت. مالیات‌های سنگین شاه افشاری و خشونت بی حد و اندازه او آن‌چنان عرصه را برای مردم به ویژه اهل علم و ادب تنگ کرده بود که دیگر کسی قدرت فکر کردن به هنر، علم و ادبیات را نداشت. (خاتمی: ۱۳۸۰: ج ۱: ۲۹) آذر بیگدلی دوران استیلای آشوب و فتنه بر ایران را این‌طور توصیف می‌کند:

«سبب اختلاف حال معاصرین این که پنجاه سال است که همگی بقاع ایران که نمونه روضه جنان و محسود متوطنین اقطار جهان بود از اشتعال ناپره ظلم وجود اشرار آشنا و بیگانه ویران و طبقاتش مظهر طبقات نیران گشته، سحاب فتنه آتش‌ریز و بحر فساد طوفان خیز شده شاید به مصداق یوم یفر المرء من اخیه جلوه ظهور بخشیده... جمعی کثیر و جمعی غفیر کشته تیغ اهل بیداد عظام و اجساد امجاد از آتش کینه و فساد رنگ رمیم و رماد گرفته و اسرای این روضه دل‌بند و این بقعه مینوماندند در بلاد مخالف در معرض بیع و شری در آمده و بالکلیه در تمام مملکت راه تعلیم و تعلم مسدود و یک‌باره رسم تکمیل و تحصیل مفقود، و به جای محصلان علوم دینیه محصلان مصادرات حکام شوم در اخذ اموال مظلوم و اطفال معصوم اشتغال داشته و هرروزه از طرفی صف جدال آراسته و هر هفته در کشوری گرد آشوبی برخاسته». (آذر بیگدلی: ۱۳۷۷: ۳۸۳)

از علل دیگر مهجور ماندن هنر به‌ویژه ادبیات علاقه نداشتن نادر به آن بود. با تسلط نادر بر ایران شاعران که در خیال احیای حکومت‌های اوایل و میانه قرون اسلامی چون سامانیان، غزنویان و سلجوقیان بودند رو به دربار نادر آوردند و در صدد برآمدن کالای شعر خود را عرضه کنند و در آن وانفسای روزگار صله‌ای از شاه گرفته، عمر به سلامت گذرانند. از جمله شاعرانی که اقدام به چنین کاری کرد مشتاق اصفهانی است. او که گویا به دنبال احیای سبک قدما و راه یافتن و برپاکردن شعر در دربار بوده در تاریخ جلوس نادر قصیده‌ای با این مطلع سروده است:

هزار شکر که آمد بهار و رفت خزان
ز فیض مقدم گل شد جهان پیر جوان
رساند مژده شاهی به گوش اهل جهان
جلوس نادر آفاق شاه جم دربان

(مشتاق: ۱۳۲۰: ۱۵۹)

در فتح هندوستان به دست نادر نیز قطعه‌ای دارد:

نادر دوران شه گیتی‌ستان کآورده است
در کمند حکمش ایزد گردن گردن‌کشان

(همان: ۱۶۱)

این تلاش‌ها به جایی نرسید زیرا نادر چنان به جنگ و لشکرکشی اشتغال داشت که جایی برای پرداختن به شعر و شاعری برایش باقی نمی‌ماند. چنان‌که درباره او گفته‌اند: نادر شاه یکی از نوابغ فوق‌العاده و بی‌باک و سفاکی است که نظیرش در ایران دیده نشده است». (براون: ۱۳۶۴: ج ۴: ۱۲۵) تنها جنبه فرهنگی - ادبی نادر را می‌توان در علاقه‌اش به حافظ و تغال زدن به دیوان او و نیز اهدا چهارصد جلد کتاب خطی به کتاب‌خانه آستان امام رضا(ع) مشاهده کرد. (مینورسکی: ۱۳۸۱: ۳۸۶) از نظر توجه به هنر و معماری، نادر بیشتر به پایتخت خود یعنی مشهد رسیدگی می‌کرد؛ اگرچه گفته‌اند در دوران حکومت او حتی مردم «مرو و مشهد نیز از رفاه و نعمت کامل برخوردار نبوده‌اند» (خاتمی: ۱۳۸۰: ج ۱: ۲۸) اما آن‌چه در تاریخ آمده نشان از بهبود نسبی اوضاع مشهد در آن روزگار می‌دهد. یکی از جنبه‌های رونق پایتخت نادر مرمت عمارت و زیارت مشهدالرضا(ع) بود، که از دوره تیموری برای شاهان و شاهزادگان جزو وظایف دینی درآمده بود و در عصر صفوی رونق بیشتری گرفته به دوره‌های بعد کشید. چنان‌که گفته‌اند: «نادر به تعمیر و تزئین عمارات روضه منوره رضویه علی ساکنها آلف التحیه پرداخته بعضی از ابنیه عالیه آن صحن مقدس را سراپا به خشت‌های طلا تزئین نمود و نهر آبی که از کوه‌پایه‌های آن دیار آورده بر نهر خیابان که از صحن آن روضه می‌گذرد افزود». (حزین: ۱۳۷۵: ۲۶۹)

شرایط فرهنگی - ادبی پس از قتل نادر نیز نابسامان است؛ زیرا بار دیگر آشوب‌های داخلی کشور را فراگرفته و متجاوزان خارجی سودای حمله به ایران را در سر می‌پروراندند. با روی کار آمدن کریم‌خان زند که خود را «وکیل‌الرعا» می‌خواند شرایط کشور تا حدودی سامان یافت. کریم‌خان پس از سرکوب شورش‌ها شیراز را پایتخت خود قرار داد و مناسبات خارجی را از سرگرفت که موجب رونق اقتصادی در ایران شد. فعالیت‌های مربوط به عمران و آبادانی کریم‌خان آن‌قدر بارز و مشهود بوده است که برای اغراق هم که شده نوشته‌اند: «کریم‌خان زند چهارسویی طرح انداخته و مسجدی و حمامی و برکه‌ای قرب چهارسو، به غایت خوب است. فی‌الواقع اگر عمارت کریم‌خان زند در آن دیار وضع شود شهرکی است قصبه مانند». (شیروانی: ۱۳۶۱: ۸۵۷) در حوزه فعالیت فرهنگی اگر چه کریم‌خان چندان از سواد بهره‌مند نبود اما به علما، دانشمندان و اهل ادب به دیده احترام می‌نگریست. بنابراین دربار او محل اجتماع دانشمندان و هنرمندان زمان شده بود. (خاتمی: ۱۳۸۰: ج ۱: ۱۸)

نکته قابل تأمل در دوران حکومت کریم‌خان این است که وکیل‌الرعیای مردم ایران «وارث یک دوره طولانی و نزدیک به نیم قرن اغتشاش و جنگ داخلی بود و به همین جهت است که در زمان او شاعر و ادیب بزرگ کمتر یافت می‌شود». (هدایتی: ۱۳۳۴: ج ۱: ۲۱۰) با این حال باز هم اهتمام کریم‌خان و اطرافیان او به فرهنگ و هنر موجب شد تا دانشمندان، علما، شعرا و خوش‌نویسان تکریم شده پایشان پس از سال‌ها به منزل حاکمان و والیان باز شود. به بیان دیگر در حکومت سی‌ساله وکیل‌شیراز ادبیات، هنر و صنایع که در دوره‌های قبل از یاد رفته و تعطیل شده بود حیات تازه‌ای یافت. (همان: ۲۱۰) البته حیات مذهبی ایران بدون تعصب‌های دوران صفویه پیگیری می‌شد زیرا خان زند هم چون افشاریان مخالف قدرت یافتن علمای شیعه بود؛ او «نمی‌خواست مال رعیت را در موضعی که فایده‌ای از آن عاید رعیت نمی‌شد خرج کند». (زرین‌کوب: ۱۳۷۴: ۳۲۰) در سیر فرهنگ و ادب دوران زندیه تا پیش از فوت کریم‌خان این نکته را نباید فراموش کرد که «اگر چه [کریم‌خان] نسبت به اسلاف خود شخصی عادل و آبادکننده و بیزار از جنگ بود؛ اما حسن نیت و عدالت او فقط شامل حال مردم و دهات اطراف شیراز شد، در سایر نقاط مملکت آتش بیدادگری شعله می‌زد». (دنبلی: ۱۳۶۹: مقدمه ۹) نابسامانی‌های نقاط دیگر ایران و آرامش نسبی حاکم بر شیراز به همراه برخورد

ملایم و توأم با احترام کریم‌خان زند با اهل هنر و ادب سبب شد ملک سلیمان محلی برای گرد آمدن هنرمندان و هنر دوستان شود و مکتبی جدید با عنوان بازگشت ادبی در تاریخ ادبیات ایران ظهور کند. (خاتمی: ۱۳۸۰: ج ۱: ۳۱)

۳. از سبک هندی تا بازگشت ادبی

با انتقال پایتخت به اصفهان سیل مهاجران به هوای نام و نان به مرکز ایران سرازیر شد. در میان کسانی که با هر دلیل، زادبوم خویش را ترک و روانه اصفهان یا کاشان شدند؛ اهل ذوق و ادب هم حضور داشتند. به‌ویژه این که در دوره صفوی شعر و شاعری در میان اصناف و صاحبان پیشه‌های گوناگون نیز گسترش یافت. آن‌ها هنگام حضور در کاشان با تعداد زیادی شاعر روبه‌رو می‌شدند که دارای محفل شعرخوانی و دیوان شعر بودند و خود به خود توجه هر کسی را جلب می‌کردند. از مهم‌ترین کسانی که در این دوره از شهرهای گوناگون به کاشان آمده‌اند و در این شهر در شاعری به کمال رسیده است، می‌توان از اینان یاد کرد: وحشی بافقی، عبدالباقی نهاوندی، شاه‌طاهر دکنی، نظیری نیشابوری، طالب آملی، صرفی ساوجی، داعی انجدانی، ملاحیاتی گیلانی، شیخ علی‌نقی کمره‌ای و حیرتی تونی. در همین دوره کاشان شاعرانی بزرگ و نام‌آور داشته از جمله: محتشم، کلیم، مسیح، میرحیدر معمایی، سنجر، میرمعصوم، وحشتی، ابوتراب بیگ فرقتی، میر یحیی، غضنفر گلجاری، شریف وادقانی، حاتم، شعوری، شعیب، فهمی، شجاع، رضایی، سرمد، سروری، میرغروری، تجلی، مظفر حسین قصاب، نجیب و مخلص کاشانی. (عاطفی، ۱۳۸۲: ۲۳)

از دیرباز کالای شعر شاعران جز در دربارها خریداری نداشته است و شاعران نیز دل‌خوش به صله‌های بی‌شمار شاهان خودکامه بوده‌اند. از زمانی که فقها و علما به لطف شاهان صفوی قدرت یافتند، شعر نیز رنگ باخت و از دربار و ایران خارج شده به سرزمینی دیگر گام نهاد. سرزمینی که شاهان آن برای قصیده و غزل (مدح) ارزش قائل بودند و شاعران نیز کالای شعر خود را پربه‌تر و رایج‌تر می‌یافتند. (حمیدی: ۱۳۶۴: ۱۴) اندیشه شاهان صفوی «که خود را "غلام شاه ولایت" و "کلب آستان علی" می‌خواندند» (خاتمی: ۱۳۸۰: ج ۲: ۱۸۷) باعث شد تا شعر که سال‌ها در دربارها سبب رونق و شکوه بزم‌های شاهانه بود از دربار خارج شود و گام در قهوه‌خانه‌ها گذارد. به بیان دیگر در این دوره شعر از انحصار خواص خارج شد و به دست مردم عامه افتاد. از این رو خیل خیاطان، طبّاخان، بقالان، علافان، قصابان و حمالان به شعر و شاعری روی آوردند. (امین‌پور: ۱۳۸۳: ۲۶۹) بی‌توجهی شاهان صفوی به تربیت شاعران تا این اندازه است که نوشته‌اند: «علت فقر زمان صفویه از شاعر نامدار، بیشتر نبودن مشوق و مربی بوده است تا فقدان قرایح و طبایع هنرمند». (براون؛ نقل از طغیانی: ۱۳۸۵: ۱۶۰) به سروده آذر بیگدلی:

نیست مداح کم از خاقانی نیست ممدوح چو خاقان چه کنم؟!

(آذر بیگدلی: ۱۳۶۶: ۱۱۱)

علاوه بر اندیشه مذهبی صفویان که موجب طرد شاعران از دربار شد؛ علت نژادی نیز خود عامل بروز چنین رخدادی بود. زیرا صفویان تعلیم و تربیت فرزندان خود را به قبایل ترکمن سپرده بودند و این کار سبب شده بود شاهزادگان که می‌توانستند حامیان ادبیات در ایران باشند از فرهنگ و ادب ایرانی فاصله بگیرند. اگر پادشاهانی چون شاه‌عباس اول به شعر فارسی گرایش داشتند بیشتر جنبه تفریحی آن را لحاظ می‌کردند؛ زیرا بازی‌های سیاسی و مذهبی خود را مقدم بر هر کاری می‌دانستند.

در این دوره از تاریخ، محتوای شعر در ایران - دربار صفوی - بیشتر رو به مرثیه و مدح ائمه اطهار نهاد و از سیر طبیعی خود دور شد. مقدمات هجرت ناخواسته شاعران از ایران به دربار شاهان گورکانی هند نیز فراهم آمد. شاعرانی که به دربار شاعر پرور گورکانیان هند راه یافته بودند با مضمون آفرینی‌ها و خیال‌اندیشی‌های دقیق و باریک خود موجب ایجاد سبک جدیدی در ادبیات فارسی شدند که به "هندی" موسوم است. (خاتمی: ۱۳۸۰: ج ۲: ۱۸۷) سبک هندی پس از دوران شکوه خود رو به ابتذال و افول نهاد و علت عمده آن عمومی شدن شعر در بین همگان و فراوانی گویندگان بود. درباره دوران اوج و فرود سبک هندی هر کس نظری دارد چنان‌که برخی صائب را اوج شکوفایی سبک هندی می‌دانند و برخی اوج سبک هندی را در اشعار بیدل جست‌وجو می‌کنند. برخی معتقدند: «در این سبک کمتر می‌توان از زبان شکوهمند و اندیشه‌های بلند سرهنگان پیشین سخن، نشان یافت مگر در برخی حیرت‌آفرینی‌های بیدل دهلوی». (روزبه: ۱۳۷۹: ۱۷)

اکثر این گویندگان از تحصیل ادب و علم به دور بودند و فنون سخن‌وری و پرداختن به سخن را نمی‌دانستند. (سادات ناصری: ۱۳۴۳: ۴۲۶) نمونه بارز چنین شاعرانی نافع قمی است که به شغل طباحی مشغول بود و به شعر روی آورد. شاعرانی که هیچ مهارتی را کسب نکرده و در درس و بحث هیچ استاد به‌نامی شرکت نجسته‌اند و این موجب «پریشان‌گویی، یاهو درایی، بیهوده‌سرایی و جستن مضامین دور از ذهن و مثل‌بندی‌های خنک و استعارات بارد و سستی الفاظ و پستی معانی و پیچیدگی مضمون شد». (سادات ناصری: ۱۳۴۳: ۴۲۶) آذر بیگدلی (فوت ۱۹۹۵) درباره پریشان‌گویی شاعران سبک هندی بارها در تذکره آتشکده سخن به میان آورده در شرح حال صائب می‌نویسد: «در مراتب سخن‌گستری طرز خاصی دارد که شباهتی به فصیح‌ای متقدمین ندارد و با آنکه با قصیده و رباعی میلی نداشته دیوانش قریب به یک‌صد هزار بیت ملاحظه شد و بعد از مراعات بسیار این چند بیت انتخاب شد». (آذر بیگدلی: ۱۳۷۷: ۱۹) صاحب مجمع‌الفصحی نیز شیوه کار گویندگان و پیروان سبک هندی را مذموم دانسته و از آن با عنوان "طرزهای نکوهیده" که باب طبع‌های "سقیمه" و سلاقی "نامستقیمه" است یاد می‌کند. (هدایت: ۱۳۸۲: ج ۱: ب ۱: پنجاه و هفت) نکته این‌جاست که «پیروان سبک هندی سخنان منظوم را بر بی‌مبالاتی و افراط و تفریط گذاردند تا بالنتیجه اندک ملاحظت اولیه هم خواه ناخواه بساطش برچیده شد و شهید راه مبالغه زیاده‌روی آنان گردید». (مشتاق: ۱۳۲۰: پنج) همان‌گونه که افراط پیروان بازگشت ادبی در دوره دوم (انجمن نشاط و خاقان) موجب بی‌مایگی، سستی و تقلیدی بودن شعر آنان شد و گرنه «سبک هندی را می‌توان اوج نوآوری خودآگاهانه در دل سنت دانست». (امین‌پور: ۱۳۸۳: ۲۸۱) زیرا «اگر این دوره نمی‌بود شعر فارسی چیزی و بلکه بسیار چیزها کم داشت حتی شاید خود بازگشت هم صورت نمی‌گرفت». (همان: ۲۷۲)

مقارن با استیلای افغانان بر ایران شیوه شاعران هندی که به گفته برخی منتقدان با شعر دوران گذشته که مایه شکوهمندی شعر فارسی بود برابری نمی‌کرد؛ سر در نشیب گذاشت و به خاطر داشتن ترکیب‌ها و استعارات پیچیده، مضامین پیش‌پافتاده و دورازذهن توجه صرف به لفظ و مضامین شعری، قربانی شدن معنا و محتوا، تقلید، سرقت ادبی، تفاخر، هجو و هزل، زیاده‌گویی، توصیف اشیا و لوازم پیرامون، تفنن و توجه به مسایلی چون چیستان و ماده تاریخ در ایران رواج خود را از دست داد. بی‌توجهی شاعران، به شیوه مرسوم سبب شد تا سرنوشت ادبی ایران و هند از یک‌دیگر جدا شود. چرا که شاعران ایران از شیوه هندی روی‌گردان شدند؛ اما شاعران هند، ترکستان، افغانستان و حتی ترکیه دل به سبک هندی سپردند و هم‌چنان در آن مناطق به این شیوه شعر می‌سرایند.

به جز عوامل ادبی و زبانی که موجب فروپاشی بنیان سبک هندی در حدود نیمه اول قرن دوازدهم در ایران شد؛ می‌توان شرایط سیاسی و اجتماعی حاکم بر ایران را نیز دخیل دانست. زیرا با آشوب‌هایی که در زمان استیلای افغانان و پس از آن یعنی در زمان سلطنت نادر سراسر ایران را فراگرفته بود «کسی را مجال خواندن شعر نیست تا به گفتن چه رسد» (آذر بیگدلی: ۱۳۷۷: ۳۸۲) از انقراض صفویه تا آغاز سلطنت فتح‌علی‌شاه قاجار (جلوس ۱۲۱۲، فوت ۱۲۵۰ هجری) را که از نظر شعری دوره بسیار فقیری است دوره فترت نامند. (شمیسا: ۱۳۶۹: ۱۹۲) در این دوران فتنه و آشوب، بازار شعر از رونق چندانی برخوردار نبود؛ زیرا قتل و غارت‌های افغان‌ها مجالی برای پرورش ادبی در ایران باقی نمی‌گذاشت و «نادر هم به شعرا اعتنائی نداشت و شعرا هم به او» بی‌توجه بودند. (گلبن: ۲۵۳۵: ج ۱: ۴۹) البته مطلب اخیر نمی‌تواند -لااقل در زمانی از حکومت نادر- مورد اعتنا قرار گیرد؛ زیرا لشکرکشی‌های پی‌درپی نادر به‌ویژه به هند و غارت آن دیار مورد توجه شاعران قرار گرفت و یاد خاطره سلطان محمود غزنوی را در ذهن آن‌ها زنده کرد. شاعران برای آنکه شکوه و مجد دربارهای گذشته را بار دیگر ایجاد کنند روی به دربار نادر آوردند تا کالای شعر خود را عرضه کنند. متأسفانه نادر به آن‌ها بی‌توجه بود نه این‌که شاعران نسبت به او بی‌توجه باشند. کما این‌که «دلاوری‌های نادر و سردارانش در شعرهای ستایشگرانه این زمان تابیده است». (ریپکا: ۱۳۷۰: ۴۴۰) بنابراین می‌توان نتیجه گرفت اگر چه جنگ‌های نادر باعث آشوب، قتل و صرف هزینه‌های بی‌شمار بود؛ اما از دو بعد سیاسی و فرهنگی برای ایرانیان مفید واقع شد. در بعد سیاسی سرکوب کردن شورشیان افغان موجب شد یأس و ناامیدی که پس از شکست از افغان‌ها در روح جامعه ایرانی دمیده شده بود قدری از بین برود و مردم روحیه از دست رفته خود را باز یابند. از طرف دیگر نادر با اقتدار توانست در برابر زیاده‌طلبی‌ها و تعدی‌های امپراتوران عثمانی در غرب و ازبکان شیبانی در شرق سد محکمی ایجاد کند. در بعد فرهنگی مهم‌ترین دستاورد لشکرکشی‌های نادر غارت کتاب‌خانه‌های هرات و سمرقند و انتقال میراث گران‌بهایی بود که تیمور و جانشینانش مثل شاهرخ، بایسنقر، الغ‌بیگ و سلطان‌حسین بایقرا اندوخته بودند. مجموعه این عوامل سیاسی - اجتماعی به همراه عوامل فرهنگی - ادبی پیشین زمینه‌ای را فراهم کرد تا شاعران میانه قرن دوازدهم اقدام به «سنت‌گرایی خودآگاهانه» کنند. (امین‌پور: ۱۳۸۳: ۲۸۱) سنت‌گرایی که از آن با عنوان «کودتای ادبی» یا به قول نیما «بازگشت از روی عجز» نام می‌برند. (نک: اخوان ثالث: ۱۳۶۹: ۵۱ - ۴۹) «زیرا شاعران بازگشت با وجود آن همه تلاش برای شناخت و احیای سنت دیرینه و با وجود آنکه خود را منجیان فرهنگ و زبان و ادب پارسی می‌دانسته‌اند با روح شعر و هنر و سنت‌های هنری و چگونگی تحولات و فلسفه تاریخ ادبیات بیگانه بوده‌اند» (امین‌پور: ۱۳۸۳: ۲۸۸) و به جای این‌که شیوه جدیدی را در شعر فارسی طرح انداخته و از خود خلاقیت نشان دهند در قصیده به منوچهری، فرخی و انوری اقتدا کرده و در غزل از سبک سعدی، خواجه و حافظ الهام گرفتند و با شیوه بازگشتی خود سیر تکامل شعر فارسی را مختل کردند. (جلیل پور: ۱۳۸۶: ۲۰) البته این نکته را باید در نظر گرفت که فکر بازگشت به گذشته یک‌باره و بدون مقدمه نبوده است؛ بلکه در همان دوران صفویه و اوج سبک هندی نیز کسانی بودند که شیوه استادان قدیم را سرلوحه کار خویش قرار داده به شیوه آنان شعر می‌سرودند. اما چون در آن دوران وجه غالب با سبک هندی بود شیوه شعر آن شاعران چندان تاثیری در سیر شعر فارسی نداشت. همان‌طور که در دوران فترت و بازگشت ادبی نیز کسانی بودند که به شیوه هندی شعر می‌سرودند اما چون غالب شاعران، بازگشت به گذشته را اختیار کرده بودند طبیعی است که در تاریخ ادبیات، این دوره را به نام "بازگشت ادبی" نام‌گذاری کنند.

(زرین‌کوب: ۱۳۷۵: ۴۵۹) از جمله شاعرانی که از او به عنوان «بازگشتی‌ترین شاعران پیش از مکتب بازگشت» نام می‌برند؛ می‌توان به ضمیری (فوت ۹۷۳ هجری) اشاره کرد. (شمس لنگرودی: ۱۳۷۵: ۳۱)

شاعران پیرو بازگشت ادبی بر این عقیده بودند که «شیوه شاعرانی از قبیل کلیم کاشانی، صائب تبریزی، وحید قزوینی و نظایر آنان خلاف فصاحت و بلاغتی است که در زبان فارسی وجود دارد و باید آن را ترک گفت و به شیوه‌ای که همواره مقبول سخن‌شناسان و ناقدان و گویندگان استاد بوده است بازگشت» (صفا: ۱۳۶۸: ۹۳) همین امر موجب شد تا آنچه سروده‌اند فاقد نگاه، حس، ادراک و اندیشه تازه و متناسب با روزگار سرایندگان آن باشد. به بیان دیگر شعر شاعران بازگشتی بدون توجه به زمان، مکان، رفتارها و انتقادات اجتماعی و مناسبات سیاسی سروده شده است؛ زیرا آن‌ها معتقد بودند شاعر نباید خودش باشد بلکه باید دیگری باشد و چنین شد که تاریخ ادبیات ایران از «مشتی آدم‌های دروغین» پُر شد. (اخوان ثالث: ۱۳۶۹: ۵۳) شاعرانی که خود را به جای عنصری، فرخی، منوچهری، فردوسی، سعدی، خواجه، حافظ و... می‌پنداشتند و سعی می‌کردند آنچه را دیگران سروده‌اند بار دیگر بسرایند و به اصطلاح "اقتفا" یا "تبع" کنند. لازمه چنین تقلیدهایی آشنایی کامل با سبک سرایندگان پیشین بود و این امر با تاراج کتاب‌خانه‌های بزرگ به‌ویژه کتاب‌خانه‌های هرات و سمرقند توسط نادر و انتقال آن به نواحی مرکزی ایران محقق شد. نشانه‌های آشنایی شاعران عهد افشاریه و زندیه با شیوه قدما در شرح احوال آن‌ها به خوبی مشهود است. چنان‌که هاتف اصفهانی در دیوان‌های شاعران متقدم تبصری تمام داشت و به عربی هم در اسلوب قدما شعر می‌گفت، صباحی را معاصرانش شاعری دانشمند تلقی می‌کردند و آذر به مناسبت اشتغال به نوشتن تذکره شاعران، بسیاری از وقت خویش را صرف مطالعه اشعار قدما و گلچین کردن آثار آن‌ها کرده بود.

۴. بازگشت ادبی

از نظر زمانی بازگشت ادبی را می‌توان به دو بخش تقسیم کرد:

۱. بازگشت ادبی اول

۲. بازگشت ادبی دوم

بازگشت ادبی اول یا دوره اول، پس از فروپاشی سلسله صفویه و همراه با برچیده شدن بساط افغانان و جلوس نادر (۱۱۴۸) آغاز شد و در اواخر عهد نادری به اوج خود رسید تا این‌که سرانجام در اوایل قرن سیزدهم و با تأسیس انجمن نشاط جای خود را به بازگشت ادبی دوم داد. در این دوره شاعران بیش‌تر به شیوه سرایندگان سده‌های ششم، هفتم و هشتم گرایش داشتند و در غزل، قصیده و مثنوی از آن‌ها پیروی می‌کردند. از شاعران این دوره می‌توان به سیدمحمد شعله اصفهانی (فوت ۱۱۶۰)، ولی محمدخان مسرور اصفهانی (مقتول ۱۱۶۸)، میرسید علی مشتاق اصفهانی (فوت ۱۱۷۱)، عاشق اصفهانی (فوت ۱۱۸۱)، آقامحمد تقی صهبای قمی (فوت ۱۱۹۱)، آذر بیگدلی (فوت ۱۱۹۵)، سیداحمد هاتف اصفهانی (فوت ۱۱۹۸) و حاجی سلیمان صباحی بیدگلی (فوت ۱۲۰۶) اشاره کرد. (نک: خاتمی: ۱۳۸۰: ج ۲: ۲۰۰)

بازگشت ادبی دوم از زمان تأسیس انجمن نشاط آغاز شد و با تشکیل انجمن خاقان در تهران اوج گرفت. در این دوره شاعران علاوه بر این‌که به شعر شاعران قرن‌های ششم، هفتم و هشتم توجه داشتند به پیروی از آثار شاعران قرن‌های چهارم و پنجم نیز پرداختند. به‌طور کلی می‌توان گفت شاعران این دوره تقریباً از شاهان یا شاهزادگان قاجار

بودند و یا با دربار ارتباط داشتند. (نک: گویری: ۱۳۸۶: ۴۶) از شاعران این دوره می‌توان به نشاط، قآنی، فتح‌علی‌خان صبا، یغما و فروغی اشاره کرد.

۵. صباحی و بازگشت ادبی

حاجی‌سلیمان صباحی بیدگلی یکی از شناخته‌شده‌ترین چهره‌های دوره بازگشت ادبی در اواخر قرن دوازده هجری است. او بعد از طی مراحل تکامل ادب فارسی در بیدگل کاشان به هم‌نشینی شاعر نام‌آور روزگار، لطف‌علی‌بیگ آذر نائل شد و توانست در پرتو حمایت‌های او به اوج تکامل ادبی دست یابد. صباحی به واسطه آذر به انجمن ادبی مشتاق در اصفهان راه گشود و با بروز توانمندی‌های شگفت‌آور خویش در سرودن شعر، نامش را به عنوان یکی از پیشاهنگان بازگشت ادبی ثبت نمود.

اصفهان که از دوران صفویه مرکز سیاسی، فرهنگی، علمی، معماری و ادبی ایران شناخته می‌شد؛ در زمان افشاریه و زندیه با آنکه پایتخت محسوب نمی‌شد و عوامل سیاسی و اجتماعی برای ایجاد تحول ادبی در آن شهر فراهم نبود؛ کانون تحولات ادبی قرار گرفت و کسانی چون سید محمد شعله اصفهانی و میرسیدعلی مشتاق اصفهانی با روی‌گردانی از سبک هندی و بازگشت به سبک قدما منشا ایجاد بازگشت ادبی شدند. (نک: آرین پور: ۱۳۷۲: ج ۱: ۱۳) این امر سبب شد «پیروان سبک هندی میدان را رها ساختند و در اصفهان و شیراز و کاشان و قم سبک کهنه عراقی» رواج یافت. (سادات ناصری: ۱۳۴۳: ۲۸) سبکی که همایی از آن با عنوان «سبک عراقی جدید» یاد کرده و منشا و مولد آن را «انجمن ادبی مشتاق» دانسته است. (همایی، نقل از صبور: ۱۳۷۰: ۵۴۲) شاید بهترین عنوانی که برای شعر شاعران انجمن مشتاق به‌ویژه مشتاق اصفهانی می‌توان نهاد همین سبک عراقی جدید است؛ زیرا این شیوه «آمیخته‌ای است از سبک عراقی قدیم و متوسط به این معنی که عنصر غالبش طرز گفته‌های خلاق‌المعانی کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی است به انضمام چاشنی سبک هندی کلیم و صائب با همه مشخصات و ممیزات لفظی و معنوی آن» (همایی، نقل از شمیسا: ۱۳۶۹: ۱۹۶) اگر چه مشتاق را به عنوان پیش‌گام بازگشت ادبی معرفی می‌کنند؛ اما به این نکته باید توجه کرد که در اشعار او و پیروانش بازگشت کامل به گذشته صورت نگرفته است و رگه‌هایی از سبک هندی مشاهده می‌شود. (امین پور: ۱۳۸۳: ۲۸۴) بنابراین مؤسسان انجمن مشتاق هدف خود را اصلاح سبک هندی گذاشته بودند نه حذف کامل، و بازگشت کامل ادبی به شیوه قدما در زمان قاجار صورت گرفته است. (صاعد: ۱۳۷۷: ۱۱۶) برخی نیز معتقدند که شیوه شعرگویی شاعران انجمن مشتاق، همان شیوه شاعران وقوع‌گوی سده دهم بوده و این جریان در ادامه سیر منطقی شعر فارسی است. (ابراهیمی: ۱۳۸۲: ۳۹)

با تشکیل انجمن مشتاق در حوزه ادبی اصفهان، شاعران ملول از سبک هندی به آن انجمن راه یافته و به رهبری مشتاق اصفهانی مجالس نقل شعر تشکیل دادند. از جمله کسانی که در انجمن مشتاق حضور داشتند می‌توان به محمد شعله، میرزا نصیر اصفهانی، عاشق اصفهانی، آذر بیگدلی، هاتف اصفهانی، صباحی بیدگلی، رفیق اصفهانی و صهبای قمی اشاره کرد. آنان شیوه خود را کناره‌گیری از سبک هندی و سرایش به سبک استادان پیش از سبک هندی نهاده بودند و به اقتضای شاعران متقدم می‌رفتند. اگر چه این افراد به طور کامل منشا جریان بازگشت ادبی نیستند اما «کاروان‌سالار رهروان این طریق مشتاق اصفهانی است که آذر، صباحی، صهبا و اکثر شعرای دیگر این عصر» (زرین‌کوب: ۱۳۸۴: ۱۵۲) به پیروی از او سبک قدما را مورد استفاده قرار دادند.

تشکیل انجمن مشتاق پس از برجیده شدن بساط سبک هندی در ایران، از جهاتی حائز اهمیت است. یکی آنکه شاعران توانستند پس از سال‌ها بار دیگر در مکانی - اگر چه این مکان قصر حاکمان نبود - گرد هم آیند و دیگر آنکه حاضران در انجمن مشتاق، به واسطه مطالعه دیوان‌های استادان قدیم و اهل ذوق بودن، با نقد شعر آشنا شدند. از طرفی شعر نه تنها از بند دربار رها شده بود بلکه از قید مرکزیت سیاسی و پایتخت نشینی نیز آزاد گردید بنابراین شهرهایی مثل قم و کاشان و آران و بیدگل به کانون شعر و محل پرورش امثال هاتف و صهبا و صباحی تبدیل شد. انجمن مشتاق در این دوره مکانی بود برای پالایش، پیرایش و آرایش شعر شاعران چنان‌که نوشته‌اند: «توجه به تصحیح الفاظ و تنقیح عبارات در این دوره بین شعرا خیلی بیش از سابق معمول گشت و این مساله موجب رواج نقد ذوقی و فنی گشت. در حقیقت موزونان و صاحب‌ذوقان در این دوره شعر گویندگان را نقد و تهذیب می‌کردند». (زرین‌کوب: ۱۳۷۳: ج ۱: ۲۶۳) از دیگر آثار تشکیل انجمن مشتاق بر ادب فارسی تربیت شاعران و گویندگان اهل ذوق و ادب مثل صباحی بیدگلی بود، که نتیجه آن در دوره بعد در انجمن نشاط و خاقان (بازگشت ادبی دوم) مشخص گردید. این موضوع در نیرو گرفتن پدیده بازگشت تاثیر بسزایی داشت؛ زیرا «این شاگردان غالبا با شبکه‌ای از روابط استاد و شاگردی، انجمنی، خویشاوندی و دوستانه به هم پیوسته بودند و تشکلی داشتند که می‌توانستند هم‌چون حزب یا مکتبی واحد بر اساس مرام‌نامه و بیانیه‌ای واحد "یعنی طریقه اقتفای استادان" به کار پردازند» و آن را از نسلی به نسل دیگر منتقل کنند. (امین‌پور: ۱۳۸۳: ۲۸۳)

از نظر ادبی اکثر گویندگان انجمن مشتاق غزل‌سرا بودند؛ در حقیقت «انجمن ادبی اصفهان بازگشت به سبک عراقی را توصیه می‌کرد» (مقصودی مقصودلو: ۲۵۳۶: ۵۰۵) و شیوه کارشان همانند غزل‌سرایان قرن هفتم و هشتم بود و جز در پاره‌ای ابیات که نظر به سبک هندی داشتند از مضامین بدیع و تازه که قابل طرح باشد در اشعارشان چیزی نمی‌توان یافت. از جمله مواردی که شاعران دوره فترت به آن توجه داشتند استفاده از اصطلاحات و مثل‌های رایج و کاربرد عامیانه زبان بود که میراث سبک هندی در این دوره است. زبان به کار گرفته شده در غزل شاعران این دوره نیز همان زبان غزل‌سرایان قرن هفت و هشت است که در آن گاهی به آرایش کلام و رعایت فصاحت میان الفاظ توجه داشتند. البته به علت نداشتن شناخت کافی از زبان شاعران آن دوره گاه لغزش‌هایی نیز در اشعارشان مشاهده می‌شود. نکته بارز در زبان شعری این شاعران توجه نکردن آن‌ها به زبان رایج روزگارشان بود که موجب شد شعرشان هیچ نشانه‌ای از زبان روزگاری که در آن زندگی می‌کردند نداشته باشد.

نتیجه‌گیری

دوره بازگشت از این حیث که بسیاری از متون ادبی فارسی یک‌بار دوره و مرور شد دوره خوب و مستحسنی است و از این لحاظ که بازگشت به عقب بود و هر بازگشتی نمی‌تواند مستحسن باشد دوره تاریکی است. به‌ویژه اینکه در شرایطی که تمدن مغرب‌زمین اسب توسعه را چهارنعله به جلو می‌تاخت به عقب رفتن ایران یا به تعبیر بهتر به عقب راندن ایران می‌تواند اغراض سیاسی دولت‌های استعمارگر را نشان دهد. در این دوره از ادبیات فارسی، تازگی و نوآوری خاصی پدید نیامد؛ زیرا شاعران این عصر بنای کارشان را عموماً بر تقلید گذاشته بودند. تقلیدی که در اصطلاحات، لغات، ترکیبات و حتی اندیشه و تفکر نیز نمود پیدا کرده است و آن‌ها را عمدتاً شاعرانی دور از مقتضیات زمان نشان می‌دهد. سرایندگانی که گویی اکثرشان در آن روزگار، در ایران زندگی نمی‌کرده‌اند و از اوضاع سیاسی و

اجتماعی ایران آگاهی نداشتند. نقش مفید شاعران این دوره را می‌توان در رفع و دفع ابتذال معنایی گویندگان سبک هندی در پایان قرن یازدهم و اوایل قرن دوازدهم دانست؛ زیرا شاعران پیش‌آهنگ بازگشت ادبی سبب از بین رفتن برخی کج ذوقی‌ها و بی‌مایگی‌های سبک هندی که گریبان شعر فارسی را گرفته بود شدند. ولی به جای آنکه راهی نو بیابند چاره کار را در بازگشت دیدند که این موجب سرگردانی و در نهایت، افراط شاعران در بازگشت به سبک قدما به‌ویژه در دوره بازگشت دوم ادبی گردید. برخی نیز دوره بازگشت را همانند انقلاب نوینی دانسته‌اند که تاثیر بسزایی در ادبیات منظوم فارسی داشته است از جمله گفته‌اند: یکی از بهترین اعصار قابل ملاحظه شعر فارسی بلکه یکی از شگرف‌ترین ادوار پربها و بلند ادبی این کشور که صفحات برجسته‌ای از بخش‌های نیرومند تاریخ ادبیات فارسی را اشغال می‌کند نیمه دوم از قرن دوازدهم است که نهضت بالنسبه آبرومندی در شعر فارسی شروع شد.

شهر کاشان به لحاظ استعدادهای نهفته ادبی و ذوق فطری مردمانش از یک سو و از دیگر سو نزدیکی به اصفهان (پایتخت صفویه) و بر سر راه شیراز یا پایتخت زندیه و تهران به عنوان پایتخت قاجاریه بودنش، نقش بسزایی در گسترش و تداوم نهضت بازگشت ادبی دارد. شاعران بزرگی مانند صباحی بیدگلی از پایه‌های استوار مکتب بازگشت هستند.

آنچه امروزه مهم است شناخت نقاط حساس فرهنگی است که در شرایط بحرانی مثل سقوط صفویه و اشغال کشور به دست بیگانگان نقطه اتکای مردم جهت برخاستن مجدد می‌شود. زیرا تاریخ ثابت کرده است آنچه در بحران‌های فراگیر ملی می‌تواند دست‌گیر یک ملت گردد نقاط مشترک فکری و فرهنگی است.

منابع

- آذر بیگدلی؛ آتشکده آذر، از روی نسخه چاپ سنگی بمبئی ۱۲۷۷، انتشارات روزنه ۱۳۷۷.
- آذر بیگدلی، لطفعلی بیگ؛ آتشکده آذر، به کوشش سید جعفر شهیدی، چاپ افست علمی ۱۳۳۷.
- آرین پور، یحیی؛ از صبا تا نیما، جلد اول، انتشارات زوار، چهارم ۱۳۷۲.
- ابراهیمی، مختار؛ تحقیقی در صور خیال شعر (شعر انجمن) دوره بازگشت ادبی، مجله دانشکده علوم انسانی دانشگاه سمنان، سال دوم، شماره شش زمستان ۱۳۸۲
- امین‌پور، قیصر؛ سنت و نوآوری در شعر معاصر، انتشارات علمی فرهنگی، ۱۳۸۳.
- اخوان ثالث، مهدی؛ بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای نیما، انتشارات بزرگمهر، دوم زمستان ۱۳۶۹.
- انصاری، محمدباقر؛ دری به خانه خورشید، مقالات کنگره بزرگداشت حضرت فاطمه معصومه (س)، جلد سوم، زائر، ۱۳۸۴.
- جلیل پور، ابوالقاسم؛ گذری از سبک موسوم به هندی به دوره بازگشت ادبی، با تاملی در ترجیع‌بند هاتف اصفهانی، گیلان ما، سال ۷ شماره ۲ پیاپی ۲۶ بهار ۱۳۸۶
- حزین لاهیجی، شیخ محمد علی؛ تاریخ و سفرنامه حزین، تصحیح علی دوانی، انتشارات مرکز اسناد انقلاب اسلامی، ۱۳۷۵.
- حمیدی، مهدی؛ شعر در عصر قاجار، گنج کتاب، تهران ۱۳۶۴.
- خاتمی، احمد؛ تاریخ ادبیات ایران در دوره بازگشت ادبی از سقوط صفویه تا استقرار مشروطه، پایا، دوم ۱۳۸۰.
- دنبلی، عبدالرزاق بیگ؛ بصیرت‌نامه، به کوشش یداله قائد، آناهیتا، ۱۳۶۹.
- رستم‌الحکما، محمد هاشم آصف؛ رستم التواریخ، به اهتمام محمد شیر، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی با همکاری امیرکبیر، سوم ۲۵۳۷.
- روزبه، محمد رضا؛ سیر تحول غزل فارسی از مشروطه تا انقلاب اسلامی، روزنه، ۱۳۷۹.

- ریپکا، یان و دیگران، تاریخ ادبیات ایران، ترجمه کیخسرو کشاورزی، گوتنبرگ و جاویدان خرد، ۱۳۷۰.
- زرین‌کوب، عبدالحسین؛ از گذشته ادبی ایران، الهدی، ۱۳۷۵.
- زرین‌کوب، عبدالحسین؛ با کاروان حله، علمی، نهم، ۱۳۷۴.
- زرین‌کوب، عبدالحسین؛ سیری در شعر فارسی، چهارم، ۱۳۸۴.
- زرین‌کوب، عبدالحسین؛ روزگاران (از صفویه تا عصر حاضر)، سخن چاپ اول ۱/ ۱۳۷۵.
- زرین‌کوب، عبدالحسین؛ نقد ادبی، جلد اول، امیرکبیر، پنجم، ۱۳۷۳.
- سادات ناصری، حسن؛ بازگشت ادبی، یغما، تهران، ۱۳۴۳، سال ۱۷، شماره ۹
- شمس لنگرودی؛ مکتب بازگشت، مرکز، ویرایش دوم، ۱۳۷۵.
- شمیسا، سیروس؛ سیر غزل در شعر فارسی، فردوس، دوم، ۱۳۶۹.
- شبروانی، میرزا زین‌العابدین؛ ریاض‌السیاحه، تصحیح حامد ربانی، سعدی، ۱۳۶۱.
- صاعد، محمد علی؛ نگاهی تطبیقی به غزل‌های صائب و مشتاق، فرهنگ اصفهان، پیاپی ۸-۷ فروردین ۱۳۷۷.
- صباحی بیدگلی؛ دیوان، به کوشش احمد کرمی، انتشارات ما، ۱۳۶۵.
- صبور، داریوش؛ آفاق غزل فارسی، انتشارت گفتار، دوم، ۱۳۷۰.
- صفا، ذبیح‌الله؛ مختصری در تاریخ تحول نظم و نثر پارسی، ققنوس، ۱۳۶۸.
- طیب اصفهانی؛ دیوان، تصحیح اکبر بهداروند، نگاه، ۱۳۸۵.
- طغیانی اسفرجانی، اسحاق؛ نقش اصفهان در تحول شعر فارسی، دانشگاه اصفهان، ۱۳۸۶.
- عاطفی، افشین، بزرگان کاشان، کاشان، مرسل، ۱۳۸۲.
- فلاحیان وادقانی، علی و حسین حیدری، اوضاع یهودیان کاشان در روزگار افشاریه و زندیه دوفصلنامه علمی کاشانشناسی، بهار و تابستان، ۱۳۹۸ شماره ۱۴ (پیاپی ۲۲)
- فلور، ویلم؛ برافتادن صفویان و برآمدن محمود افغان، ترجمه ابوالقاسم سری، توس، ۱۳۶۵.
- گلبن، محمد؛ بهار و ادبیات فارسی، مقدمه غلامحسین یوسفی، فرانکلین ۲۵۳۵.
- گویری، سوزان؛ ادبیات فارسی و تحولات آن، بهجت، ۱۳۸۶.
- مشتاق اصفهانی؛ دیوان، تصحیح حسین مکی، تهران، مروج، ۱۳۲۰.
- مقصودی مقصودلو، نورالدین؛ تحول اوزان اشعار و قوالب شعری از دوره بازگشت ادبی تا عصر حاضر، رساله دکتری به راهنمایی پرویز ناتل خانلری، دانشگاه تهران ۲۵۳۶.
- مینورسکی؛ ایران در زمان نادرشاه، ترجمه رشید یاسمی، دنیای کتاب ۱۳۸۱.
- هدایت، رضاقلی‌خان؛ مجمع‌الفصحا، بخش اول از جلد اول و بخش دوم از جلد دوم، به کوشش مظاهر مصفا، امیرکبیر، دوم ۱۳۸۲.
- هدایتی، هادی؛ تاریخ زندیه، جلد اول، دانشگاه تهران ۱۳۳۴.

"Sabahi Bidgoli, the Poet of the 'Moshtaq' Literary Circle"

Mohammad Reza Yousefi

Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Qom, Iran.

Ali Kameeli

Ph. D in Persian Language and Literature, and High School Teacher at Qom Education Department, Iran.

Abstract

The establishment of the Shiite Safavid government brought about a major transformation in Iranian society, which can be examined in political, social, religious, cultural, and literary dimensions. The relocation of the capital to Isfahan after nearly six centuries placed the heart of Iran at the center of these changes. Due to its proximity to the Safavid capital and its position along the routes to the Zand capital, Shiraz, and the Qajar capital, Tehran, the city of Kashan became increasingly prominent.

In the ۱۲th century, following political upheavals, a literary revival (Bāzgasht-e Adabi) occurred in Iran. The events of this century are significant not only culturally but also politically. The defeat by the weak rebellious Afghan Ghilji tribe dealt such a blow to Iranians' national pride that they sought solace in their historical and cultural past. Analyzing the conditions of that era can help reconstruct the environment in which the poet's persona was shaped.

This descriptive-analytical study, based on library research, examines the political and social conditions of Iran, particularly Kashan—one of the key literary-cultural centers of the ۱۲th century—which produced renowned poets from Mohtasham Kashani to Sabahi Bidgoli. The findings indicate that poets of this period, especially those from Isfahan and Kashan, viewed the degradation of the Indian Style (Sabk-e Hendi) and the vulgarization of poetry as intellectual and cultural factors behind the fall of the mighty Safavid dynasty. Seeking to remedy this, they turned to revivalism rather than innovating new ways to counter the semantic decline of Indian Style poetry. This approach led to poetic disorientation and, ultimately, extremism in imitating classical styles, particularly during the second phase of the Literary Return movement.

Keywords: Kashan School of Poetry, Literary Return period, Sabahi Bidgoli, Indian Style (Sabk-e Hendi).